



Universitas Miguel Hernández  
Departamento de Ciencias Sociales y Humanas

# El uso de la cultura como recurso para el desarrollo: una mirada etnográfica al arte indígena de Tigua en Ecuador

TESIS DOCTORAL

*presentada por* Lcda. María Cristina Soler García  
*y dirigida por* Dr. Antonio Miguel Nogués Pedregal

Año 2017





D. José Alberto García Avilés, en calidad de Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Miguel Hernández de Elche,

### INFORMO

Que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por Dña. M<sup>a</sup> Cristina Soler García, titulada *"El uso de la cultura como recurso para el desarrollo. Una mirada etnográfica al arte indígena de Tigua en Ecuador"*, bajo la dirección del profesor doctor D. Antonio Miguel Nogués Pedregal, y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe en julio de 2017.

Fdo.: José Alberto García Avilés

Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas



**Departamento de Ciencias Sociales y Humanas**

UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

Edif. Torreblanca, Av. de la Universidad s/n

03202 Elche (Alicante), España

Telf. - Fax (34) 965 222 070





D. Antonio Miguel Nogués Pedregal, en calidad de director de la tesis doctoral *"El uso de la cultura como recurso para el desarrollo. Una mirada etnográfica al arte indígena de Tigua en Ecuador"*,

### INFORMO

Que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por Dña. M<sup>a</sup> Cristina Soler García, *"El uso de la cultura como recurso para el desarrollo. Una mirada etnográfica al arte indígena de Tigua en Ecuador"*, y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

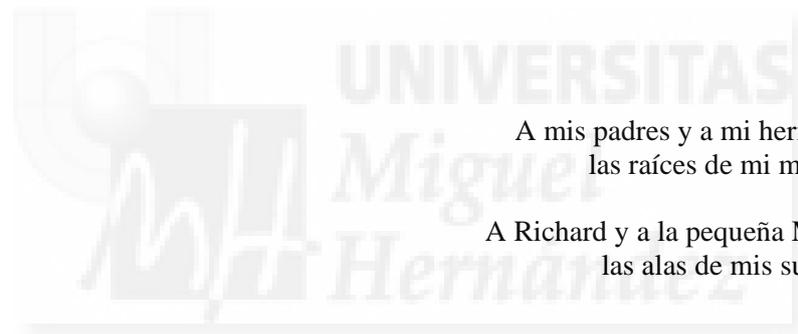
Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe en julio de 2017.

Fdo.: Antonio Miguel Nogués Pedregal  
Director de la tesis doctoral



**Departamento de Ciencias Sociales y Humanas**  
UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE  
Edif. Torreblanca, Av. de la Universidad s/n  
03202 Elche (Alicante), España  
Telf. - Fax (34) 965 222 070





A mis padres y a mi hermana,  
las raíces de mi mundo.

A Richard y a la pequeña Manu,  
las alas de mis sueños.



## **Agradecimientos**

---

Aunque rebosen de sinceridad, los agradecimientos suelen llenarse de tópicos y lugares comunes. De modo que espero que las palabras que aquí expreso, aunque no sean las más creativas, transmitan la gratitud que deseo brindar a todos los que han contribuido a que este proyecto haya culminado.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi profesor y tutor Antonio Miguel Nogués por la dedicación y la rigurosidad con la que ha tratado este trabajo y por su compromiso personal con esta idea que después de su acertada orientación acabó siendo una tesis doctoral. Este resultado también es fruto de la confianza que depositó en mí desde que era una estudiante de licenciatura y de su aliento constante en este y otros desafíos.

De igual manera, mis agradecimientos al Instituto Alicantino Juan Gil-Albert que decidió apoyar la realización de esta tesis doctoral a través de su convocatoria de ayudas a la investigación 2017.

Con respecto a Ecuador, mi reconocimiento al equipo de la Fundación *Sinchi Sacha* y del Museo *Mindalae* en Quito por su apertura y apoyo a este objetivo. En este sentido, quiero expresar mi gratitud especialmente a Juan Martínez, director del Museo *Mindalae*, por su generosidad al abrirme las puertas de la institución; a Galo Ramón por su asesoramiento y su paciencia con mis numerosas preguntas todos estos años; y a Daniela Castillo, siempre disponible para solventar mis dudas recurrentes.

A los artistas indígenas de Tigua que he conocido durante este proceso de investigación y que me han relatado sus orígenes, sus aspiraciones y sus sueños. Gracias particularmente a la pintora Anita Umajinga que me invitó a comer unas oportunas papas en Tigua-Chimbacucho en una mañana solitaria y fría mientras respondía a mis inquietudes.

En igual medida, mi sincero agradecimiento a todas las personas que entrevisté en Ecuador, entre ellas, a Ariruma Kowii por su ayuda para comprender la cultura *kichwa* y a Guido Díaz por compartir sus conocimientos sobre el patrimonio cultural en el contexto ecuatoriano. Asimismo, mi gratitud a Fernando Rodríguez, propietario de la Posada Tigua, por brindarme la información y el apoyo logístico necesarios para conocer el lugar.

Asimismo, gracias al Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) de la Universidade NOVA de Lisboa, particularmente a la profesora Maria Cardeira da Silva y a su entrañable equipo, por acogerme durante parte de este doctorado y permitirme participar en sus actividades académicas.

En otro orden de cosas, quiero recordar también a mis amigos y a mi pequeña gran familia de los dos lados del océano por sus continuos ánimos durante los últimos meses. A este respecto, especialmente gracias a mis amigas Carmen, Mar, Virginia, Eva y Pía que no me han dejado caer en los momentos más difíciles.

De igual manera, mi inmenso agradecimiento a mi familia portuguesa, Guilherme Inês y Helena Scarpa Inês, por hacer de su casa un hogar para mí en Lisboa y por compartir conmigo los rincones de esa hermosa ciudad.

Como no podría ser de otro modo, quiero reconocer en mayúsculas el respaldo incondicional de mis padres. Me faltan páginas para poder agradecerles todo lo que han hecho por mí en esta vida, desde el principio y en todos los asuntos. La escritura de esta tesis me ha permitido volver a casa, una excelente oportunidad para compartir la cotidianidad y recibir una dosis extra de afecto. No puedo sino reiterar las gracias, papá y mamá, por ese amor que ha sido esencial, literalmente, para sobrevivir. Y en estos mimos quiero incluir también a mi hermana pequeña, tan generosa siempre en sus palabras para conmigo y por sus tiernos mensajes de buenos días que tantas veces me han puesto en pie.

Igualmente, con toda la profundidad que me permiten las palabras quiero dar las gracias a mi compañero de vida, Richard Salazar, porque esta tesis es también parte de nuestra historia. Este trabajo ha tenido su apoyo y su atención desde la primera elucubración hasta la última palabra. Cuántas conversaciones hemos compartido sobre este tema a la hora del desayuno o la cena; en cuántas ocasiones me ha dado referencias personales y académicas para proseguir en la investigación. Espero honrar todo lo que me ha enseñado en sus páginas y que la ausencia que ha conllevado su redacción haya valido la pena. Pero, sobre todo, gracias por invitarme a volar más allá del horizonte y a romper la comodidad de lo conocido para descubrir otros mundos.

El último de mis agradecimientos lo he reservado a mi pequeña Manu Salazar, probablemente la persona que más ha sufrido la distancia que ha supuesto acabar esta tesis. Gracias Manuki por comprender estas circunstancias y por seguir regalándome tu amor a través de la pantalla. Ser un ejemplo para ti ha sido una gran motivación para cumplir con este propósito. Gracias por ayudarme a poner el punto y final a este relato con tu complicidad y con tu sonrisa.

# Índice

<b>Abstract</b>	<b>11</b>
<b>Introducción</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1: Una investigación sobre las relaciones entre las ideas Cultura y Desarrollo en Ecuador</b>	<b>17</b>
1.1. <i>Presentación del tema de investigación</i>	17
1.2. <i>Estado de la cuestión</i>	18
1.2.1. <i>Aproximación al tema de estudio</i>	18
1.2.2. <i>Aportes a la discusión en la región andina</i>	20
1.3. <i>Línea de trabajo escogida y objetivos de la investigación</i>	25
1.4. <i>Metodología</i>	28
1.4.1. <i>El enfoque cualitativo y el alcance de la investigación</i>	28
1.4.2. <i>Técnicas de investigación</i>	31
a) <i>Revisión documental</i>	31
b) <i>Observación participante</i>	33
c) <i>Entrevista en profundidad</i>	36
d) <i>Grupo focal</i>	38
1.4.3. <i>El análisis</i>	39
1.5. <i>Contexto: un territorio diverso llamado Ecuador</i>	41
1.5.1. <i>Lugares etnográficos de la investigación</i>	48
a) <i>Mindalae: un museo con nombre de mercader</i>	48
b) <i>Tigua: el entorno inspirador de pintores y artesanos indígenas</i>	52
1.6. <i>Límites de la investigación</i>	57
<b>Capítulo 2: Marco teórico</b>	<b>61</b>
2.1. <i>Introducción: la mirada del constructivismo</i>	61
2.2. <i>La memoria social: vínculo entre la identidad y el tiempo</i>	62
2.3. <i>El concepto “patrimonio” como construcción social</i>	70

2.3.1. <i>La patrimonialización o cómo se crea el patrimonio.</i>	72
2.3.2. <i>La decisión patrimonial y el poder político</i>	76
2.4. <i>El uso del patrimonio cultural como recurso</i>	81
2.4.1. <i>El patrimonio cultural como recurso para el desarrollo</i>	83
2.4.2. <i>Las artesanías como instrumentos para el desarrollo</i>	89
a) <i>Arte, artesanías y arte popular</i>	89
b) <i>Arte, artesanías y souvenirs/recuerdos</i>	96
2.5. <i>Patrimonio como campo social</i>	101
2.6. <i>Constructivismo-estructuralista o estructuralismo-constructivista de Bourdieu: nociones fundamentales</i>	104
2.6.1. <i>Espacio social y campo</i>	104
2.6.2. <i>El habitus</i>	107
2.6.3. <i>Propiedades o capitales en el juego social y poder</i>	109
2.6.4. <i>Poder simbólico</i>	113
<b>Capítulo 3: La construcción histórica de la idea Patrimonio Cultural en Ecuador</b>	<b>117</b>
3.1. <i>Introducción: una breve presentación de las agencias implicadas</i>	117
3.2. <i>Estado, Memoria y Patrimonio</i>	119
3.2.1. <i>El Estado-nación ecuatoriano: identidad, memoria y patrimonio cultural</i>	119
3.2.2. <i>El interés público por la patrimonialización. Las primeras regulaciones</i>	125
3.2.3. <i>Marco normativo y políticas patrimoniales vigentes</i>	135
3.3. <i>Memoria y diversidad cultural. Reivindicaciones de pueblos y nacionalidades indígenas en Ecuador</i>	141
3.3.1. <i>La destrucción del orden indígena</i>	141
3.3.2. <i>Resistencia cultural, apropiación y sincretismos</i>	144
3.3.3. <i>Cuestionamiento del modelo de Estado-nación por parte de los pueblos indígenas en Ecuador</i>	148
3.4. <i>La Cooperación Internacional y el Patrimonio Cultural en Ecuador</i>	156

3.4.1. Programa de Patrimonio para el Desarrollo y la rehabilitación de espacios monumentales (PPD)	157
3.4.2. Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza y la Inclusión Social (PDC) a través del patrimonio intangible	159
3.4.3. Estrategia de puesta en valor del patrimonio desde el Comercio Justo	162
<b>Capítulo 4: Las pinturas de Tigua en Ecuador: un ejemplo etnográfico del uso de la cultura como recurso en un proyecto de fortalecimiento artesanal</b>	<b>169</b>
4.1. Introducción	169
4.2. El agente promotor: el Museo Mindalae de Quito	171
4.2.1. Descripción de la colección permanente	173
4.3. Artesanías con identidad y proyectos de desarrollo	179
4.3.1. Antecedentes del proyecto Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo	179
4.3.2. Proyecto Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo	184
4.4. Las pinturas de Tigua (Cotopaxi), Ecuador	192
4.4.1. Las pinturas de Tigua: características generales	192
a) El inicio de una tradición: cómo empezó todo	193
b) Evolución formal de las pinturas en el tiempo (años 70-actualidad)	198
c) Función social del arte de Tigua	205
d) El arte de Tigua: originales y copias	209
e) La apropiación social de las categorías arte y artesanía	212
f) El arte de Tigua y su salida al mercado: promoción, venta y migraciones	217
4.5. Un proyecto de cooperación para Tigua	224
4.5.1. Percepción general de los resultados del proyecto	232
4.5.2. Apropiaciones heterogéneas de la iconografía ancestral	235
4.5.3. Visibilización y reconocimientos	242
<b>Capítulo 5: Memoria, poder y desarrollo</b>	<b>245</b>
5.1. La representación del Otro en los procesos de desarrollo	245

<i>5.1.1. Análisis del concepto museológico y museográfico del Mindalae</i>	245
<i>5.1.2. La atribución de valor en el contexto del museo Mindalae</i>	249
<i>5.1.3. El Otro esencializado e instrumentalizado</i>	253
<i>5.2. El patrimonio como campo social</i>	255
<i>5.2.1. Agentes y posiciones</i>	255
<i>5.2.2. Las relaciones en el campo y las prácticas de apropiación y legitimación</i>	263
<i>5.3. El uso de lo cultural como recurso estratégico para la transformación de la sociedad, del Estado y del modelo de Desarrollo</i>	267
<b>Conclusions</b>	<b>275</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>281</b>
<b>Anexo documental</b>	<b>301</b>
<i>I. Ficha metodológica</i>	301
<i>II. Transcripción de entrevista</i>	303
<i>III. Anexo fotográfico</i>	309
<b>Índice de ilustraciones</b>	<b>316</b>

*Ilustración 1: Pinturas a la venta en la galería de Julio Toaquiza en Tigua*



Fuente: la autora, 2016.



## **Abstract**

This doctoral thesis is an ethnography on the relationships among the ideas Culture, Heritage and Development in Ecuador. The ethnographic study analyses how these relationships materialize and are staged through the patrimonialisation and use of cultural elements (iconographies) of the aboriginal peoples of Ecuador as the way to innovate the contemporary artisan sector in a development project. Conceptualising Heritage as a social field — in Pierre Bourdieu's sense — the interests and positions of national agents (public institutions, non-governmental entities and ethnic groups) and international actors (international cooperation agencies) are studied. The analysis unveils how the ideas Culture and Heritage are conceptualised in relation with the idea Development, as well as it explains the artificiality of the patrimonial creation process. This perspective allows to understand the cultural practices of appropriation carried out by the social agents, specifically those related to the group of indigenous artists from the Tigua area, in the central region of Ecuador. These artists are worldwide known for their paintings and other handicrafts currently produced for the international market.

The analysis of the social practices of use, re-signification and legitimation of these heritage elements carried out by these indigenous artists illustrates how the construction of the idea Authenticity is produced and how the tourist market is not only present, but also becomes a mediator in the production of meanings that lead to the idea Identity. Finally, the ethnographic descriptions of

these practices of appropriation lead us to the aim of this thesis: the study of the processes of construction of meaning that guarantee the continuity between the representations of the memory of a group through the patrimonial resource and their present and future aspirations. Bourdieu's concept of field applied to Heritage clarifies the network of relationships around heritage production and management, and shows how *the* cultural –in Appadurai's sense—is used as a resource during the existing symbolic disputes over the type of society, the vision of the World and our self-identities.



## Introducción

*Los griegos de la edad arcaica  
hicieron de la memoria una diosa,  
Mnemosine.*

*Es la madre de las nueve musas, por ella generadas  
en nueve noches transcurridas en compañía de Zeus.  
Ella reclama a la mente de los hombres el recuerdo de los héroes  
y de sus grandes gestas y preside la poesía lírica.  
El poeta es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria,  
el aedo es un adivino del pasado,  
así como el adivino lo es del futuro.  
Él es el testimonio inspirado de los «tiempos antiguos»,  
de la edad heroica y, aún  
más, de la edad de los orígenes.  
Le Goff, 1977.*

*Ahora que nos indican con precisión  
el camino que hemos seguido,  
aparecen estas huellas,  
las unimos una a otra, se acentúan  
y se unen por sí solas.  
Halbwachs, 1968.*

Se dice que toda tesis doctoral tiene un mito de origen. La que aquí se presenta no será una excepción. No en vano al situar una primera inquietud, la incipiente pregunta que inició este recorrido, el proceso completo parece iluminarse de sentido. Se hilan incluso, en el mismo relato, el porqué académico y el personal. Por otra parte, una tesis que aborda los asuntos de la memoria no debiera perder la oportunidad de mirarse a sí misma y analizar su propia narración

de origen. En consecuencia, ¿cómo surge esta tesis doctoral? ¿Existe un hecho simbólico que marque su principio y razón de ser?

Comenzaré explicando que soy licenciada en Sociología, también en Antropología sociocultural, y mi vida profesional la he dedicado particularmente al campo de la cooperación al desarrollo. Con la espontaneidad e inexperiencia de los primeros años traté de asociar las unas con la otra y me propuse ‘practicar’ la antropología en los diferentes menesteres de la profesión. Sin embargo, pronto me tropecé con una realidad administrativa en España en la que las profundidades teóricas difícilmente podían o querían aplicarse. De igual manera sucedió al trasladarme a Ecuador como parte de un programa de cooperación internacional. La dimensión cultural de los proyectos de desarrollo, incluso promovida por los propios agentes en los manuales de buenas prácticas, brillaba por su ausencia en las acciones estratégicas y cotidianas. En ese escepticismo se fraguó el planteamiento original de esta tesis. En aquel entonces, aunque aún no lo sabía, era una temática gastada, de límites difusos, demasiado vinculada a los tecnicismos propios de mi ámbito profesional. La primera crisis llegó al darme cuenta de que la mía sería otra disertación que criticaría al Desarrollo desde la disciplina antropológica.

En este momento del relato se hace imprescindible introducir a uno de los protagonistas de este trabajo, el Museo *Mindalae* de Quito, cuya propuesta me entusiasmó desde mi llegada a Ecuador. El objetivo último de esta institución es recuperar y poner en valor las tradiciones artesanales de las diferentes culturas del país para convertirlas en una oportunidad de ingreso de los pequeños productores; es decir, utilizar determinados recursos culturales como estrategia de desarrollo a través de diferentes proyectos y programas, a menudo con fondos europeos. Por motivos profesionales y personales pude conocer de primera mano los entresijos del funcionamiento de aquella iniciativa, sus participantes, sus actividades y convertirla en objeto de interés etnográfico. Al principio no sabía bien qué estaba buscando, pero recuerdo claramente que las primeras certezas acerca de la investigación fueron también las primeras preguntas. Concretamente me viene a la memoria la entrevista a una artesana del bordado en la que me

explicaba el sentido de los nuevos diseños aplicados como resultado de su colaboración con el *Mindalae*, todos ellos inspirados en sus tradiciones locales. Según la propia artesana estos eran representaciones de personajes de las festividades propias, seres sagrados de la naturaleza del lugar o figuras vestidas a la usanza indígena. Aquellos bordados destacaban entre los más exitosos del proyecto; el propio museo había vendido prácticamente todo el material generado durante la intervención a través de sus tiendas de Comercio Justo. Sin embargo, al preguntarle por el uso de los motivos en el futuro me advirtió que las bordadoras probablemente regresarían a sus diseños antiguos:

«Puede que uno, dos o tres se utilicen, por ejemplo, el diablo *huma*, que es un diseño muy bonito, que es típico de nuestra región, de acá, por los sanjuanés, por las fiestas de *Inti Raymi* que hay acá, gusta mucho [pero] es que aquí cada una tiene que dar su diseño exclusivo [...] Hacemos toallas, pañeros, centros de mesa, manteles, camisas, pero ningún diseño es repetitivo al otro; todas tenemos diferente creatividad [...] Cada persona que diseña [...] tiene su estilo, es como su letra [...] Entonces son diseños auténticos, originales» (Bordadora de Zuleta, Imbabura; indígena *kichwa*<sup>1</sup>).

Aquella información me llevó a pensar en las variables que intervenían en la apropiación. Posteriormente el *Mindalae* amplió su proyecto a otras provincias e incorporó a nuevos participantes, entre ellos a los pintores indígenas de Tigua. Su caso era sobresaliente para mí por diversos motivos: tenían una tradición consolidada, discutían sobre las etiquetas externas e internas de su producción y reflexionaban sobre la apropiación de los diseños. Me decidí a tomarlos como grupo principal de estudio y traté de comprenderlos no solo en los dominios del proyecto, sino en su propio contexto de origen.

Así fue que conocí Tigua, un conjunto de comunidades a 3.700 metros de altitud a merced de las inclemencias del sol y del viento. El páramo andino,

---

<sup>1</sup> La *kichwa* es una nacionalidad indígena de Ecuador al tiempo que una lengua (Consejo de Desarrollo de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (CODENPE), 2016). El *kichwa* pertenece a la familia lingüística del quechua (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2009). En ese texto se usa la forma *kichwa* frente a *quichua* en armonía con los textos académicos y legales consultados.

donde los mitos locales sitúan lo mágico y lo trascendente, también es un entorno inhóspito para la vegetación y la vida. En ese lugar que para el foráneo resulta cuanto menos duro, se cultiva una expresión artística de luz y color como actividad complementaria y no excluyente del sustento diario. «Estar allí» (Geertz, 1989), observar aquel contexto, trajo consigo nuevas aristas para la investigación e incluso avivó cuestiones que traspasan los límites de este análisis.

*Ilustración 2: Vista del páramo andino desde la comunidad de Tigua-Chimbacucho (Cotopaxi)*



Fuente: la autora, 2016.

En resumen, desde la claridad que ofrece el presente pienso que la circunstancia vital de residir en Ecuador por tiempo prolongado facilitó la concreción del objeto de estudio de esta tesis, pero, sobre todo, creo que introdujo un aporte diferencial al posibilitar la etnografía de las diversas prácticas sociales que se producen en un contexto concreto con relación a las ideas Cultura y Desarrollo.

De esta manera, al atisbar la culminación de este trabajo, parece que las huellas que fuimos dejando «se unen por sí solas» para trazar un único camino (Halbwachs, 1968: 77). O tal vez, sencillamente, este relato de origen no sea más que otro mito: un humilde tributo a *Mnemosine* para que nos conceda su divina inspiración.

# Capítulo 1: Una investigación sobre las relaciones entre las ideas Cultura y Desarrollo en Ecuador

## 1.1. Presentación del tema de investigación

Esta tesis doctoral es una etnografía sobre el uso de la idea Cultura en la construcción de la idea Desarrollo<sup>2</sup> en Ecuador por parte de un conjunto de agentes nacionales (instituciones públicas, entidades no gubernamentales y grupos étnicos) e internacionales (organismos de la Cooperación Internacional). Para lograrlo analizamos un proyecto que ha sido asociado con la salvaguarda y promoción de la idea Patrimonio auspiciado por la cooperación de la Unión Europea. Concretamente, se trata de una iniciativa no gubernamental de recuperación de elementos culturales de los pueblos aborígenes de Ecuador — poblaciones nativas anteriores a la colonización española — para la renovación de las artesanías contemporáneas en la que participan pintores indígenas del área de Tigua, en la Sierra centro del país. A través del estudio de los intereses y posiciones que toman cada uno de estos actores en este contexto particular de administración

---

<sup>2</sup> En esta tesis utilizamos las letras mayúsculas para designar las ideas, por su carácter impreciso, que siguiendo a Agustín García Calvo (2005) dominan la idea Realidad y, en tanto se toman decisiones de organización y administración en su nombre, gobiernan el mundo.

Por otra parte, es preciso aclarar que el uso de las comillas latinas («») está reservado a las citas literales de autores o de informantes; el uso de comillas inglesas (“”) para introducir conceptos; se utilizan las comillas simples (‘’) para destacar el empleo de determinadas palabras y *cursivas* para añadir énfasis a la exposición. Finalmente señalar que las referencias bibliográficas de los textos consultados aparecen en esta tesis con el año original de publicación. La edición consultada por la autora se puede comprobar en la bibliografía.

del pasado con la idea Patrimonio (García García, 1998), ofrecemos una explicación acerca de las diferentes acciones de apropiación y legitimación de estos elementos culturales, incluidas las categorías occidentales de arte y artesanía, ahondando en las dinámicas de producción de sentido.

De esta manera, su contenido se estructura a partir de seis capítulos y un anexo. El primer capítulo revisa los antecedentes de nuestro tema de investigación, propone aportes específicos y explica la metodología utilizada. También en este epígrafe se recoge una breve introducción al contexto de estudio y se presentan los escenarios etnográficos escogidos en Ecuador. A continuación, el segundo capítulo desarrolla los postulados teóricos y conceptos fundamentales en los que se apoya esta tesis. Posteriormente, el capítulo tres reseña y analiza la construcción histórica del Patrimonio Cultural como idea que gobierna la memoria en Ecuador desde su constitución como República independiente, mientras que el capítulo cuatro se detiene en la descripción de nuestro caso etnográfico, la producción artesanal de los pintores de Tigua en el marco de un proyecto de desarrollo. Para finalizar el quinto capítulo contiene el análisis medular sobre el uso de la idea Cultura como recurso en este contexto de investigación particular y el capítulo seis expone sus conclusiones. Tras la bibliografía de rigor, el texto cuenta también con un apéndice documental.

## **1.2. Estado de la cuestión**

### **1.2.1. Aproximación al tema de estudio**

La presente investigación aborda las relaciones que se producen entre los agentes — públicos y privados, locales, nacionales e internacionales — involucrados en procesos de desarrollo que se sirven de elementos culturales para lograr sus objetivos. Habitualmente este tipo de iniciativas, denominadas proyectos o programas en el vocabulario técnico, se enuncian ligadas a discursos y prácticas de lo que en esta tesis llamamos ‘patrimonialización’, y que refiere al proceso por el que, aquellos grupos sociales que están en disposición de hacerlo, seleccionan unos determinados elementos del todo cultural en tanto que «depo-

sitarios» (Fronzizi, 1958) de esos valores que conforman la dimensión expresivo-simbólica de la comunidad, con los que se autoidentifican y que constituyen el fundamento identitario que los diferencia de los Otros y los transforman en recursos (hacia una dimensión instrumental).

Todo ello se produce en el marco de las relaciones complejas de las ideas Cultura y Desarrollo. La idea Desarrollo «constituye (y a la vez refleja) toda una visión del mundo» (Viola Recasens, 2000: 12) y por ende, de las relaciones de poder, del uso de los recursos y también, del escenario de futuro deseado (Dubois, 2006a). La cultura local se torna imprescindible para los procesos de desarrollo en la década de los 80, concretamente a partir de la *Declaración de México sobre Políticas Culturales* de 1982 (MONDIACULT) que reconoce a la idea Cultura como eje vertebrador de la existencia del ser humano y por ello, indispensable para garantizar procesos de desarrollo equilibrados y la satisfacción de las diversas aspiraciones espirituales y culturales de los pueblos (UNESCO, 1982). La protección de los elementos que materializan la idea Patrimonio Cultural se recoge también en esta declaración como un derecho y un deber de todo grupo social, estrechamente vinculada con la promoción de su identidad cultural, y en última instancia, como ejercicio de soberanía y autodeterminación (UNESCO, 1982). Fruto de los compromisos adoptados en las declaraciones internacionales, las operaciones de salvaguarda y promoción de lo cultural (Appadurai, 1996) son impulsadas por diversos organismos internacionales — con el protagonismo de la UNESCO<sup>3</sup>—, por agencias nacionales de cooperación y por gobiernos nacionales y locales en nombre de la idea Desarrollo. A tenor de estas directrices, para todos ellos incorporar la dimensión cultural en los procesos de desarrollo no solo es una condición *sine qua non* para la existencia de los grupos, también se convierte en un recurso potencial para la lucha

---

<sup>3</sup> Ejemplo de ello son: las líneas programáticas de turismo cultural, ecológico y sostenible que la UNESCO ha desarrollado para promover la relación del patrimonio cultural y el turismo desde el comienzo del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural en 1988; el Programa Patrimonio para el Desarrollo (1993) de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y también su Estrategia de Cultura y Desarrollo (2007); el Programa de Desarrollo Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (1994); o la Ventana temática de Cultura y Desarrollo del Fondo para el Logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (2006).

contra la pobreza multidimensional, es decir, aquella que incluye entre sus objetivos las diversas aspiraciones espirituales y culturales del ser humano (UNESCO, 1982).

### 1.2.2. Aportes a la discusión en la región andina

Podemos destacar varias investigaciones con respecto al uso de ciertos elementos en los que se deposita *lo* cultural (Appadurai, 1996) como recurso. Entender *lo* cultural como una dimensión, como adjetivo y no como sustantivo en la línea de lo señalado por Arjun Appadurai permite evitar el esencialismo y ahondar en las diferencias: «Cuando por lo tanto señalemos a una práctica, una distinción, una concepción, un objeto o una ideología como portadora de una dimensión cultural (nótese el uso adjetival), acentuamos la idea de diferencia situada, es decir diferencia con relación a algo local, encarnado, significativo» (Appadurai, 1996: 12)<sup>4</sup>.

Las investigaciones consultadas tratan de iluminar las interacciones entre las ideas Desarrollo y Patrimonio Cultural con aquella otra de Memoria hiponóética que, al contrario de aquellas dos, no pertenece al mundo de la gestión y la administración de la Realidad (*mundo del que se habla*) sino al *mundo en que se habla* (García Calvo, 1988). Entre estas encontramos aquellas que ahondan en la patrimonialización — como ese proceso deliberado de selección de referentes y su consagración — para cuestionarla abiertamente y negar cualquier posibilidad de uso de *lo* cultural sin que este se instrumentalice al servicio del mercado. Otras aproximaciones, en cambio, se centran en mostrar las dinámicas sociales que se generan en los procesos patrimoniales, como aquellas relacionadas con la cohesión grupal o el fortalecimiento de identidades colectivas.

En la línea de trabajo que profundiza en la patrimonialización como estrategia para alcanzar el proyecto de futuro imaginado por un grupo social se

---

<sup>4</sup> Todas las traducciones del inglés incluidas en esta tesis son de la autora: «When we therefore point to a practice, a distinction, a conception, an object, or an ideology as having a cultural dimension (notice the adjectival use), we stress the idea of situated difference, that is, difference in relation to something local, embodied, significant» (Appadurai, 1996: 12).

encuentra el texto de Macarena Hernández y Esteban Ruiz (2010). Este artículo analiza dos propuestas de desarrollo ubicadas en las poblaciones de Salango y Agua Blanca en la provincia de Manabí, en la costa de Ecuador, que utilizan sus referentes culturales e identitarios. Se trata de dos modalidades diferentes de generación y gestión de productos turísticos basados en el patrimonio arqueológico, con repercusiones en sus respectivos modelos de identificación y de desarrollo. En el texto se afirma que «la patrimonialización es un contexto estratégico de intervención social y participación sociopolítica» (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010: 54). Como proceso social, dicen los autores, no solo genera un producto cultural, sino que es cultura misma. No en vano, a través de su aproximación a los casos de Salango y Agua Blanca en Manabí constatan que

«la forma de los procesos de patrimonialización [...] propician maneras económicas, sociales, políticas y simbólicas distintas, de relación de las personas con el patrimonio, lo que a su vez alumbró modelos de desarrollo muy diferentes. Los manteños [gentilicio de Manta, la capital de Manabí] hacen su patrimonio, que a su vez los hace a ellos dentro de su propio pueblo y en el conjunto del mercado global. [...] El patrimonio no solo es el resultado de un proceso de intervención sino una forma de acción, de generación de procesos sociales y de hacer sociedad y abordar el desarrollo» (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010: 57-58).

Así, la interpretación de este patrimonio como producto esencial de una oferta de turismo comunitario es una forma de situarse en el mercado, pero también de crear y practicar una identidad colectiva basada en el pasado para proyectar una alternativa de desarrollo hacia el futuro, el «desarrollo con identidad» (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010).

Por otra parte, podemos aproximarnos a la idea Desarrollo en términos de legitimidad cultural. En este sentido, la activación de la identidad de un grupo ligada a un proceso de patrimonialización puede observarse en el caso que expone Gómez-Montañez (2011): la celebración de la fiesta *muisca* del Zocán en el recuperado Templo del Sol en el Museo Arqueológico de Sogamoso, en Boyacá, Colombia. El autor señala que la reproducción de este templo precolom-

bino con sustento arqueológico e histórico, sancionada como patrimonio cultural, ha sido reivindicada por una nueva identidad *muisca*. El autor califica a este proceso de «reetnicidad» y evidencia una pugna en el ámbito de la regencia e interpretación de la memoria en el que los elementos patrimonializados se convierten en depositarios de las identidades colectivas para fortalecerse y luchar por su reconocimiento oficial en tanto que los diferencia de otros grupos. Otro escenario en el que se evidencian las tensiones en la configuración y administración del patrimonio es el de la arqueología preventiva. Moscoso (2013) analiza el caso de la transacción patrimonial llevada a cabo en la Sierra de Santa Marta en Colombia ante la aparición de un lugar de enterramiento prehispánico y colonial como consecuencia de la intervención de una empresa eléctrica y que fue reclamado como propio por los indígenas *arhuacos*. En su análisis ejemplifica la disputa simbólica por el control de la cultura material y del espacio por parte de diferentes actores que intervienen en los procesos de patrimonialización y que rivalizan por visiones distintas del mundo y del bienestar.

Si bien no directamente parte de una iniciativa de desarrollo específica, o explícitamente con actores de la cooperación, queremos incluir en este análisis el uso de lo patrimonial para la modificación de la producción de artesanías ante la demanda turística global, especialmente por el interés que suscitan los procesos identitarios correlacionados. Se trata del trabajo Anath Ariel (1996) sobre la artesanía textil andina y sus relaciones con la demanda turística en Perú, Ecuador y Bolivia. La autora trata de superar los debates sobre la producción artesanal ante la industria del turismo, que ante todo han enfatizado la pérdida de su valor simbólico o funcional, o se han centrado en el ajuste productivo de los artesanos indígenas hacia esta necesidad foránea. Para ello, subraya, es preciso focalizarse en las diferentes adaptaciones que los artesanos indígenas van realizando de su identidad expresada en la artesanía y el surgimiento de nuevos sentimientos de pertenencia (Ariel de Vidas, 1996). De este modo, el objeto artesanal aprehendido a través de la mediación significativa del espacio turístico contribuye a la aparición de nuevas identidades colectivas.

Por otra parte, Gloria Barrera (2011) aborda críticamente el uso de elementos culturales como recursos que sirven a la idea Desarrollo a través del estudio de caso de los artesanos indígenas *kamsá*, en el suroccidente colombiano, en el departamento de Putumayo. La autora estudia las luchas por el poder simbólico en torno a la producción artesanal entre el pueblo indígena *kamsá* y las diversas instituciones que han intervenido en su territorio con objetivos de desarrollo. Su disertación se configura desde la necesidad de reconocer los patrones de la colonialidad presentes entre los *kamsá* — desde «*el ser colonizado*» (énfasis añadido; Barrera Jurado, 2011) — y de ofrecer una propuesta artesanal autónoma.

Con el fin de analizar las relaciones asimétricas entre los agentes, la autora utiliza el concepto “campo” de Bourdieu — si bien sustituyendo el concepto “capital” por el de “patrimonio cultural” —. En consecuencia, establece como unidad de análisis lo que denomina «*campos de poder artesanal*» (énfasis añadido; Barrera Jurado, 2011) en los que tanto la definición de qué es patrimonio cultural como quién lo gestiona son objeto de disputa. Así, estos campos de poder artesanal son

«espacios de lucha entre los artesanos de una comunidad y otros agentes que pueden ser individuos, organizaciones o instituciones. Estas luchas se generan por dominar los patrimonios de los artesanos, que pueden ser conocimientos, símbolos, técnicas, materiales, aspectos de la organización social de la producción, circulación y uso de los objetos artesanales» (Barrera Jurado, 2011: 183).

De esta forma, el artículo refiere la evolución de la manufactura *kamsá* a partir de la sucesión histórica de distintos campos de poder definidos a partir de los principales agentes que los integran, como la Iglesia Católica, los Cuerpos de Paz de Estados Unidos e incluso el Gobierno colombiano:

«Los artesanos Kamsá han sido sometidos a diferentes tipos de intervenciones que responden a diferentes lógicas. En la evangelización, la lógica colonizadora fue religiosa; con la presencia de los Cuerpos de Paz, la lógica

fue económica y administrativa; en la experiencia con Artesanías de Colombia fue más antropológica [empresa de economía mixta]; con el Colegio Bilingüe Artesanal [institución nacional] el reto está en las formas de construcción de conocimiento, en una lógica pedagógica, y finalmente, con la presencia del CDA [Centros descentralizados de Desarrollo Nacional ligados a Artesanías de Colombia], la lógica es de diseño e innovación (Barrera Jurado, 2011: 190).

El análisis de cada uno de los campos de poder permite conocer y comprender las dinámicas que se producen entre agentes que disputan recursos, alternando tanto la imposición como la negociación. Las respuestas por parte de los artesanos indígenas *kamsá* también transitan desde la subordinación a la resistencia, tipificadas a partir del concepto de «control cultural» (Bonfil Batalla, cit. en Barrera Jurado, 2011: 183) como «autónomas, apropiadas, impuestas y enajenadas». A partir de ello la autora concluye que las relaciones de fuerza que se producen entre los diversos actores en estos campos de poder artesanal son «heterárquicas», es decir, responden a una estructura variable y a una organización flexible (Barrera Jurado, 2011).

Finalmente, entre los trabajos que enfatizan las críticas a los vínculos entre las ideas Desarrollo y Cultura se encuentra el análisis de las políticas estatales de gestión patrimonial para el desarrollo de la provincia de Jujuy en el noroeste argentino donde se encuentra la Quebrada de Humahuaca, reconocida como Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad de la UNESCO en 2003 (Belli & Slavutsky, 2010). Mediante esta evaluación los autores señalan la diferencia entre la teoría de lo oficial y su puesta en práctica. En esta zona las políticas de patrimonialización vinculadas al desarrollo turístico han promovido una mercantilización de la cultura local que, como parte de circuitos económicos ajenos a esta realidad, no revierten en la mejora económica de sus pobladores, sino que profundizan desigualdades y conflictos socioeconómicos y de tipo identitario. Sin embargo, según Elena Belli y Ricardo Slavutsky, el turismo puede ser un recurso: «bajo condiciones socioculturales de *empoderamiento emancipatorio*, que generen capacidad de gestión, decisión y negociación a los actores locales» (énfasis añadido; Belli & Slavutsky, 2010:172-173). Las condiciones para el

«desarrollo socialmente sustentable» se articulan con las dimensiones de este empoderamiento emancipatorio:

«Se denomina empoderamiento emancipatorio a aquellas prácticas que permiten construir estrategias socio/económicas/productivas, distribuyendo equitativamente las responsabilidades del poder y la decisión. Trata de transformar estas redes y estos espacios, conformándolos como redes que dan libertad, es decir, factores que potencian una identidad socio-cultural, fortalecen intercambios de comunicación, ayudan a visualizar colectivamente la situación de exclusión y capacitan en la construcción de un espacio social y una cultura democrática» (Rebellato, cit. en Belli & Slavutsky, 2010:173).

Los autores también señalan la necesidad de fortalecer a los actores locales para que el proceso de ‘puesta en valor’ — tecnicismo que se utiliza para designar lo que hemos denominado patrimonialización —, mediado por relaciones de poder, pueda conducir a transformaciones autodeterminadas que redunden en su autonomía y en sus condiciones socioeconómicas.

### **1.3. Línea de trabajo escogida y objetivos de la investigación**

De la lectura de lo anterior se revelan varias conceptualizaciones, es decir, concreciones teórico-metodológicas de la idea Patrimonio que se retroalimentan entre sí y que permiten el intercambio comunicativo entre los actores: por una parte, el patrimonio como proceso que selecciona elementos de la memoria social y en el que participan diferencialmente los actores sociales (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010; Belli & Slavutsky, 2010; Barrera Jurado, 2011); de otro lado, el patrimonio como producto, como representación de la configuración identitaria de un grupo y de su modelo de sociedad y de desarrollo (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010; Gómez-Montañez, 2011; Ariel de Vidas, 1996). Ello conduce hacia una tercera arista: el patrimonio como un ámbito en el que se manifiestan y reproducen las relaciones de poder (Gómez-Montañez, 2011; Moscoso, 2013; Barrera Jurado, 2011). De esta manera, la administración del pasado, materializada en la producción (selección/

designación/etiquetado/categorización) y configuración de distintas adjetivaciones de la idea Patrimonio (cultural, histórico, arquitectónico, etnológico, natural, etcétera), se presenta como un campo — en el sentido de Bourdieu — en el que confluyen y divergen los intereses de diferentes agentes sociales, se han interiorizado determinadas condiciones estructurantes, se pone de manifiesto un sentido práctico en su dinámica de funcionamiento y se persigue la acumulación de capital económico, social, cultural y simbólico.

Desde nuestra perspectiva teórico-metodológica resulta particularmente interesante analizar la apropiación y la resignificación de determinados elementos del repertorio cultural — compuesto por elementos del pasado y del presente, así como préstamos de otras tradiciones — por parte de los agentes que participan en este campo. Nos referimos, concretamente, a las prácticas y usos que contribuyen a reinventar, recrear y empoderar políticamente determinadas identidades colectivas. En este proceso también aspiramos a conocer cómo funciona la legitimación de estas representaciones de la cultura catalogadas o percibidas como patrimonio, y que simultáneamente obtienen el marchamo de auténtico.

En esta tesis estas inquietudes aterrizan en un escenario específico: una acción calificada como *proyecto de desarrollo*. Así, el caso de estudio permite introducir en el análisis a los agentes de la Cooperación Internacional y relacionar la competencia en este campo de la gestión del pasado con el encuentro de diferentes visiones sobre el desarrollo futuro de la sociedad.

De este modo, nos preguntamos de manera consecutiva con relación a nuestro caso de estudio: primero ¿quién produce la definición que acota la idea Patrimonio? ¿Cómo la operativiza en un concepto que califica determinados elementos culturales como patrimonio cultural porque identifican a un grupo en tanto que lo distinguen de otro? Segundo, ¿cómo se produce la apropiación y legitimación de ese patrimonio cultural para su uso como recurso en esa relación de fuerzas que es el campo Patrimonio? Y finalmente ¿cómo nos ayuda este caso a comprender la construcción del sentido en los procesos de representación de la memoria (pasado) a través de la idea Patrimonio (presente) y que tiende a realizarse (García Calvo, 2005) en la idea Desarrollo (futuro)? Por consiguiente, el

aporte fundamental de esta tesis desvela las prácticas de la otredad con relación a la apropiación de significados, profundiza en las motivaciones e intereses que subyacen a la justificación de los usos y adjetivaciones del patrimonio, y en suma esclarece las relaciones entre la memoria y las ideas Patrimonio y Desarrollo en la construcción social de realidad.

De esta manera, los objetivos de la investigación son:

*Objetivo general:*

Comprender las dinámicas de construcción de sentido relacionadas con el uso como recurso del conjunto *patrimonio cultural* como depositario de la identidad de un grupo en procesos de desarrollo.

*Objetivos específicos:*

1. Reconocer y explicar la construcción histórica de la idea Patrimonio Cultural en Ecuador a partir de las agencias de la institucionalidad pública, la Cooperación Internacional y sus pueblos y nacionalidades indígenas.
2. Analizar la estrategia de patrimonialización y mercantilización de la que se sirve el Museo *Mindalae* en Quito para fortalecer el sector artesanal en Ecuador.
3. Estudiar los intereses y las prácticas de apropiación de un grupo de artistas indígenas conocidos como pintores de Tigua en un proyecto de renovación de las artesanías ecuatorianas a partir de recursos patrimoniales.

Como se analiza en el epígrafe 1.5 de esta tesis, la diversidad cultural<sup>5</sup> ha sido una característica constante en el territorio que hoy es Ecuador. El paradigma de gestión de la diversidad implementado en la Colonia y perpetuado tras

---

<sup>5</sup> Es preciso mencionar que en Ecuador, tanto en el ámbito político como en el académico, se prefiere el uso de la expresión 'diversidad cultural' frente a 'diversidad étnica'. En sintonía con el contexto de estudio en esta tesis también hacemos uso de esta denominación.

su conformación como Estado-nación se define por privilegiar la homogeneización cultural, fórmula ante la que se producen respuestas plurales de la población indígena — aculturación, sincretismo, insurrección — en las que nos adentramos en el apartado 3.2.2. Las pinturas de Tigua, elaboradas por indígenas *kichwas panzaleo* de la región Sierra del país, han sido analizadas como una de esas respuestas por Blanca Muratorio (2000). A pesar de ser cuestionadas por su puesta en valor externa y por su orientación a la demanda turística, estas manifestaciones son consideradas por la autora como una expresión de afirmación identitaria al tiempo que como una forma de supervivencia. De acuerdo con esta idea, nuestro estudio atiende concretamente a cómo esta identidad colectiva usa, resignifica y legitima el patrimonio generado en un proyecto de desarrollo con fines a la innovación de su producción artesanal, y en definitiva cómo lo convierte en recurso. En este sentido, nuestra hipótesis de trabajo plantea que en un contexto de patrimonialización dirigido *desde fuera y hacia fuera*, los artistas indígenas de Tigua se apropian de esos elementos culturales patrimoniales como una estrategia de resistencia económica y cultural.

## 1.4. Metodología

### 1.4.1. El enfoque cualitativo y el alcance de la investigación

La antropología sociocultural es una disciplina de miradas holísticas y multidimensionales, preocupada por analizar todo aquello que siendo práctica, discurso o contexto *da sentido* a la vida en un entramado social (Nogués Pedregal, 2004). Es igualmente una búsqueda con afán interpretativo de dichas significaciones (Geertz, 1973), construidas por los individuos con referencia a la realidad en la que viven y se relacionan (Berger & Luckmann, 1968). La aproximación cualitativa es inherente a esa búsqueda de la complejidad en la realidad social (Creswell, 2003), construye el conocimiento desde la inducción, se centra en la interpretación de los sujetos en sus propios marcos de referencia y aboga por «experimentar la realidad tal como otros la experimentan» (Rist, cit. en Taylor & Bogdan, 1984: 20).

La etnografía es una de las diversas estrategias de investigación que usa la perspectiva cualitativa en su interés por el estudio de la producción social e histórica de significados (Creswell, 2003). La vocación del quehacer antropológico por lo *emic* se materializa a través del trabajo de campo:

«Una cultura debe ser vista a través de quien la vive, además de a través del observador científico y; [...] una cultura debe ser tomada como un todo (holismo), de forma que las conductas culturales no puedan ser aisladas del contexto en el que ocurren» (Edgerton y Lagness, cit. en Velasco & Díaz de la Rada, 1997: 23).

De esta manera, el acceso a los contenidos conceptuales se produce a través de una relación dialógica del investigador con los protagonistas de las prácticas sociales y culturales que se observan (Geertz, 1973). Es así como el hecho sociocultural común se convierte en etnográfico (E. Evans-Pritchard, 1967), comprendido en su contexto temporal y espacial específico, histórico (Ulin, 1984). Las posibilidades que brinda han sido descritas por Sanmartín: «Vivir en directo la producción de un dato etnográfico permite una honda inserción en la compleja globalidad del contexto en el que se enraíza el significado del discurso de los actores» (Sanmartín Arce, 2003: 99).

Una investigación motivada por la comprensión de significados diversos presentes en la memoria social y asociados selectivamente con los procesos de patrimonialización no puede ser sino abordada desde un enfoque cualitativo. Una perspectiva que, en virtud de la filiación socio-antropológica de esta tesis, se enmarca en el trabajo de campo etnográfico y se concreta en diversas técnicas de investigación que se desarrollan a grandes rasgos en las páginas siguientes. Nuestro estudio tiene asimismo un interés descriptivo: su alcance se circunscribe al aumento del registro consultable (Geertz, 1973) sobre determinados procesos y hechos sociales para mejorar su esclarecimiento y comprensión.

Entendida la cultura como contexto de significación (Geertz, 1973) el trabajo de campo posibilita identificar, describir y analizar *desde dentro* los elementos y procesos que toman forma en su seno, lo que nos lleva a atender más

a qué hacen los que dicen que hacen que a lo que dicen que hacen. Esta perspectiva que proponemos evita el riesgo de incidir más en el análisis de contenido de lo que se dice (discurso) que en la comprensión de las prácticas observables y etnografiadas. En nuestro caso el trabajo de campo se realizó en el ámbito de intervención de una iniciativa financiada por la Cooperación Internacional para el fortalecimiento identitario y económico de productores artesanales de varias provincias de Ecuador. Se trata del proyecto de *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* promovido por la *Fundación Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* de Quito (Ecuador) y auspiciado con fondos de la Unión Europea. Esta acción tiene carácter nacional y participan diversos grupos de artesanos, entre ellos, los conocidos como pintores de Tigua, artistas indígenas del páramo andino de la provincia ecuatoriana de Cotopaxi. Tanto la iniciativa general como el grupo de participantes específicos fueron seleccionados para ilustrar la relación entre las ideas Cultura y Desarrollo en virtud de la experiencia demostrada en el campo artesanal y las posibilidades de interlocución.

En este punto es importante resaltar que nuestro estudio se ha focalizado en el análisis de las dinámicas de producción de sentido que se han generado en torno al uso de determinados elementos culturales del pasado en actividades artesanales contemporáneas y que se han manifestado en diferentes respuestas de apropiación y legitimación de esta propuesta de desarrollo.

Para cumplir con este propósito ¿qué elementos y hechos de la realidad observable nos interesan? De forma preliminar hemos privilegiado el interés hacia la información relacionada con las motivaciones y posiciones ideológicas de los agentes involucrados, pero también de las prácticas circunscritas al proyecto y que se materializan en actividades, relaciones y transmisiones de conocimiento. De esta manera, en el marco del trabajo de campo, se han aplicado diferentes técnicas de investigación para observar la triangulación de las fuentes y de los propios datos. Estas técnicas principales son la revisión documental, la observación participante, la entrevista en profundidad y el grupo focal.

## 1.4.2. Técnicas de investigación

### a) *Revisión documental*

La revisión bibliográfica contribuye tanto a fundamentar la necesidad de este estudio como a preparar el diseño de una investigación, al tiempo que es un recurso valioso y fundamental para analizar sus resultados. Como parte de este procedimiento es habitual la consulta de materiales teóricos que sustentan la tesis y de experiencias previas que nutren el estado de la cuestión. En este grupo también podemos situar la bibliografía general que aborda el contexto del estudio, que en nuestro caso se refiere a Ecuador.

Existen otros documentos específicamente relacionados con el caso etnográfico que completan la información disponible o la contrastan, convirtiéndose en recursos fundamentales para esta tesis. Por una parte, hemos revisado informes sobre el proyecto de cooperación estudiado en diversos formatos que abundan en las descripciones de las actividades, los perfiles de los implicados y los resultados. De igual manera han posibilitado conocer los antecedentes de la iniciativa y los motivos institucionales que la justifican. De otro lado, hemos contado con todo un repertorio de documentos relativos a los pintores de Tigua producidos por medios de comunicación, intelectuales, galerías de arte y también por los propios artistas.

De forma genérica denominamos *documento* a diferentes soportes que son «medio y mensaje de información y conocimiento» (Martín Gavilán, 2009: 5). Este mismo autor reduce la ambigüedad de esta definición a través de la clasificación de los tipos de documentos según ciertas categorías o dimensiones:

- Soporte: papel, químico (películas), magnético (cintas de video, discos duros), óptico (CD-DVD). También se incluyen aquí los nuevos soportes virtuales.
- Contenido: textuales y no textuales. Estos últimos se dividen fundamentalmente en gráficos (mapas), sonoros, iconográficos (fotografías) audiovisuales, informáticos, tridimensionales (objetos) y multimedia.

- Transformación experimentada: primarios, secundarios y terciarios (diccionarios y enciclopedias). No descarta los actuales documentos dinámicos que posibilitan cambios a través de la interacción.
- Difusión: públicos, privados e inéditos; periódicos o no periódicos. Hoy se hace alusión a documentos transitorios y permanentes, en línea o fuera de línea.
- De autoría individual o colectiva (blogs, redes sociales).

En este estudio, la tarea de búsqueda y recolección de materiales relacionados con el caso etnográfico se ha realizado bajo el paraguas metodológico del trabajo de campo y avanzó de forma interdependiente a la aplicación del resto de técnicas. La recopilación de documentos aumentó a partir del contacto con los sujetos participantes en el proyecto y se expandió con la disponibilidad en línea de recursos promocionales de estas intervenciones. De igual manera hallamos materiales diversos sobre la experiencia previa del agente promotor y de la trayectoria independiente de los propios artesanos.

*Ilustración 3: Clasificación de los documentos revisados en la investigación*



Fuente: elaboración propia, 2016.

Fruto de un exhaustivo y minucioso barrido de lo disponible finalmente hemos contado con una gran heterogeneidad de documentos en distintos soportes que cabía organizar y clasificar. Para ello hemos utilizado como criterio de discriminación su pertenencia al proyecto — esto es, si fueron generados en el contexto de cooperación que nos ocupa o fuera de los objetivos y actividades del mismo —, como se aprecia en la ilustración 3.

En este punto es preciso mencionar el valor que como «documentos personales» (Taylor & Bogdan, 1984) tienen los videos autopromocionales, blogs y memorias de los pintores realizados de forma autónoma, ya que exponen motivaciones, expectativas y valoraciones en torno a su oficio. Estos documentos, si bien habitualmente relatados en primera persona, implican el apoyo de la familia, de otros miembros de la comunidad o del entorno inmediato para su elaboración. En cualquier caso son construidos desde un punto de vista *emic*, desde dentro del grupo, que en este caso destaca y explica elementos de la memoria colectiva como mitos, símbolos, tradiciones productivas y expresivas, formas de transmisión del conocimiento, visiones sobre sí mismos y sobre la realidad que los circunda, narraciones sobre su historia personal imbricadas con la colectividad, etcétera.

#### *b) Observación participante*

La observación participante es un procedimiento metodológico para la recogida de datos etnográficos fundamentada en la inmersión en un entorno particular de estudio, en la vida social de un grupo, y en consecuencia, un ejercicio que otorga a la producción de conocimiento una contextualización profunda (Sanmartín Arce, 2003).

Con relación a estas premisas se edifica la expectativa esencial de la observación participante: acceder a los significados culturales. Estos significados solo son susceptibles de comprenderse cuando se encuentran en acción, en funcionamiento, exigiendo al investigador experimentar, vivir la coyuntura particular haciéndonos presentes en ella (Ortega y Gasset, cit. en Sanmartín Arce, 2003:

69). Esta expectativa se fundamenta, entre otras, en la posibilidad de socialización en la cultura nativa.

«La observación participante [...] connota [...] el aprendizaje de las reglas de comunicación del grupo estudiado — incluido el aprendizaje del sentido de oportunidad a la hora de hacer preguntas — y el seguimiento de esas reglas; y además, un cierto grado de empatía, de forma que la información sea obtenida como prueba de confianza, como un don, no como algo obligado» (Velasco & Díaz de la Rada, 1997: 25).

De esta manera, el antropólogo persigue integrarse al grupo plenamente (Velasco & Díaz de la Rada, 1997). Lograr este objetivo es parte de la valoración del éxito de la observación participante. Si se ha producido una inmersión completa, el investigador trasciende su universo cultural (dejando atrás el etnocentrismo). La observación participante contribuye así a la relativización de lo propio y al aprendizaje e incorporación de lo ajeno; provoca la flexibilización, la ampliación de los límites semánticos y las categorías analíticas del que observa (Sanmartín Arce, 2003). Este proceso de transformación ha sido ejemplificado en los siguientes términos:

«El antropólogo hace algo más que acallar sus sentimientos: elabora nuevas categorías mentales, contribuye a introducir nociones de espacio y tiempo, de oposición y contradicción, tan extrañas al pensamiento tradicional» (Lévi-Strauss, cit. en Velasco & Díaz de la Rada, 1997: 30).

La observación participante posibilita también una aproximación a la información de la que «los informantes no pueden informar» (Sanmartín Arce, 2003: 66), es decir, a aquellas realidades que no son objetivadas por los sujetos de la investigación y que no son narradas en las entrevistas, pero también, evidentemente, aquellas contradicciones entre el discurso y las prácticas.

A pesar de la informalidad que superficialmente la acompaña, la observación participante sigue un proceso sistematizado de recolección de datos acerca de los grupos sociales estudiados (Anguera, cit. en Delgado & Gutiérrez, 1995: 142) y da soporte esencial al trabajo de campo y a otras técnicas de investigación que se realizan bajo su amparo. Este procedimiento reviste un complejo

equilibrio entre las tareas de observación y participación (Sanmartín Arce, 2003).

Asimismo, el filtro subjetivo del investigador inevitable en el ejercicio de observación y registro de la información ha sido definido como un requisito inexorable para el conocimiento y la comprensión de significados: «El tipo de dato cultural para el que está diseñada esta técnica requiere que exista un sujeto como herramienta heurística» (Sanmartín Arce, 2003:67). Porque, de cualquier forma, la traducción e interpretación que realiza el antropólogo no ocurrirá sino a través del informante: «el etnógrafo no percibe, ni [...] puede percibir lo que su informante percibe. Lo que percibe, con alguna incertidumbre, es que percibe “con” –o “por medio de”, o “a través de” él» (Geertz, cit. en Velasco & Díaz de la Rada, 1997: 32).

¿Cómo se ha llevado a cabo la observación participante en nuestra investigación?

La observación participante se ha realizado en diferentes escenarios relacionados con el proyecto de cooperación seleccionado. Sin embargo, puesto que la iniciativa tiene ámbito nacional ha sido necesario acotar y limitar la observación a aquellos lugares considerados como claves para lograr sus objetivos.

Se escogió como lugar etnográfico fundamental el Museo *Mindalae*, en el que pudimos compartir y registrar actividades ordinarias y extraordinarias organizadas tanto por el propio museo como por la *Fundación Sinchi Sacha*. Asistimos a reuniones de equipo (formales e informales), actividades de capacitación, eventos de distinto cariz, inauguraciones de exposiciones temporales y reconocimientos institucionales al sector artesanal y autoridades vinculadas. Posteriormente, tras conocer las acciones de cooperación que se promovían desde estas entidades y acotar el estudio a una de ellas, la observación fue redirigida a los territorios donde estas actividades se llevaban a cabo. Por este motivo, se realizó parte del trabajo de campo fuera del museo y de la ciudad de Quito, fundamentalmente en los talleres artesanales de las provincias de Imbabura, Ibarra, Carchi y Cotopaxi. En esta última provincia, dado nuestro interés en los pintores

de Tigua, arribamos hasta la comunidad de origen y otras aldeañas — como la comunidad de Quilotoa —, deteniéndonos en varias galerías y territorios turísticos (tiendas de suvenires, miradores, paradores para turistas). También han formado parte de la observación las ferias y mercados de artesanías de Quito y Otavalo, este último el mercado artesanal indígena más extenso de Ecuador.

### *c) Entrevista en profundidad*

La entrevista en profundidad se utiliza habitualmente en los estudios cualitativos por las posibilidades que brinda para introducirnos en los discursos de los interlocutores y acceder a su mundo de significados, oportunidad también definida como «la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal y como las expresan con sus propias palabras» (Taylor & Bogdan, 1984: 101). Entrevistar es una suerte de «puente [...] entre universos culturales» (Sanmartín Arce, 2003: 87), un proceso, «que consiste en construir paso a paso y minuciosamente la experiencia del otro» (Robles, 2011: 40).

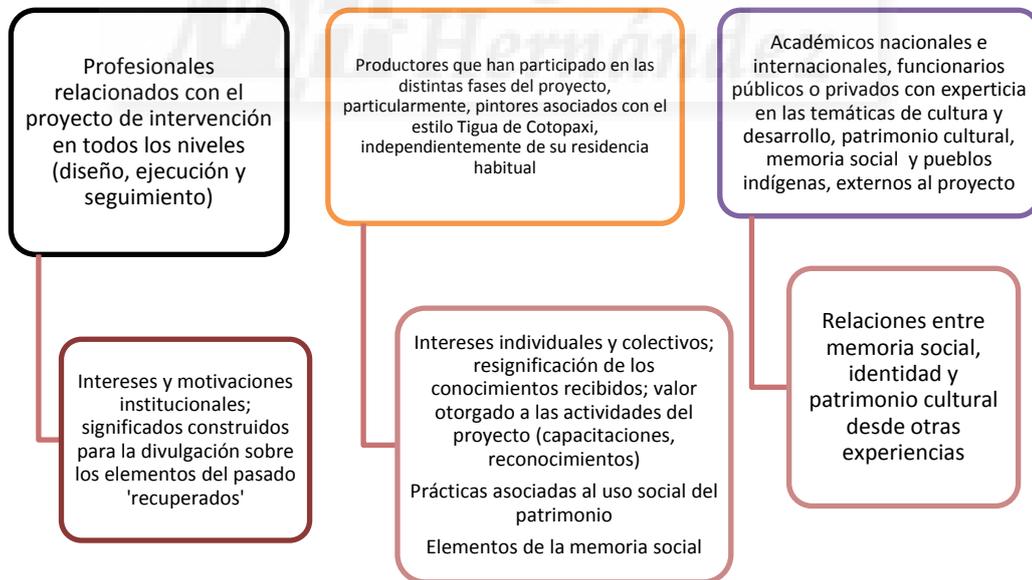
Este tipo de entrevista también se denomina abierta y destaca frente a otras técnicas de investigación por su flexibilidad y adaptación a los diferentes contextos en los que se aplica. No en vano la interlocución se prepara básicamente sobre un guion de temas que orienta la dinámica del diálogo, pero no lo determina. Si bien se trata de una técnica específica es interdependiente a las acciones de observación implícitas en el trabajo de campo y permite asistir al empleo de los recursos culturales por parte del informante o entrevistado (Sanmartín Arce, 2003).

Otra de las ventajas de la entrevista en profundidad es su acceso a una diversidad de voces sin requerir un tiempo prolongado. En nuestra investigación se realizaron 34 entrevistas abiertas a informantes calificados en las provincias de Pichincha, Imbabura, Carchi y Cotopaxi en Ecuador, concretamente en sus capitales provinciales Quito, Ibarra, Tulcán y Latacunga, en las ciudades de Otavalo y Cayambe, y en diversas comunidades rurales, entre ellas, las situadas en

la zona de Tigua, en Cotopaxi. En diferentes ocasiones estas entrevistas se realizaron aprovechando las convocatorias efectuadas por promotores del proyecto en actividades de evaluación, de reconocimiento institucional o de divulgación general. No obstante, también se llevaron a cabo entrevistas fuera del entorno del proyecto que fueron concertadas de forma independiente.

¿Qué información concreta pretendimos extraer de esta técnica? Dada la multiplicidad de sujetos involucrados en el caso etnográfico las entrevistas se organizaron a partir de tres grupos de interlocutores a tenor de la mirada diferencial que podían aportar a la investigación: 1) profesionales vinculados al proyecto; 2) productores implicados; 3) expertos relacionados en términos generales con el tema de la tesis. También identificamos tres informantes calificados—uno por cada grupo — cuyo apoyo fue determinante para asuntos logísticos (acceso a contactos y documentos) y para resolver inquietudes recurrentes. En el siguiente cuadro se refleja la combinatoria de perfiles y expectativas de información al respecto:

*Ilustración 4: Perfiles y expectativas de resultados de las entrevistas en profundidad*



Fuente: elaboración propia, 2016.

*d) Grupo focal*

A menudo el grupo focal es presentado como equivalente a un diálogo grupal. Sin embargo, aun siendo ésta su principal característica, su planificación y aplicación reviste más complejidad.

De entrada, podemos decir que el grupo focal es un encuentro planificado y moderado entre individuos seleccionados que tiene el propósito de conocer a través de su interacción las percepciones acerca de un determinado tema (Bomfim Trad, 2009). Su aporte diferencial es precisamente la posibilidad de obtener información fruto de esa discusión premeditada en grupo.

Frente a otras técnicas cualitativas, el grupo focal se aproxima al discurso que se produce grupalmente con más profundidad y permite registrar contenidos relacionados con conocimientos, experiencias y posturas ante el tópico estudiado (Saldaña Calderón & Zamora de los Godos Urcia, 2008). Por la propia naturaleza de su producción — siempre con una minuciosa preparación de la interlocución y estimulación de sus participantes — la información obtenida es densa y contrastada.

Si bien el grupo focal responde a diferentes fines de investigación relacionados con la concreción del objeto de investigación, orientar el diseño de otras técnicas o la propia introducción al trabajo de campo (Bomfim Trad, 2009), en nuestro caso se escogió con el propósito de identificar experiencias de desarrollo ligadas a lo patrimonial en Ecuador y también para conocer el discurso social referido a las relaciones entre las ideas Cultura y Desarrollo.

Con estos objetivos y siguiendo las recomendaciones de diseño y aplicación del grupo focal se llevó a cabo una selección minuciosa de los integrantes del grupo. Su participación se decidió a partir de dos criterios: la experiencia demostrada en la temática general de la discusión y el conocimiento específico de un campo de intervención — en la ilustración 5 se grafican las diferentes especialidades de los integrantes finales —. De esta manera, la convocatoria reunió a distintos profesionales del ámbito del desarrollo relacionados con programas culturales, todos miembros de organizaciones del tercer sector, si bien

fueron convocados otros agentes gubernamentales nacionales o internacionales que finalmente no pudieron asistir<sup>6</sup>.

De igual manera, el número de participantes se acotó a una cifra reducida (6 personas) al igual que el tiempo de entrevista (una hora y media). El lugar escogido para su puesta en práctica fue un aula de la Universidad Andina Simón Bolívar (en tanto que espacio neutral) en Quito.

*Ilustración 5: Parámetros para la composición del grupo focal con expertos en cultura y desarrollo en Quito*



Fuente: elaboración propia, 2016.

### 1.4.3. El análisis

La secuencia de registro, organización y análisis de los datos no siguió un camino unívoco al basarse en la experiencia y en el conocimiento progresivo del tema de investigación, al tiempo que en el estilo adquirido del investigador para trabajar con la información recogida. Como resultado de ese proceso variable y muy ligado a la etnografía, los datos se fueron convirtiendo en una producción con sentido.

<sup>6</sup> Nos referimos a la Secretaría Técnica de Cooperación Internacional (SETECI) de Ecuador y a la Oficina Técnica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) con sede en Quito que manifestaron no tener interlocutores para el tema específico en el momento de la realización del grupo focal.

Una de las herramientas más frecuentes en la antropología social para realizar esta transformación es la escritura. No en vano, la tarea del etnógrafo «pone por escrito» los discursos sociales para ser desentrañados (Geertz, 1973: 31). Construir un texto nos permite identificar ideas y relacionarlas entre sí; organizamos y analizamos a la vez que escribimos; retomamos y evocamos nuestra experiencia de campo, pues «no solo necesitamos organizar coherentemente nuestros datos sino también nuestros recuerdos» (Mairal, cit. en Sanmartín Arce, 2003: 134).

De este modo, — siguiendo la idea Cultura en tanto que urdimbre de significados (Geertz, 1973) — el método de análisis se asentó fundamentalmente en un procedimiento de organización escrita en el que se reflejamos nuestra interacción con los datos empíricos. Para alcanzar este resultado la estrategia más habitual es el contraste, ejercicio que al relacionar de forma exhaustiva datos primarios y secundarios, teoría y etnografía, trata de establecer una red de sentido, un pequeño universo de correlaciones. Así, en tanto que ejercicio creativo, la subjetividad del investigador no puede deslindarse del análisis socioantropológico, y por tanto, la urdimbre resultante es también un «entramado de lo real con lo posible, de los hechos entre sí y de los hechos con las esperanzas de sus autores» (Sanmartín Arce, 2003: 140).

En ese camino analítico ha sido inevitable pensar en el acuerdo o desacuerdo de los sujetos de estudio respecto de las interpretaciones que realizamos sobre sus prácticas y la correlación que estas tienen con sus discursos. Aunque solo es una hipótesis, conjeturamos la sorpresa en el Museo Mindalae — la institución no se somete a este tipo de análisis de forma frecuente — por la deconstrucción que hemos realizado de sus procesos de patrimonialización, su vinculación con los condicionantes del mercado y del ámbito del desarrollo y las repercusiones que ello conlleva en la representación. Esta respuesta, sin embargo, no necesariamente podría significar disconformidad con el análisis realizado en la medida en que se han referenciado abundantemente entrevistas, documentos y prácticas observadas durante el trabajo de campo. No obstante, se

prevé que los resultados que arroja la tesis puedan ser objeto de estudio por parte de las instituciones promotoras como también de debate.

De otro lado, intuimos diferentes reacciones entre los pintores. Por una parte, aquella que sencillamente celebre la atención de una investigación más allá de las fronteras de Ecuador sin detenerse excesivamente en el contenido; por otra, la que demuestre escepticismo acerca de su instrumentalidad para los pintores — una investigación más que no repercute en sus condiciones de vida —; finalmente no faltarán los que opinen críticamente sobre la representatividad de los pintores incluidos o incluso la autenticidad del arte Tigua que hemos estudiado.

En este punto es importante mencionar que ciertamente hemos reproducido la imagen de los pintores que ellos quieren difundir sobre sí mismos, pero al tiempo no hemos dejado de mostrar las fisuras y la pluralidad de la puesta en práctica de esa imagen. De esta forma es probable que disientan en las interpretaciones y que estas puedan atribuirse no tanto al desconocimiento de la lengua *kichwa* por parte de la investigadora — puesto que son perfectamente bilingües y se comunican sin dificultades en español —, sino al hecho de que como foránea explica la realidad desde un punto de vista externo. Es preciso señalar en este sentido que, si bien la subjetividad y la externalidad son condiciones inevitables en todo trabajo de campo, en este análisis se ha cuidado que las interpretaciones que se realizan se sustenten bien en las explicaciones literales de los sujetos, bien en otros análisis monográficos de rigor.

### **1.5. Contexto: un territorio diverso llamado Ecuador**

El Estado naciente en la Real Audiencia de Quito fue llamado Ecuador por sus fundadores en 1830 en honor a la línea equinoccial que lo atraviesa en su parte más septentrional (Ayala Mora, 1993). Su instauración como nuevo país, bajo las pretensiones homogeneizantes de la fórmula moderna de Estadonación, se enfrenta tempranamente (Ramón Valarezo, 2004) con un territorio de alta diversidad biológica y también cultural:

«Pequeño, pero extraordinariamente complejo [...] con múltiples ambientes naturales, megadiverso [...] en sus ecosistemas, especies y variedades genéticas, con diversas identidades regionales y hasta locales, con una población sumamente heterogénea en lo étnico, social y cultural» (Ramón Valarezo, 2004: 14).

Ecuador se divide en su zona continental en tres grandes regiones naturales — Sierra, Costa y Amazonía — que se unen a una cuarta insular, Galápagos. El accidente geográfico de los Andes cruza el país de norte a sur como un angosto «callejón interandino» (Salomon, 1980: 61) en el que es posible apreciar una cadena de majestuosos volcanes y múltiples valles. Estas formaciones distinguen, entre otras, a los Andes de Ecuador con el apelativo ‘de páramo’ frente a los Andes ‘de puna’, más comunes por ejemplo en el Perú y que se identifican por una extensa meseta en la altitud, el denominado altiplano. Desde tiempos inmemoriales las «hoyas interandinas» se caracterizaron por la diferenciación de cultivos y por la consolidación en su seno de unidades culturales distintas fuertemente interconectadas entre sí y con los otros pueblos situados más allá de la cordillera occidental hacia la Costa y de la cordillera oriental hacia la Amazonía (Ramón Valarezo, Báez Rivera, & Ospina Peralta, 2004).

No es de extrañar entonces que la administración de esta diversidad haya sido un asunto recurrente en la historia del control del territorio de lo que conocemos como Ecuador. Ante tal desafío, el propio Imperio Inca emprende estrategias deliberadas de «incanización» (Ramón Valarezo, 2011) — aun apenas presente 80 años en el sur y 40 años en el norte (Ayala Mora, 1993) — que incluían el traslado forzado de los denominados *mitmajkuna*. Galo Ramón (2011) ha descrito a estos repobladores como «personas (hombres o mujeres) provenientes de grupos aliados para controlar, mezclarse y enseñar elementos de la “civilidad incaica” entre los pueblos conquistados; al mismo tiempo, [eran] pueblos rebeldes [que] fueron trasladados a zonas seguras para ser controlados, utilizados en actividades estratégicas para el imperio y para minimizar levantamientos eventuales» (Salazar Medina, Ramón Valarezo, & Soler García, 2011: 34).

Con la ejecución del Inca Atahualpa por los conquistadores españoles en 1533 se inicia un periodo histórico ampliamente conocido por la violencia militar y simbólica, la dominación en el orden sociopolítico, la explotación económica y la imposición cultural y religiosa. La sociedad colonial establece una fuerte jerarquización racial entre blancos, indios y negros — importados desde África para subsanar la creciente escasez de población indígena para el trabajo forzado — con la consecuente diferenciación y exclusión socioeconómica. Indios y negros se encuentran en el rango más bajo de la organización social colonial: los primeros tributan como súbditos de la Corona española; los segundos pueden ser esclavizados. El mestizaje se gestiona a través de dos grandes estrategias: la de la clasificación de las diferentes mezclas y la de blanqueamiento o purificación de la raza familiar (López Beltrán, 2008). La dimensión espacial de la segregación racial se refleja también en la denominada ‘república de indios’ separada de la ‘república de españoles’ a partir de la consideración de los primeros como «gente sin juicio suficiente que necesitaba protección frente a los peligros del entorno social en que se movían» (Malamud Rikles, 2006: 147). Para facilitar su gobierno y su evangelización, la Colonia además emplea diferentes mecanismos que uniformizan la diversidad cultural, al privilegiar, por ejemplo, el uso de la lengua *kichwa* frente a otros idiomas nativos (Ramón Valarezo, 2004).

El dominio español llega a su término en este territorio con la derrota del ejército realista en la Batalla de Pichincha en 1822, posible con el apoyo de los sectores indígenas y afrodescendientes (Ayala Mora, 1993). Sin embargo, la República del Ecuador inaugurada en 1830 los excluye del imaginario nacional (Salazar Medina et al., 2011). En este sentido, Guerrero (1994) señala que el Estado ecuatoriano adopta dos formas de «*administración étnica*» durante el siglo XIX después de la Independencia. La primera (1830-1857) de administración directa y proteccionista de los indios; y la segunda entre 1857-1895 caracterizada por la eliminación de la condición de tributario, que paradójicamente invisibilizó a los indígenas, los dejó al margen de la ciudadanía (la mayoría no hablaba el idioma español), los encomendó a los poderes locales y regionales, y mantuvo la segregación étnica.

Por otra parte, la Revolución Liberal que vive Ecuador en el cambio de siglo (1895-1911) y que transforma la sociedad nacional con la promoción de los derechos de otros sectores excluidos como el femenino, no genera diferencias significativas en el estatus y oportunidades de indios y negros (Salazar Medina et al., 2011). El gobierno liberal del General Eloy Alfaro juzga al indígena como un ser dependiente y propende a su protección por parte del Estado. Esta actitud paternalista, unida a los valores de la naciente *corriente hispanista* en el continente americano — que explicaremos en el siguiente capítulo — acaba anulando cualquier reconocimiento de agencia histórica de la diversidad (Bustos Lozano, 2010). En este periodo, la relación del indio con la sociedad y el Estado se establece a través de la intermediación de un tercero, «un ventrilocuo» que Andrés Guerrero entiende como «un conjunto de agentes sociales blanco-mestizos [que] habla y escribe en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización» (Guerrero, 1994: 240).

La tendencia hacia el mestizaje y la integración de la población indígena se consagra durante el siglo XX con los postulados del indigenismo. Esta corriente asistencialista (Favre, 1998) mantiene la creencia de que el indio no pueden gobernarse a sí mismo y es un problema para la vida nacional (Botero Villegas, 2013). Así los indigenistas se debaten entre dos perspectivas fundamentales para procurar su integración: una eminentemente «racista», que considera al indígena como una raza inferior producto de la opresión sufrida y que está abocada a su desaparición con el mestizaje; y otra «culturalista», que *pone en valor* su legado indígena para posicionarse en el orden internacional (Favre, 1998).

Esta corriente de pensamiento será seriamente contestada con el alzamiento de las organizaciones indígenas en junio de 1990 (Favre, 1998), movimiento que reivindica su inclusión plena en una nueva agenda política. Uno de sus principales logros se refleja en la Constitución vigente, aprobada mediante referéndum en 2008. Desde entonces Ecuador se reconoce como un Estado in-

tercultural y plurinacional a tenor de su pluralidad cultural y lingüística; una diversidad que se organiza oficialmente en 14 nacionalidades y 18 pueblos indígenas, el pueblo afroecuatoriano y el pueblo montubio (CODENPE, 2016).

Según datos del último censo (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos del Ecuador (INEC), 2010), la población autoidentificada como indígena alcanza el 7% del total de ecuatorianos, siendo la nacionalidad *kichwa*, la más numerosa. Adicionalmente, al reunir los resultados de población indígena, afrodescendiente y montubia la cifra suma casi el 22% de la totalidad de los habitantes de este país andino. La autoidentificación, promovida por primera vez en el Censo de Población y Vivienda del año 2010 con ánimo de articular las políticas públicas con el nuevo marco constitucional, se realizó en virtud de la pregunta «¿cómo se identifica (...) según su cultura y costumbres?» (INEC, 2010). También se preguntaba por el pueblo o nacionalidad concreto al que se adscribían los miembros del hogar y las lenguas que hablaban. Los bajos resultados de autoidentificación — especialmente al considerar la implicación de las organizaciones indígenas en las campañas de promoción del proceso censal — han sido explicados a través de factores como la desviación de población hacia la categoría ‘mestizo’ o a la prevalencia de la minusvaloración hacia lo indígena (Del Popolo & Schkolnik, 2013).

No obstante, el ‘autorreconocimiento’ y el ‘reconocimiento oficial’ de esta amplia diversidad no exime de dificultad su supervivencia económica y cultural. Los pueblos indígenas de Ecuador presentan la tasa más alta de analfabetismo del país (INEC, 2010) y con relación a necesidades básicas insatisfechas o estimación de niveles de pobreza por consumo se encuentran en una situación de desventaja, al igual que la población afrodescendiente, frente al resto de la población ecuatoriana (UNICEF, 2012). Además, la formulación de políticas públicas que materialicen la interculturalidad y plurinacionalidad consagradas constitucionalmente es imprescindible para garantizar su existencia. Baste decir como ejemplo que, según la UNESCO, en el Ecuador contemporáneo 14 lenguas indígenas se encuentran en peligro de desaparición (UNESCO, 2010).

Ilustración 6: Distribución de la población indígena de Ecuador por pueblos y nacionalidades

NACIONALIDAD O PUEBLO	IDIOMA	POBLACIÓN APROXIMADA
<b>NACIONALIDAD</b>		
AWÁ	AWAPIT	5.513
ACHUAR	ACHUAR CHICHAM	7.885
CHACHI	CHA PALAA	10.222
COFÁN	A' INGAE	1.485
ÉPERA	SIAPEDE	546
SIONA	PAICOCA	611
SECOYA	PAICOCA	689
SHIWIAR	SHIWIAR CHICHAM	1.198
SHUAR	SHUAR CHICHAM	79.709
TSA' CHILA	TSA'FIQUI	2.956
WAORANI	WAO TERERO	2.416
SAPARA	SAPARO	559
ANDOÁ	ANDOAS	6.416
KICHWA	KICHWA	328.149
<b>PUEBLO</b>		
CHIBULEO	KICHWA	5.383
KAÑARI	KICHWA	28.645
KARANKI	KICHWA	11.590
KAYAMBI	KICHWA	33.726
KISAPINCHA	KICHWA	10.105
KITUKARA	KICHWA	2.399
NATABUELA	KICHWA	1.862
OTAVALO	KICHWA	56.675
PANZALEO	KICHWA	61.026
PURUWÁ	KICHWA	136.141
SALASAKA	KICHWA	6.445
SARAGURO	KICHWA	17.118
TOMABELA	KICHWA	12.044
WARANKA	KICHWA	16.963
HUANCAYILCA	CASTELLANO	2.063
MANTA	CASTELLANO	311
PALTA	CASTELLANO	424
PASTO	CASTELLANO	1.409
OTRAS NACIONALIDADES		20.525
NO SE AUTOIDENTIFICA		144.988

Fuente: Consejo de Desarrollo de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (CODENPE), 2014.



### 1.5.1. Lugares etnográficos de la investigación

Como se mencionó en el apartado metodológico 1.4., esta investigación refiere a diversos lugares etnográficos correlacionados con las actividades de un proyecto de cooperación al desarrollo. En este epígrafe describimos dos escenarios fundamentales de dichas actividades: el *Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, Mindalae*, y el área de Tigua, en el páramo de la provincia de Cotopaxi.

#### a) *Mindalae: un museo con nombre de mercader*

*El Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, Mindalae*, fue inaugurado en diciembre de 2006 como un espacio de promoción de la diversidad cultural de Ecuador (Costales, 2006) fruto de los acuerdos de colaboración entre la fundación ecuatoriana *Sinchi Sacha* y la cooperación belga (Fundación Sinchi Sacha, 2009b). El apelativo *mindalae*<sup>7</sup> hace referencia a indios mercaderes presentes en la región de Quito<sup>8</sup> antes de la colonia española, sumamente especializados en el intercambio comercial (Salomon, 1980). La dedicación y el perfil del *mindalae* es resumida por Salazar (2010) basándose en el estudio de Salomon de 1980:

«Se conoce que estos mercaderes estaban especializados en el tráfico de bienes exóticos de las tierras bajas hacia la sierra: oro, plata, coca, sal, chonta, algodón, ají, plumas, alucinógenos, pájaros, mullos, animales exóticos, canela, achiote, etc. [...] el mindalá era el gran viajero de los vericuetos de los Andes, el mensajero de noticias de pueblos remotos, el co-

---

<sup>7</sup> Existe debate acerca del origen de la palabra que según el texto de Salomon no sería *kichwa* (Salomon, 1980: 165).

<sup>8</sup> Para Salomon (1980) la región de Quito en este estudio es «el “corregimiento de las cinco leguas de Quito” [...] o políticamente como la actual provincia de Pichincha con la excepción de los extremos más occidentales» (Salomon, 1980: 34-35). Los Mindalae, como modalidad de intercambio interzonal no sería exclusivos de esta región, sino «al menos en todas las regiones al sur-oeste de Quito (Sicchos, Angamarca) y norte de Quito (Imbabura, la región de Pasto)». (Salomon, 1980: 182).

merciante que sustentaba, con su tráfico, el poder de los señores y el consumo de algunas migajas para el estado llano precolombino y colonial» (Salazar, 2010: 1).

El museo se encuentra ubicado en el norte de la ciudad de Quito, zona reconocida por su actividad institucional y financiera. Concretamente, el sector en el que se halla, llamado *La Mariscal* — en honor al prócer independentista —, está plagado de servicios de restauración, comercios y locales de ocio, tanto para quiteños como para turistas. Su propuesta se promociona en las guías locales de turismo en virtud de la atención que dedica a las artesanías de los grupos de la diversidad cultural de Ecuador (Municipio de Quito, 2017).

El edificio del Museo *Mindalae*, obra de Santiago de la Torre y Fernando Hinojosa (Costales, 2006), es una estructura de 4 plantas que se levanta en la esquina de las calles Reina Victoria y la Niña con un perfil arquitectónico diferente a las construcciones circundantes en el sector. Está pintado de tonalidades vivas y muestra un frontal recortado con formas de una cruz andina. El acceso principal al museo se realiza desde una pequeña plaza adoquinada, elevada sobre la altura de la calle y decorada con reproducciones de petroglifos de los pueblos aborígenes de Ecuador y que hace las veces de antesala de la exposición permanente. El lugar se comparte con un negocio privado que subarrienda el bajo del museo para ofrecer un servicio de cafetería y restauración con platos típicos e internacionales a locales y turistas<sup>9</sup>. Una frase reza en dicha plaza junto a una de las puertas de entrada: «En la plaza suceden milagros: encuentros, abrazos y adioses también. En la plaza sucede la vida...». La plaza es también el lugar por antonomasia de los mercados donde el *mindalae* intercambia sus objetos traídos de lugares lejanos (Salomon, 1980).

---

<sup>9</sup> Otras instalaciones del Museo *Mindalae* a pie de calle se alquilan periódicamente para este tipo de negocios. También la sede de la Fundación *Sinchi Sacha* se encuentra en un edificio contiguo.

Ilustración 8: Exteriores del Museo Mindalae en Quito



Fuente: Museo *Mindalae*, 2015.

Un diario de Ecuador recogía en una entrevista a María Augusta Vargas, parte del equipo de comunicación del museo, la deliberación que supuso la elección de los colores del edificio con ánimo de que guardaran una conexión simbólica con sus contenidos:

«El color de la fachada del museo nos tomó más de una reunión con todo el equipo técnico. Finalmente se decidió pintarlo en rojo y negro pensando en la dualidad, femenino-masculino, vida-muerte, cuerpo y espíritu. Tan pronto escogimos esos dos colores, se hizo presente un hermoso texto del antropólogo Levi Strauss, en el que se explica que hay dos tipos de tierra: la negra, que se utiliza para el cultivo de alimentos, y la roja, que es el barro para moldear piezas. Así comprendimos nuestra acertada selección; el negro, en homenaje a la materia prima que alimenta el cuerpo; y el rojo, por la materia prima que alimenta el espíritu» (Diario el Universo, 2007).

En sintonía con esta idea, la exposición permanente del *Mindalae* se estructura fundamentalmente a partir de las distintas materias primas que dan soporte a las artesanías de las culturas de Ecuador como las semillas, la madera,

las fibras naturales o la cerámica y sus señalizaciones se encuentran en español y en inglés. Con carácter general los objetos expuestos se pueden observar de cerca (e incluso tocar) y fotografiar sin restricciones.

Además, el museo cuenta con una tienda en la que se pueden adquirir artesanías (como las expuestas) y productos de Comercio Justo. Recientemente, el espacio dedicado a la venta se ha ampliado a través de una nueva galería contigua al museo. También dispone en sus instalaciones de espacios para la realización de distintos tipos de eventos como capacitaciones y celebraciones vinculadas a sus proyectos sociales y a su agenda cultural. De hecho, una cita ineludible para el museo viene dada por otra de las particularidades de este edificio que fue diseñado para permitir la entrada perpendicular de luz en los equinoccios (21 de marzo y 21 de septiembre) a través de una claraboya (que llaman “ojo del sol”) y observar ‘el sol recto’, fenómeno astronómico celebrado por las culturas ancestrales de la zona de la mitad del mundo (Guayasamín Crespo, 1996). En esas jornadas, los rayos del sol atraviesan todos los niveles del museo a través de una serie de pequeños tragaluces. Con este motivo, en el equinoccio de marzo el museo participa de la llegada del fuego nuevo, el *Mushuk Nina* coincidente también con el *Pawkar Raymi*<sup>10</sup>, y lo solemniza organizando un ritual de tipo chamánico abierto al público.

---

<sup>10</sup> *Mushuk Nina*, en *kichwa*, se traduce al español como fuego nuevo. Es un ritual de renovación, de comienzo de un nuevo ciclo. Se celebra en el *Pawkar Raymi* o equinoccio de primavera.

*Ilustración 9: Celebración del equinoccio del 21 de marzo y observación del 'sol recto' en el Museo Mindalae*



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2017.

De esta manera, el Museo *Mindalae* se piensa y se pone en escena a través de la conexión entre las artesanías, la etnohistoria y el comercio, relación que analizamos con detalle en los capítulos cuatro y cinco de esta tesis.

*b) Tigua: el entorno inspirador de pintores y artesanos indígenas*

El área de Tigua se sitúa en el páramo andino de la provincia de Cotopaxi en la Sierra ecuatoriana, concretamente en los linderos del cantón<sup>11</sup> Pujilí, en la parroquia de Zumbahua, a más de 3.000 metros de altitud. El acceso a esta zona es posible gracias una carretera interprovincial que conecta la capital de Cotopaxi con sus parroquias y sus principales atractivos turísticos, como la laguna

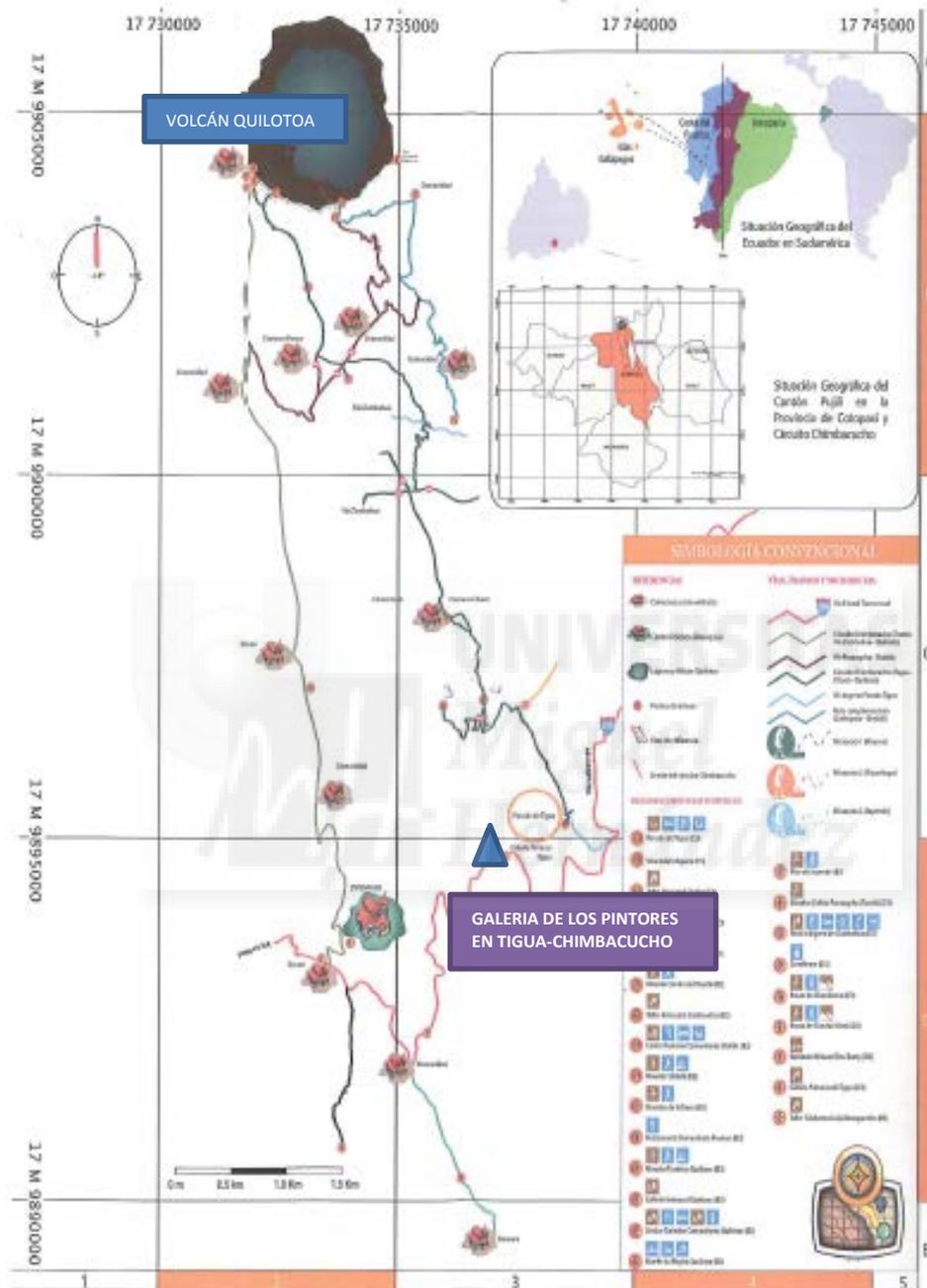
---

<sup>11</sup> En Ecuador, la división político-administrativa se realiza a través de las provincias que a su vez comprenden una serie de cantones con sus diferentes parroquias.

del Quilotoa. Sin embargo, el aislamiento y la carencia prevalente de servicios básicos han caracterizado históricamente esta área (Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Zumbahua, 2015). No en vano, su incipiente desarrollo está relacionado con el éxodo de los propios artistas de Tigua, que migraron en los 80 a las grandes ciudades cercanas para dar mayor salida a sus producciones artísticas en el mercado turístico (Ivers, 2012).

El área de Tigua se compone a su vez por varias comunidades: Chami, Quiloa, Chimbacucho, Rumichaca, Tigua centro, Calicanto, Yaguartoa y Yatapungo que pertenecieron a una antigua hacienda que regentaban monjes agustinos en el siglo XVI y que hasta finales del siglo XX fue administrada de forma privada (Colvin, 2004). Según Galo Ramón (2008), de forma previa al régimen impuesto por los colonos españoles la zona de Cotopaxi sufrió un importante proceso de incanización a través de la presencia de *mitimaes* o *mitmajkuna*, que ya abordamos al inicio de este epígrafe. Este autor también ha podido analizar cómo se materializó la separación de las repúblicas de indios y de españoles en Cotopaxi en la división rural y urbana, respectivamente. En consecuencia, mientras los colonos ocupaban los fértiles valles, los indios fueron relegados a las tierras hostiles del páramo (Ramon Valarezo, 2008).

Ilustración 10: Croquis del Área de Tigua



Fuente: Felipe Rodríguez, 2016.

En la actualidad las comunidades de Tigua están habitadas fundamentalmente por población indígena de nacionalidad *kichwa*, y dentro de esta, del pueblo *panzaleo* (INEC, 2010). Antaño peones de la hacienda en condiciones de explotación, hoy se dedican a la agricultura y al pastoreo, además de a la nueva actividad vinculada a las pinturas. Según el Censo de 2010, la parroquia de Zumbahua en la que se encuentra Tigua cuenta con un 40,6% de analfabetismo (12,57% es el promedio provincial), prevalente especialmente en las mujeres; la mayoría de los habitantes no tiene resueltas sus necesidades básicas, ni cuenta con un ingreso económico suficiente para subsistir (Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Zumbahua, 2015).

Ilustración 11: Galería de los pintores en Tigua-Chimbacucho



Fuente: la autora, 2016.

Los indígenas de Tigua han protagonizado históricamente alzamientos que han reflejado en sus pinturas como *el levantamiento* de 1990 o las revueltas contra la explotación de los hacendados. Eran conocidos como *huasipungueros* en virtud del manejo de un *huasipungo* o parcela de tierra cedida a los indígenas

para la cosecha de alimentos en el marco del trabajo forzado de las haciendas (Botero Villegas, 2001). La Reforma Agraria de 1973 resolvió el traspaso de la tenencia de los *huasipungos* como narra el propio pintor Julio Toaquiza en sus memorias:

«los cabecillas taita Francisco Chusín y Pascual Chusín llegaron con la novedad de que ya teníamos la ley a favor de todos nosotros; nos dijeron: todos ustedes desde este día son libres, llévense las papas cosechadas, son de ustedes [...]; entonces la gente se llevó la cosecha a su hogares y, además, se quedaron con los *wasipunkus*» (J. Toaquiza, 2007: 24).

Sin embargo, como ya mencionamos, este acceso a la tierra se limitó a aquellas áreas de más altitud, con peores condiciones. El páramo, sobre los 3.500 metros aproximadamente, se caracteriza por drásticas condiciones de cambio de temperatura entre el día y la noche, una fuerte irradiación solar y una alta diversidad de flora y fauna adaptada a tales condiciones de vida (Vásconez & Hofstede, 2006). Si bien el foráneo no lo distingue, la población local discrimina entre el área baja del páramo (3.400-3.800 metros) en la que habitualmente viven y mantienen sus tradicionales cultivos de subsistencia (*chacras*) y un área alta (hasta los 4.000 metros) dedicada al pastoreo de borregos y llamas; también el alto páramo es un lugar «de fuerzas naturales inexplicables» que inspiran mitos, leyendas y su producción artística (Bonaldi, 2010: 56).

En Tigua perviven tradiciones de la cultura *kichwa* relacionadas con los lazos de parentesco ampliados y con la importancia de la reciprocidad, por ejemplo a través de la *minga*<sup>12</sup> que en esta zona adquiere un cariz familiar (Bonaldi, 2010). Los ritos de paso, las curaciones chamánicas, las evocaciones de los mitos se mantienen y recrean en la actualidad. Sus fiestas son populares por su sincretismo cultural y religioso. Desde los años 70, además, los indígenas de Tigua son

---

<sup>12</sup> Según la Real Academia de la Lengua Española la palabra *minga*, del *quechua* — también en el *kichwa* — *mink'a* se utiliza en Ecuador para hacer referencia a una «reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común» o como un «trabajo agrícola colectivo y gratuito con fines de utilidad social» (Real Academia de la Lengua Española, 2001).

populares por sus pinturas inspiradas en su cotidianidad, en sus fiestas y en sus memorias. Caracterizadas por su color y su forma de representación, las pinturas de Tigua han sido objeto de diferentes aproximaciones desde diferentes disciplinas como la historia del arte y la antropología (Muratorio, 2000). Como se expone en el capítulo cuatro, el estilo Tigua también es de interés para esta tesis por su vinculación con transformaciones identitarias a expensas de iniciativas de desarrollo.

## **1.6. Límites de la investigación**

Antes de introducirnos en el marco teórico de la tesis y en el análisis de la información obtenida durante el trabajo de campo resulta preciso abordar brevemente los límites de nuestra investigación.

Con relación a su alcance es preciso reconocer que los resultados de este estudio obedecen a un contexto específico — aquel marcado por la estructura y planificación de un proyecto de cooperación — y por tanto no pueden extrapolarse al resto de los pintores de Tigua, ni siquiera a otros participantes en la iniciativa. La aproximación cualitativa a este caso particular en virtud de su interés interpretativo fundamentalmente ilustra cómo se producen las dinámicas de producción de significados. Esto es, nuestros resultados no tienen carácter representativo y pensarlos en estos términos conlleva que se deformen y pierdan su valía (Geertz, 1973).

De otro lado, con el ánimo de contar con información amplia y contrastada se recurrió a la aplicación de diferentes técnicas de investigación y a la triangulación de las fuentes de datos — diversificar tanto informantes y entrevistados como el origen y tipología de los datos secundarios —. Finalizado el estudio nos percatamos de la importancia de esta precaución ya que en su puesta en práctica cada una de las técnicas evidenció determinados límites que relatamos a grandes rasgos para comprender el proceso.

En primer término, la observación participante estuvo condicionada por las circunstancias de acceso al trabajo de campo. En la medida en que se trataba

de una iniciativa de cooperación nuestra introducción a las actividades del proyecto, a los talleres artesanales y a sus integrantes se realizó de la mano del agente promotor. Difícilmente podría haberse hecho de otro modo. No era extraño entonces que se nos identificara habitualmente como parte del equipo de la Fundación *Sinchi Sacha* o del Museo *Mindalae*. Ello, si bien fue una ventaja para ganar la confianza de los interlocutores también resultaba un obstáculo para abordar las disconformidades hacia el proyecto o incluso para que los participantes se manifestaran abiertamente. También resultaba recurrente en las conversaciones informales o en las entrevistas un mensaje de agradecimiento hacia los agentes promotores que se presuponía íbamos a transmitir. Por este motivo, aunque probablemente la identificación continuó realizándose en términos generales, fue necesario marcar las distancias con las entidades que nos habían introducido en determinados momentos y repetir determinadas entrevistas. No obstante, es preciso matizar que en el caso concreto de los pintores Tigua la mayoría fueron localizados y contactados de forma totalmente independiente al agente promotor por lo que la investigadora obvió esta correlación en su presentación de forma deliberada.

Al respecto precisamente de las entrevistas, también es preciso reconocer las limitaciones que nuestro fenotipo (mujer, blanca, española) produjo en la interlocución con determinados artesanos, especialmente con varones indígenas de origen rural. A pesar de preparar las entrevistas para el contexto específico de aplicación (adaptando las preguntas a cada situación) y de realizarlas en sus lugares de trabajo, encontramos dificultades para una interlocución sostenida. Uno de los casos más llamativos fue el de un conocido artesano indígena en la zona de Peguche (Imbabura) que había logrado un importante éxito en su producción al incorporar los nuevos diseños que el proyecto había promovido en su confección de telas. Tal había sido este éxito que este artesano incluso exportaba a Japón. Al realizarle la entrevista en su despacho, sin embargo, fue imposible obtener información inteligible. Su tono de voz era tan apagado que no solo no logró registrarse en la grabadora, sino que resultaba complicado continuar el hilo

de la conversación. Al analizarlo posteriormente con la ayuda de otros compañeros de Ecuador surgió como posible explicación de su conducta una repentina inhibición de su parte en virtud de mi origen y mi género.

Por otra parte, si bien es cierto que el cien por cien de los entrevistados de esta tesis es bilingüe — lo que supuso una gran ventaja para la investigación —, a través del trabajo de campo comprobamos cómo la distancia cultural entorpece una interlocución, aunque se hable la otra lengua. De ello nos convencimos precisamente en la entrevista a Julio Toaquiza, el maestro pionero del arte Tigua acostumbrado a tratar con extranjeros — una entrevista preparada con base a mi conocimiento de la Sierra ecuatoriana, tras 6 años residiendo en Ecuador y en permanente contacto con la nacionalidad *kichwa* —. Las principales interferencias que se produjeron en aquella entrevista tenían que ver con que otorgábamos significados distintos a determinadas expresiones, a que él incidía en aquellos aspectos que pensaba debían ser importantes para mí (como el origen de la pintura) o que incluso hablábamos desde cronotopos diferentes (y por tanto era complejo ir de los hechos del pasado al presente).

Para el Museo Mindalae, las instituciones gubernamentales y no gubernamentales que lo acompañan en el proceso o los propios pintores de Tigua, toda investigación y publicación es una ocasión de divulgación de su trabajo y de sus objetivos. No obstante, particularmente por sus condiciones de partida — analizadas en el capítulo 5 —, para los pintores incluidos en este trabajo ser parte de una investigación es una oportunidad de trascender internacionalmente. En este sentido, las entrevistas tienden a proyectar un discurso socialmente consensuado y homogéneo, acerca de la naturaleza de la pintura de Tigua y de sus artistas. Esa apariencia convenida se recoge en estas páginas, aunque también es posible advertir conflictos y contradicciones al respecto gracias al uso de otras técnicas de investigación.

Estas dificultades, que forman ya parte del anecdotario de esta tesis, deben ser subrayadas para entender el trabajo realizado y su alcance. También es preciso señalar que con fines a superarlas, agudizaron la necesidad de encontrar

respuestas complementarias y provocaron un interés mayor por los soportes documentales y los diversos estudios de campo que se han realizado en Ecuador con los artistas Tigua por parte de otros antropólogos.



## **Capítulo 2: Marco teórico**

### **2.1. Introducción: la mirada del constructivismo**

Como ya se indicó en los planteamientos metodológicos del capítulo 1, la presente tesis entiende la realidad social como una construcción fruto de la relación e interacción de los individuos. El concepto cultura refiere a «decires y haceres que adquieren sentido en el grupo y que le dan sentido a la vida social» (Nogués Pedregal, 2003: 9). Desde esta definición, el texto que desarrollamos tiene el propósito de ahondar en los procesos de producción de sentido relativos a lo que se conoce como memoria colectiva, identidad o patrimonio cultural.

El paradigma del constructivismo ha sido explicado a partir de ciertas características genéricas que, sin negar las particularidades que adquiere en la obra de cada autor, ofrece unos rasgos comunes que, según Giménez (2002), son

«[1] la voluntad de superar las parejas de conceptos dicotómicos que la sociología ha heredado de la vieja filosofía social, como las oposiciones entre idealismo y materialismo, entre sujeto y objeto, y entre lo colectivo y lo individual; [2] el esfuerzo por aprehender las realidades sociales como construcciones históricas y cotidianas de actores individuales y colectivos [...]; [3] la afirmación de que, como resultado de este proceso de construcción histórica, las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas, de modo que el principio de la acción social sea la relación de deter-

minación recíproca entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, entre las formas objetivadas (reglas, instituciones) y las formas subjetivadas (representaciones, formas de sensibilidad de la realidad social» (Giménez, 2002: 3).

Entre las diferentes visiones que ofrece la teoría constructivista, nuestro marco teórico se sirve del «estructuralismo-constructivista o constructivismo estructuralista» como el propio Pierre Bourdieu caracterizó su trabajo (Bourdieu, 1989b: 14) en los términos que siguen:

«Por estructuralismo o estructuralista, quiero decir que existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos, [...], estructuras objetivas, independiente de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o representaciones. Por constructivismo, quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo campos y grupos» (Bourdieu, 2000: 127).

¿Cómo se construye la realidad según Bourdieu? A partir de lo relacional (Bourdieu & Wacquant, 1992), concretamente a través de la correspondencia constante entre sus conceptos fundamentales habitus y campo: «es el encuentro entre habitus y campo, entre la ‘historia hecha cuerpo’ y ‘la historia hecha cosas’, lo que constituye el mecanismo principal de producción del mundo social» (Bourdieu, cit. en Giménez, 2002: 6).

De esta manera, con la premisa de que tanto la memoria colectiva como la configuración del patrimonio cultural (conceptos clave en esta tesis) son procesos y productos sociales y culturales construidos históricamente, en las siguientes páginas tratamos de arrojar luz a sus conceptualizaciones.

## **2.2. La memoria social: vínculo entre la identidad y el tiempo**

*Tempus fugit*: el tiempo pasa, fluye, se desvanece. El ser humano es consciente de su devenir (Ballart Hernández, 1997), de su suceder (Gutiérrez Mangel, cit. en Nogués Pedregal, 2014: 8) y se aproxima a esta conciencia desde su *ser* cultural. De esta forma las representaciones del tiempo están sujetas a una gran

diversidad, incluso dentro de las propias sociedades aparentemente homogéneas (Candau, 1996). No obstante, es posible discernir en términos generales que las sociedades humanas se han aproximado a esta dimensión a partir de dos nociones básicas: «el tiempo que pasa y el tiempo que perdura» (Ballart Hernández, 1997). Así, «el tiempo que pasa» se corresponde con la concepción lineal de lo que acontece, fundada en una construcción progresiva y acumulativa propia del mundo occidental, mientras que aquella relativa al «tiempo que perdura» no es sino el tiempo circular, el eterno retorno, que común en las culturas indígenas de Ecuador, relativiza las distancias entre el ayer y el hoy.

La concepción del tiempo es interdependiente con aquella referida al espacio, al lugar (*locus*) — entendido como ese territorio que «sobre un espacio las culturas construyen sus territorios, los señalan con deícticos, los dotan de topónimos y prosopónimos, los cualifican en términos de creencias, valores, ideologías, les dan sentido. Así los transforman en lugares cuando los hermean o deterioran, viven y recuerdan» (Mandly Robles, 2002: 108). En efecto, cuando el presente es sempiterno y se funde con el pasado lo hace, entre otros dispositivos, a través de los mitos; ciertamente, determinados lugares de la naturaleza son escogidos para representar esa conexión espiritual con lo ancestral y se convierten en referentes de la identidad colectiva y de su perduración temporal (Ballart Hernández, 1997).

El pasado — como esa abstracción de la que somos conscientes — nos atrae, nos fascina (Lowenthal, 1985). Nos reconocemos a través de sus marcos significativos: nos otorga referencias sobre quiénes somos y nos da sentido de pertenencia y continuidad como individuos y grupo (Ballart Hernández, 1997). No en vano, el pasado es el refugio ante la incertidumbre. Frente al futuro por venir es un lugar seguro, aunque siempre inalcanzable en tanto que siempre es una reelaboración desde el presente (Lowenthal, 1985).

La conciencia del tiempo pasado puede formar parte del presente (Ballart Hernández, 1997) merced a la capacidad humana para recordar, aquella que permite «actualizar impresiones o informaciones pasadas, que se imagina como pasadas» (Le Goff, 1977: 130). Comúnmente a esta facultad la llamamos memoria,

distinta del concepto “memoria” como construcción social que desarrollaremos posteriormente en este marco teórico. La memoria como capacidad permite la articulación entre nuestra conciencia del paso del tiempo y nuestra identidad. En otras palabras, «vincula la existencia del presente vivido al pasado recordado y, además, [porque] admite la validez (y probablemente también la certeza) de que lo recordado (en forma de Tradición o de Historia) sea lo único que da sentido al presente» (Nogués Pedregal, 2014: 7). La mención a este recuerdo elaborado nos conduce directamente al abordaje del concepto “memoria” como construcción social.

El concepto “memoria” en tanto que resultado de un proceso social ha sido tan utilizado como debatido en ciencias sociales y humanas en virtud de los pesos concedidos a lo individual y a lo grupal en su conformación. Este problema teórico fue abordado por Maurice Halbwachs en su libro *La memoria colectiva*, publicado de forma póstuma en 1950 tras su muerte en campo de concentración como relata Jean Duvignaud en el prefacio de la obra escrita en 1968 (fecha de la edición original francesa traducida al español en 2004 y utilizada en esta tesis). En este trabajo Halbwachs considera la memoria como algo fundamentalmente colectivo: «¿la memoria individual, por oposición a la memoria colectiva, es una condición necesaria y suficiente de la rememoración y del reconocimiento de los recuerdos? De ninguna manera» (Halbwachs, 1968: 34).

Al respecto de este debate, Candau (1996) sostiene la determinación individual en la constitución del recuerdo, aun cuando reconoce que puedan existir configuraciones sociales de la memoria humana y recuerdos colectivos como parte de ellas. Su principal crítica al respecto es la poca concreción que tiene el concepto “memoria colectiva” de Halbwachs, pues «no nos dice, cómo orientaciones más o menos próximas pueden volverse idénticas al punto de fusionarse y de producir una representación común del pasado que adquiere, entonces, su propia dinámica respecto de las memorias individuales» (Candau, 1996: 68). Finalmente, afirma la inexistencia de una memoria esencialmente individual o colectiva y la necesaria interdependencia entre una y otra (Candau, 1996). «Cuando se produce una bocanada de memoria, esta implica el deseo del sujeto, pero solo

puede expandirse ‘en el tejido de las imágenes y del lenguaje’ propuesto por el grupo» (Le Poulichet, cit. en Candau, 1996: 66).

Otro de los debates recurrentes en los asuntos de la memoria es su relación con la Idea identidad. Al respecto John R. Gillis (1994) señala que la memoria explica al grupo en virtud de un pasado común y de sus expectativas de futuro, al tiempo que la mirada desde una identidad concreta también construye y moldea aquello que se recuerda (cit. en Misztal, 2003: 133). Esta postura abraza el concepto “identidad” como construcción social dinámica que acontece a partir del uso de los individuos de los recursos culturales a su disposición (García García, 1998) y consecuentemente, coexisten distintas «versiones de una misma identidad que habitualmente se articulan en relaciones de complementariedad u oposición, aunque también puede suceder que se ignoren» (Prats, 1997: 31).

Ahora bien, ¿cómo se define esa memoria colectiva?

Puesto que para Halbwachs el recuerdo es «una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores» (Halbwachs, 1968: 71), su concepto “memoria colectiva” se ajusta constantemente al relato grupal, al contexto desde el que se recuerda (Halbwachs, 1968). Para ello, se sirve de una suerte de marcos (que tienen carácter colectivo) en los que se circunscriben los referentes de pensamiento y experiencia hegemónicos de cada época (Halbwachs, 1968). Este concepto es rescatado por Candau (1996) — pese a su crítica al concepto “memoria colectiva” de Halbwachs — por la funcionalidad que tiene para lograr comprender cómo el grupo orienta los recuerdos individuales.

La cualidad contextual de la memoria colectiva conduce a su pluralidad. Por este motivo, Halbwachs (1968) se refiere a «las memorias»:

«Cada grupo se divide y se afianza, en el tiempo y en el espacio. Dentro de estas sociedades es donde se desarrollan todas las memorias colectivas originales que mantienen durante un tiempo el recuerdo de

acontecimientos que sólo tienen importancia para ellas, pero que interesan más a los miembros cuanto menos numerosos son» (Halbwachs, 1968: 79).

Este es uno de los rasgos que la definen en oposición a la historia, razón por la cual Halbwachs señala como inadecuada la expresión “memoria histórica” (Halbwachs, 1968). Esta diferenciación entre memoria e historia también la encontramos en la obra de Agustín García Calvo (1988) a través de los conceptos de «memoria noética» y «memoria hiponoética». Según este autor, la memoria noética o ideativa trata de imágenes específicas producto de la información sensorial y se identifica con la Historia, mientras que la memoria hiponoética de naturaleza expresiva se vincula con la tradición.

En sintonía con esa mutabilidad y diversidad, se encuentra el «*enfoque dinámico* de la memoria» de Barbara Misztal (2003) que la muestra como una construcción social mutable en virtud de las transformaciones que se producen en las identidades colectivas:

«Ver las identidades colectivas como históricamente construidas permite a esta perspectiva dar cuenta de los cambios en las identidades de los grupos y sus aspiraciones para sí mismos y para los demás. En otras palabras, la memoria, tal como está conceptualizada por la dinámica del enfoque de la memoria, nunca es manipulada o duradera; en cambio, se resalta y analiza el papel de la agencia y la dimensión temporal de la memoria, así como la historicidad de las identidades sociales» (Misztal, 2003: 69)<sup>13</sup>.

Es precisamente con base a esta permanente negociación de significados implícita en la transformación que autores como García Canclini (1995) sugieren analizar a las identidades étnicas como «procesos de *negociación*».

En contraste con la historia, la memoria social es ante todo cotidiana, repetitiva y continua: la «historia viva que se perpetúa o se renueva a través del

---

<sup>13</sup> «Seeing collective identities as historically constructed enables this perspective to account for changes in groups' identities and their aspirations for themselves and others. In other words, memory, as conceptualized by the dynamics of memory approach, is never solely manipulated or durable; instead, the role of agency and the temporal dimension of memory as well as the historicity of social identities are stressed and analysed» (Misztal, 2003: 69).

tiempo» (Halbwachs, 1968: 66). Concebida así, se fundamenta en la experiencia vivida. Por el contrario, la historia escribe lo que se ha olvidado; clasifica, ordena y jerarquiza *a posteriori*:

«La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado. Por ser afectiva y mágica, la memoria solo se ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, globales o flotantes, particulares o simbólicos; [...] La historia, por ser una operación intelectual y laicizante, requiere análisis y discurso crítico [...] La memoria surge de un grupo al cual fusiona, [...] La historia, por el contrario, pertenece a todos y a nadie, lo cual le da vocación universal. La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo» (Nora, 1984: 21).

Añade a esta discusión Candau (1996) que donde la historia pretende representar con exactitud, la memoria lo hace con verosimilitud.

La ya reiterada relación entre memoria y la idea Identidad hace que la existencia de la primera se convierta en esencial para la supervivencia cultural de un grupo (Heller, 2003), porque su desaparición quebranta lo que Le Goff denomina «identidad colectiva» (Le Goff, 1977). Este interés básico unido a ese carácter dinámico que propone Barbara Misztal (2003) nos lleva a prestar atención al uso de la memoria colectiva para la afirmación y legitimación de identidades étnicas. Para ello tomamos como referencia la perspectiva gramsciana para el análisis de los procesos culturales que no solo contrapone las acciones de grupos hegemónicos frente a grupos subalternos, sino que otorga capacidad de agencia y resistencia de estos últimos (García Canclini, 1984). Desde ese prisma

Patricio Guerrero (2009) a través de los conceptos «usurpación simbólica e insurgencia simbólica» explica la disputa «de sentido» que tiene lugar en los procesos de reactivación identitaria:

«Estas “otras memorias vivas” insurgen desde los márgenes y periferias del poder, disputan la lucha por la ocupación del espacio público y hacen del patrimonio, de la cultura, la identidad y la memoria, instrumentos para la revitalización de sus identidades y para la lucha por horizontes de existencia» (Guerrero Arias, 2009: 35).

Asimismo, «las etnopolíticas de la memoria o procesos de agenciamiento de la identidad étnica colectiva» son abordados por Gómez-Montañez (2011) a partir del concepto «reetnicidad». El autor asocia la «reetnicidad» a los procesos de reivindicación identitaria acaecidos en los años 90 en el marco de los cambios constitucionales de los países latinoamericanos y sus respectivos reconocimientos de la diversidad cultural presente en sus territorios:

«Un escenario relevante de los estudios sobre la reetnicidad lo conforman aquellos que se preocuparon por la reactivación de grupos y movimientos indígenas en América Latina, así como otros que transformaron su condición campesina y mestiza en indígena, a raíz de reformas constitucionales de los noventa que definieron a varios Estados como multiculturales y pluriétnicos [...]. A este tipo de procesos se les conoce como *etnogénesis* [...], *nuevas etnicidades* [...], *etnicidades ficticias* [...] y/o *etnicidades inventadas*» (Gómez-Montañez, 2011: 171).

El autor también destaca la instrumentalización que se realiza de la idea Identidad por parte de estas colectividades con fines políticos y de reconocimiento. Para ello recupera un análisis de la etnicidad y la nación en Colombia de Luis Castillo:

«[Castillo] llama “capacidad estratégica y performativa” a esa que deviene del “uso político de la identidad”. Es decir que estos grupos usan la misma condición de subalternos que les otorgó el proyecto de Estado para incluirse como actores políticos. La alternativa que define para tales grupos

deja ver el carácter político de la memoria y de la identidad étnica» (cit. en Gómez-Montañez, 2011: 172).

De esta manera, la subordinación y la dependencia son instrumentalizadas por los propios subordinados y dependientes que tratan de aprovecharlas para sus intereses y necesidades. En virtud de estos objetivos, García Canclini (1984) se aproxima a las estrategias heterogéneas de los agentes no hegemónicos y matiza la contraposición entre lo hegemónico y lo subalterno de Gramsci: «hay que empezar reconociendo en ellos componentes que mezclan lo autónomo con la reproducción del orden impuesto, que por tanto no son ubicables en una polarización extrema solo interesada en registrar enfrentamientos entre lo hegemónico y lo subalterno» (García Canclini, 1984: 78). Los procesos de hegemonización son legitimados parcialmente por los grupos subalternos a partir de acuerdos con los grupos hegemónicos que incluyen prestaciones percibidas como «recíprocas» (García Canclini, 1984).

Esa habilidad es resaltada por Blanca Muratorio (2000) al referirse a la aparente acomodación de los pueblos indígenas de Ecuador a las lógicas del mercado turístico para legitimarse y legitimar sus productos, sin renunciar por ello— la autora afirma que es una falsa dicotomía— a la resistencia. Por su parte, Anath Ariel (1996) nos habla de la emergencia de nuevos sentimientos de identidad étnica relacionados con las adaptaciones de las producciones artesanales indígenas a las demandas del turismo:

«En efecto, la imagen de la herencia cultural que revalorizan la mirada y el dinero extranjeros se vuelve a enviar enseguida a los productores, quienes a su vez la enriquecen para promover su venta; pero también puede tener como consecuencia la reapropiación de una identidad étnica hasta entonces denigrada» (Ariel de Vidas, 1996: 8).

La percepción vertiginosa del cambio en las sociedades modernas hace que la conservación se convierta en una tendencia por el miedo a la pérdida de la Tradición (Ballart Hernández, 1997). La posibilidad de mirar al pasado nos colma de nostalgia al tratarse de un lugar al que no podemos regresar (Lowenthal, 1985). Por este motivo, las sociedades que favorecen una visión

«del tiempo que pasa» (Ballart Hernández, 1997) se sirven de determinados dispositivos para expresar esta conciencia de pasado que ratifica y da sentido a lo que somos en el presente (Lowenthal, 1985).

La memoria es un deber (Candau, 1996) que se sostiene a través de los objetos materiales y se consagra a través de los monumentos (Ballart Hernández, 1997) en tanto que depositarios de los valores que *se dicen* compartidos por el grupo y por tanto identitarios. Su intangibilidad se materializa entonces a través de su depósito en un soporte tangible que la representa. Así, dice Nora (1984), nuestro tiempo actual crea los «lugares de la memoria», indicio de que hemos dejado de habitarla:

«Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea [...] Son bastiones sobre los cuales afianzarse. Pero si lo que defienden no estuviera amenazado, ya no habría necesidad de construirlos. Si los recuerdos que encierran se vivieran verdaderamente, serían inútiles. Y si, en cambio, la historia tampoco se apoderara de ellos para deformarlos, transformarlos, moldearlos y petrificarlos, no se volverían lugares de la memoria» (Nora, 1984: 25).

Es el camino hacia la creación del patrimonio cultural en sentido moderno que implica la intervención en el rescate y la resignificación del pasado del aparato del Estado (Ballart Hernández, 1997) y que en virtud de la nostalgia que nos produce, se ha convertido en un rentable recurso turístico (Lowenthal, 1985).

### **2.3. El concepto “patrimonio” como construcción social**

Es importante recordar que todo concepto es una construcción social que nace con el único propósito de ser compartido, en tanto que comunicado. En su uso común, la noción de patrimonio se relaciona con la propiedad de determinados recursos, en ocasiones como parte de un legado. Del latín *patrimonium* —lo recibido por línea paterna— el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*

(DRAE) recoge para este término varias acepciones vinculadas con derechos adquiridos, con la pertenencia de bienes e incluso con el acervo protegido de la nación (Real Academia de la Lengua Española, 2001).

Así, en el lenguaje coloquial vinculamos al patrimonio (en tanto que nos pertenece) con lo que somos. Aquello que expresamos como ‘lo nuestro’ se convierte en elemento definitorio de una familia, de un grupo o del conjunto de la sociedad. La estrecha relación entre pertenencia e identidad da lugar a la preocupación por la conservación del patrimonio para las generaciones venideras; una necesidad a la que se une la progresiva ampliación de los significados del término (Duclos, 1997). Según parece, una sociedad obsesionada por el culto a la memoria (Todorov, cit. en Muriel, 2010: 9) no puede sino considerar que «*cualquier cosa*» puede devenir en patrimonio (Muriel, 2010: 12).

Mientras que la idea Patrimonio refiere a lo que nos pertenece y nos vincula al pasado y a un territorio, el concepto “patrimonio” subraya el carácter arbitrario/artificial de los elementos que lo componen en virtud de un contexto histórico y a partir de una autoría específica, habitualmente institucional. Como tal, el patrimonio es el resultado de un proceso premeditado de selección de elementos del pasado y de sus significados, y también una forma generadora de dinámicas sociales (Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010) entre otras, las relacionadas con la expresión y representación de la idea Identidad (Prats, 1997; García García, 1998).

Necesariamente, por el interés que tiene para esta tesis, este marco teórico analiza el patrimonio a partir de aproximaciones conceptuales que lo definen como un producto histórico (resultado de su propio proceso sociocultural) frente a aquellas otras que lo abordan esencialmente como acervo (conjunto de bienes). Es decir, nos decantamos por una visión del patrimonio como fenómeno metacultural que debe abordarse históricamente (García García, 1998). Esta decisión procura evitar la confusión entre el concepto “patrimonio” y los objetos patrimonializables, pues «la historia del patrimonio cultural es diferente de la de los objetos que forman parte de él» (Pomian, cit. en Prats, 1997: 21). Además, se pretende distinguir con claridad entre el repertorio patrimonial

y el proceso de patrimonialización. Para comprender este último nos adentraremos también en los conceptos “activación”, “reinvención” y “apropiación” patrimonial.

Por otra parte, en la medida en que escapa a las dimensiones de esta tesis, el concepto “patrimonio” que utilizamos se sirve habitualmente del apelativo genérico ‘cultural’ sin profundizar en sus infinitas adjetivaciones (etnográfico, etnológico, antropológico, histórico, arquitectónico, monumental, rural, urbano, paisajístico, artesanal, pictórico, geológico) o expresiones como ‘patrimonio vivo’, tan frecuentes en los textos contemporáneos sobre gestión del patrimonio cultural y que, entre otras, recomiendan la conexión con el abstracto ‘gente’ o con la comunidad para su supervivencia significativa, como si el patrimonio pudiera sobrevivir más allá de su significación.

### **2.3.1. La patrimonialización o cómo se crea el patrimonio.**

Si en algo estamos de acuerdo todos los especialistas en esta materia es que el patrimonio se crea y que «no existe a priori» (Mayoral Campa, 2010: 278). Esta obvia aseveración nos sirve, sin embargo, para comprender este concepto desde la generación artificial, motivada por sujetos individuales o colectivos con relación a intereses históricamente variables (Prats, 1997). En consecuencia, y no insistamos más, la patrimonialización refiere al proceso por el que se definen los criterios que deben cumplir los elementos *llamados* a formar parte del conjunto patrimonial.

En este sentido, la decisión a partir de la cual un objeto artístico, una manifestación popular, una pieza arqueológica o un paisaje se convierten en patrimonio depende de determinados parámetros que justifican la inversión de recursos de toda índole para cumplir un propósito fundamental (y que refiere a ese fuerte nexo entre pertenencia e identidad): la necesidad de su conservación, su protección y su difusión.

Estos criterios son comúnmente evocados en los discursos que apelan a la singularidad de un bien cultural, a lo excepcional de su producción, a su antigüedad o a su belleza expresiva y que constituyen una pieza clave del proceso de patrimonialización. La UNESCO, como ente rector del reconocimiento del patrimonio mundial, exige en el procedimiento de inscripción del bien que se presenta que se justifique su «Valor Universal Excepcional» a partir de criterios que enfatizan las expresiones del tipo «genio creativo», «testimonio único», «ejemplo sobresaliente» o «importancia estética excepcional» entre otros (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2017). Los parámetros UNESCO han sido cuestionados desde las ciencias sociales por su enfoque occidental, pero también por las pretensiones universalizantes de los consiguientes significados y usos del patrimonio (Arroyo, cit. en Terán Najas, 2014b:13).

De acuerdo con esto, otros autores enfatizan la necesidad de clarificar ciertas categorías en los procesos actuales de patrimonialización:

«El proceso de patrimonio y las condiciones de transformación de las sociedades contemporáneas requieren que diferencemos en él, según los términos de Raymond Williams, lo que es arcaico, residual y emergente. Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre “de un modo deliberadamente especializado”. En cambio, lo *residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales» (García Canclini, 1999: 28).

Otro criterio recurrente en los discursos que conforman la patrimonialización es aquel que hace referencia a la idea Autenticidad; un parámetro que a pesar de ser utilizado en la literatura sobre gestión patrimonial como un valor absoluto, responde a la relatividad de las percepciones y directrices del contexto en el que se determina y concreta (D. Evans-Pritchard, 1987).

A colación de la participación de los organismos internacionales en los procesos de patrimonialización es preciso introducir una noción afín (Muriel,

2010), el ‘bien cultural’, que aparece por primera vez definido en la *Declaración de la Convención de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado* de 1954:

«Son Bienes Culturales (a) los bienes, muebles o inmuebles, que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos. (b) Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a). (c) Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b), que se denominarán centros monumentales» (UNESCO, 1954: art.1).

De esta definición se desprende la idea de que el bien cultural es el objeto de la patrimonialización, y en este sentido, sinónimo de la idea de patrimonio cultural como acervo o tesoro, precisión con la que la tratamos en este texto.

Prats (1997) explica la patrimonialización a partir de la «activación de repertorios patrimoniales», un procedimiento formal de selección y legitimación de referentes simbólicos a partir de principios sacralizados, esto es, considerados por un grupo cultural como trascendentes, esenciales e inmutables — como la naturaleza, la historia y la inspiración creativa legadas del Romanticismo —. Es de esta manera que los bienes culturales que han sido patrimonializados son ‘consagrados’ y aparecen como incuestionables:

«Al confluir estas fuentes de sacralidad en elementos culturales (materiales o inmateriales) asociados con una identidad dada y unas determinadas ideas y valores, dicha identidad y las ideas y valores asociados a los elementos culturales que la representan, así como el discurso que la yuxtaposición de un conjunto de elementos de esta naturaleza genera (o refuerza),

adquieren asimismo un carácter sacralizado y, aparentemente, esencial e inmutable» (Prats, 1997: 22).

Esta práctica de sacralización se encontraría presente en todos los grupos culturales, si bien, en tanto es una construcción social y cultural obedece también a un contexto histórico:

«[La sacralización de una externalidad cultural] es un mecanismo universal, intercultural, fácilmente reconocible, mediante el cual toda sociedad define un ideal cultural del mundo y de la existencia y todo aquello que no cabe en él, o lo contradice, pasa a formar parte de un más allá, que, por su sola existencia, delimita y desborda la condición humana, socialmente definida y, por ende, nuestra capacidad de explicar y dominar la realidad. La redefinición de esta externalidad como sobrenaturalidad nos permite reintegrarla jerárquicamente en la experiencia cultural bajo la forma de religión, magia u otros sistemas de representación. Esos sistemas de representación no son mutuamente excluyentes y difieren relativamente de una cultura a otra y dentro de una misma cultura en distintos momentos de su historia» (Prats, 2007:1).

En este sentido Prats (1997) considera que la obsolescencia, la nobleza o la escasez de un determinado bien no tienen una autoridad independiente para justificar la decisión patrimonial. Estos criterios, según el autor, no serían más que una suerte de derivación de los principios legitimación combinados con los valores hegemónicos de un determinado contexto.

Tras la apelación a esos elementos «sacralizados» para declarar un bien como patrimonial, se produce la secuencia de «activación» (Prats, 2007). Esta segunda fase implica actuar sobre él y negociar socialmente (aunque esta negociación sea mínima) su nueva condición. La activación suele denominarse también ‘puesta en valor’, si bien el autor precisa que esta se correspondería con una primera fase del proceso de patrimonialización. El museo, los lugares y las manifestaciones son las figuras fundamentales de la activación patrimonial (Prats & Santana, 2005).

Finalmente, la patrimonialización se produce a través de un discurso que delimita, organiza e interpreta los elementos seleccionados (Prats, 2007), que representa, reproduce y construye realidad (García García, 1998). Además, para que el proceso pueda consolidarse se apela a una materialidad representativa: «para que el pasado pueda ser activado precisa de un soporte material, de una reliquia» (Ballart Hernández, 1997: 51) o de un depositario, por seguir utilizando la terminología de Frondizi (1958).

En este sentido, Llorenç Prats y Agustín Santana (2005) afirman que las activaciones patrimoniales funcionan como un doble sistema de representación que distingue entre lo que se representa para ser «*vendido*» y la cultura misma, aquello que es «*vivido*». De esta manera ahondan en la necesaria diferenciación entre la cultura y el patrimonio a pesar de que sus relaciones en la puesta en escena no están exentas de matices: «lo percibido como *auténticamente* local, inmutable, se representa para ser *vendido* (aunque en otro sentido pueda ser también *vivido* y responder a usos diversos: económicos, sociales, ideológicos...» (Santana & Prats, 2005: 17).

La importancia de esta distinción estriba en que aquello que finalmente es nombrado como objeto patrimonial, al servirse de referentes esencializados, invisibiliza su propia acción de creación (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013) y sitúa la necesidad de desvelar la naturalización de dicho proceso — como habría escrito Bourdieu — mediante la etnografía.

### **2.3.2. La decisión patrimonial y el poder político**

¿Quién o qué grupos intervienen en la decisión de qué *elementos* o *bienes culturales* deben incluirse en el conjunto ‘patrimonio’? ¿Quién selecciona los referentes y los certifica? ¿Qué otros agentes participan y qué motivaciones específicas tienen al respecto?

Todos los autores consultados coinciden en afirmar que la conservación de un bien responde a intereses políticos diversos, de legitimación identitaria o ideológica (Ortiz & Prats, cit. en Terán Najas, 2014a: 49) y la abordan como una

manifestación de poder. A este respecto es importante recordar que ‘poder’ es una de esas nociones que permean toda la teoría social y que, en su aplicación ha mostrado numerosas definiciones, dimensiones y caras (Bachrach & Baratz, 1962; Lukes, 1974). A los efectos de esta tesis, nosotros vamos a seguir el posicionamiento de Nogués quien aborda el turismo como «uno de los nombres del poder» (2008) y define poder

«como la capacidad para fracturar la realidad distinguiendo unos hechos de otros (de manera que se puedan organizar en categorías culturales), para inducir la conexión entre estos hechos (de forma que resulten significativos), para mantener la estabilidad de estas conexiones (dando continuidad) y, en consecuencia, para orientar las prácticas en sociedad (dando sentido a la vida social)» (Nogués Pedregal, 2012: 155).

Definido de este modo, la activación patrimonial es un proceso estrecha y claramente vinculado al poder: separa, organiza, establece significados y usos. Al respecto Laurajane Smith (2006) afirma que las definiciones que operativizan la gestión patrimonial nunca son inocuas, esto es, tienen repercusiones en la vida social:

«El poder del AHD [discurso autorizado del patrimonio por sus siglas en inglés] también reside en la forma en que legitima continuamente las experiencias y visiones de mundo de las narrativas dominantes sobre la nación, la clase, la cultura y la etnicidad — experiencias y comprensiones sobre el mundo que tradicionalmente encuentran sinergia con las instituciones y los órganos especializados que usan y promueven el discurso —» (Smith, 2006: 299)<sup>14</sup>.

En la modernidad el patrimonio ha dejado de ser un asunto privado y ha pasado a ser una demanda pública y social de alcance global (Rodríguez Becerra, 2004). La versión moderna del concepto “patrimonio” (Ballart Hernández, 1997)

---

<sup>14</sup> «The power of the AHD [authorized heritage discourse] also lies in the way it continually legitimizes the experiences and worldviews of dominant narratives about nation, class, culture and ethnicity — experiences and understandings about the world that traditionally find synergy with the institutions and bodies of expertise that use and promote the discourse —» (Smith, 2006: 299).

ha sido definida a partir de la intervención del Estado que se asigna la titularidad del patrimonio nacional en nombre del bien común: «El concepto moderno de patrimonio se ha de ver, por lo tanto, a la luz de ese proceso de institucionalización histórica determinado donde el sujeto es la nación y el instrumento del Estado, ya que del mismo salen las formulaciones jurídicas y legales que lo regularán definitivamente» (Ballart Hernández, 1997: 59). Se desarrolla el campo de la gestión del patrimonio ante una sociedad «desmemoriada» que requiere paradójicamente que le recuerden los elementos esenciales de su identidad (García García, 1998).

En este sentido, el Estado central y sus instituciones públicas especializadas tanto en la elaboración de leyes como en la generación de políticas públicas y el Estado descentralizado en administraciones locales lideran las acciones de conservación y promoción patrimonial. Sin embargo, no todo se resuelve en la esfera de la institucional pública. Con diferentes pesos en función del contexto la patrimonialización también se inicia en los intereses de la empresa privada, especialmente de los agentes turísticos (Prats & Santana, 2011); en las sugerencias oficiales de los organismos internacionales y principalmente la UNESCO como rectora de la protección del patrimonio mundial; y en la preocupación de los movimientos sociales, organizaciones sin ánimo de lucro, asociaciones de vecinos, barriales y populares (García Canclini, 1999). Sin embargo, si un agente alternativo al poder político — el primero en este ejercicio de la patrimonialización — no tiene su consentimiento, no puede culminar este proceso (Prats, 1997). En consecuencia, el proceso de construcción del patrimonio es desigual con relación a la participación de los agentes sociales (García Canclini, 1999).

Los repertorios patrimoniales se activan, dice Prats (1997) de acuerdo a determinados valores, intereses y representaciones simbólicas que configuran «versiones ideológicas de la identidad» (Prats, 1997: 31). El autor recuerda que incluso aquellas activaciones patrimoniales realizadas por el turismo también refieren una versión, su propia versión, de la idea Identidad (Prats, 1997), de las que en ocasiones los propios lugareños se ‘apropian’ para mejorar sus opciones

de vida. En estos casos se produce «la mediación significativa del espacio turístico», definida como «la forma en la que los grupos sociales dan sentido a lo cotidiano *a través* del espacio turístico y, muy especialmente, al entorno *en* el que se expresan como grupo» (Nogués Pedregal, 2008:1).

Las diferentes versiones de estos agentes con relación a la construcción de *patrimonios* no necesariamente son independientes entre sí o excluyentes (Prats, 1997). Las estrategias para *poner en valor* un determinado bien — expresión que utilizo aquí como sinónimo de patrimonialización — pueden responder a intereses antagónicos (el rédito comercial, la cohesión grupal, la adhesión a un proyecto político), pero pueden formularse también como complementarios (Prats, 1997). Tampoco puede generalizarse la actuación de un determinado agente, en virtud de un supuesto interés recurrente como la plusvalía en la empresa privada (García Canclini, 1999). García Canclini a este respecto también subraya la ambivalencia de las acciones ligadas a lo patrimonial, ya que, por ejemplo, el propio Estado al tiempo que valora y promueve, sintetiza y disimula la conflictividad social:

«A veces el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso, y en otros, señala Carlos Monsiváis, por simple “autocomplacencia escenográfica”» (García Canclini, 1999: 21).

Sea como fuere, el poder hegemónico utiliza el conjunto patrimonio y lo hace funcional a sus fines. En suma, es su «aparato ideológico» (Guillaume, cit. en Candau, 1996: 90) porque contribuye, con su fortaleza simbólica, a reproducir un proyecto societario y político (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013: 198); representa una versión homogénea y hegemónica de la historia y del territorio para la perpetuación de un determinado orden (García Canclini, 1997); y en palabras de José Luis García (1998) es una construcción social que organiza la diversidad. Así, la reproducción cultural ligada al patrimonio permite no solo disimular la desigualdad social, sino que la consolida estructuralmente (García Canclini, 1999).

En este sentido, nosotros proponemos en esta tesis que porque se naturaliza la artificiosidad de la patrimonialización es que este proceso está vinculado a «la colonialidad del poder» (Quijano, 1992). En el análisis realizado por Gloria Barrera (2011) la colonialidad aplicada al patrimonio se entiende como «un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación» (Restrepo et al., cit. en Barrera Jurado, 2011: 182).

Como derivación de lo anteriormente descrito, la patrimonialización culmina cuando los elementos han sido ‘apropiados’, es decir, que sean percibidos por los usuarios, por la comunidad, como elementos constituyentes de sí mismos. Esta apropiación colectiva está relacionada con «los usos sociales» que según Néstor García Canclini «relacionan esos bienes [culturales] con las necesidades contemporáneas de las mayorías» (1999: 17).

La idea de apropiación ha sido también abordada por Bonfil Batalla (1982). Para él la cultura «apropiada», distinta de «la impuesta o la enajenada», responde a la selección deliberada de recursos que son inicialmente ajenos, pero que acaban formando parte de la «*cultura propia*». Lo foráneo se convierte en propio a través de un proceso de «*control cultural*», que establece como

«la capacidad social de decisión sobre los recursos culturales, es decir, sobre todos aquellos componentes de una cultura que deben ponerse en juego para identificar las necesidades, los problemas y las aspiraciones de la propia sociedad, e intentar satisfacerlas, resolverlas y cumplirlas» (Bonfil Batalla, 1982: 468).

En este punto, nos preguntamos: ¿Puede la «invención de la tradición» (Hobsbawm & Ranger, 1983) homologarse a la patrimonialización? Según sus autores, la «tradición inventada» implica infundir valores y reglas a través de la repetición con pretensiones de cohesión o pertenencia, ratificación de instituciones o autoridades y socialización de acuerdo a valores y normas de conducta.

Al respecto Llorenç Prats (1997) distingue específicamente «invención» y «construcción social» como dos fases diferenciadas de la misma dinámica de

producción patrimonial: la «invención» está relacionada con la manipulación deliberada y para consolidarse — y ser una construcción social más — necesita del consenso social. Por su parte José Luis García (1998) afirma que toda patrimonialización está ligada a una reinención deliberada con relación a un fin.

En el desarrollo de esta tesis nos serviremos entonces de este matiz tanto para la expresión ‘invención’ como ‘reinención’.

## **2.4. El uso del patrimonio cultural como recurso**

El debate académico y político sobre el uso de los bienes culturales con fines económicos es un asunto recurrente en el ámbito de la gestión. Entre los argumentos a favor se sitúan aquellos que justifican la utilización de estos elementos si el beneficio descansa en sus titulares legítimos; y en la parte contraria se pronuncian las denuncias de mercantilización e instrumentalización de la cultura a favor de intereses comerciales de empresas turísticas, o de proyectos políticos, entre otros. En resumen, nos referimos a las posturas enfrentadas entre el valor de uso del patrimonio como expresión identitaria y el valor de cambio del patrimonio como factor de progreso (Marcos Arévalo & Mendes, 2016).

De forma complementaria, según Néstor García Canclini (1999) existen cuatro paradigmas que responden a los propósitos de preservación de la sociedad actual y que desde nuestro punto de vista podemos asociar con la concesión de valor: el «tradicionalismo sustancialista» (valor independiente del uso); el «mercantilista» (valorización esencialmente económica), el «conservacionista y monumentalista» (valor histórico); y el «participacionista». Este último enfoque subordina las anteriores valoraciones a las necesidades generales de los usuarios y promueve su participación en las decisiones patrimoniales.

Huyendo de este antagonismo conceptual entre los valores de uso y de cambio, y secundando más bien la yuxtaposición entre ambos como proponen Marcos Arévalo & Mendes (2016), nuestra investigación atiende a la identificación del concepto “patrimonio” como un recurso potencial, particularmente en llamados ‘procesos de desarrollo’, al tiempo que como un ámbito de expresión

identitaria. Para ello también tomamos como referencia la propuesta conceptual de José Luis García (1998) que enfatiza el carácter dinámico del patrimonio como construcción cultural que es:

«El patrimonio está constituido por recursos que, en principio, se heredan, y de los que se vive. Ello quiere decir que, a lo largo de esa vida, se modifican necesariamente: en algunos apartados se incrementan sin más; en otros evolucionan hacia nuevas formas; algunos aspectos de ese patrimonio desaparecen. Además, entra dentro del sistema de responsabilidades admitidas prever su legación a los descendientes. En este contexto los aspectos tradicionales del patrimonio coexisten con los innovados y el pasado se integra en el presente» (García García, 1998).

De otro lado, como vimos en el apartado 2.2, la singularidad étnica es percibida por las identidades colectivas como recurso — al tiempo que para promotores turísticos y comerciales — y se configura como «una garantía de supervivencia económica, cultural y social» (Ariel de Vidas, 1996: 116). A este respecto, y concretamente con respecto a los propios pintores de Tigua, Blanca Muratorio afirma que sus producciones destinadas al mercado son una opción de ingreso que «les permite sobrevivir como grupo y como cultura, a la vez acomodándose y resistiendo los procesos incorporativos de una modernización aculturante» (2000: 58).

Como ya mencionamos en la introducción de este epígrafe el uso de *lo* cultural como recurso está asociado con el problema del valor. Al preguntarnos por el valor desde un enfoque socioantropológico observamos, ante todo, su origen, esto es, si se realiza ‘desde dentro’ del grupo y ha sido otorgado por aquellos que desean usufructuar de él, o por el contrario, se ha producido ‘desde fuera’ y ha sido promovido por agentes externos. De forma simultánea nos preguntamos cómo se combina este origen con el destino de esa valoración, en otras palabras, si se ha producido ‘hacia fuera’, con fines a satisfacer las necesidades o intereses de quienes están más allá del grupo o ‘hacia dentro’, para promover la cohesión social, la autoestima o el fortalecimiento identitario.

Relacionado con lo anterior Josep Ballart (1997) ha planteado la existencia de «un proceso de atribución de valor» para la conservación y uso del pasado y por tanto, para la creación de patrimonio. De entrada, señala que el bien cultural se puede valorar — es decir, qué se aprecia del mismo y con qué fin — en virtud de cualidades relacionadas con su utilidad, con el mérito que encierra, o con su capacidad de representación simbólica, todas ellas en obvia dependencia de un contexto particular. La importancia del contexto específico reside en que

«el valor efectivo como recurso para los distintos grupos sociales de determinados objetos del pasado solo puede establecerse en función de contextos particulares [...] contextos [que] se configuran en torno a circunstancias históricamente determinadas, como las siguientes: las relaciones económicas, los criterios de gusto dominantes, las creencias e ideas mayoritarias, las formas y estructuras de la investigación en ciencias sociales y humanas, etc.» (Lipe, cit. en Ballart Hernández, 1997: 63).

Estas «situaciones reales de valor» observadas con relación al uso, la forma o lo simbólico están englobadas a su vez por el marco económico y la valoración monetaria (Ballart Hernández, 1997). El autor también manifiesta que el valor como recurso (instrumental) responde a una consideración del patrimonio «como un medio, y no como un fin en sí mismo» (Ballart Hernández, 1997: 63).

#### 2.4.1. El patrimonio cultural como recurso para el desarrollo

Para hablar del patrimonio como recurso cabe recordar el crédito de los organismos internacionales en su generación como producto histórico concreto — véase como ejemplo la categoría ‘patrimonio mundial’— así como la contribución que realizan en al propio concepto patrimonio, en tanto son uno de los agentes que participan activamente en la patrimonialización.

La UNESCO, por el capital simbólico que le ha conferido la comunidad internacional, es el agente más significativo en la rectoría de los bienes culturales globales. Su labor fundamental probablemente puede resumirse en la promoción de la protección y conservación del patrimonio mundial en virtud de sus propias

clasificaciones. En la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* de 1972, la UNESCO concibe al “patrimonio cultural” desde su dimensión material como el conjunto de bienes susceptibles de ser reconocidos como tal: monumentos, conjuntos y lugares con valor histórico, estético o científico (UNESCO, 1972). La inclusión de lo inmaterial en los parámetros oficiales de la UNESCO se realizó con bastante posterioridad, concretamente a partir de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003 y se refiere a:

«Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas — junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes — que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana» (UNESCO, 2003: art. 2).

Entre los ámbitos de acción del Patrimonio Inmaterial que recoge este documento se encuentran las tradiciones orales, las lenguas y las técnicas artesanales (UNESCO, 2003, art. 2); en su preámbulo también reconoce la ineludible dependencia entre las dimensiones material e inmaterial del patrimonio.

La necesidad conservacionista que hoy inspira a la UNESCO precede a su propia existencia, ya reflejada en la Carta de Atenas de 1931 al reivindicar el patrimonio desde el interés colectivo (pertenece a toda la humanidad) y no dependiente de intereses privados. Desde la creación de la UNESCO el 16 de noviembre de 1945 ese interés por la conservación se ha ido delegando en los expertos técnicos (Ballart Hernández, 1997).

Detengámonos ahora en la relación entre las ideas Desarrollo y Patrimonio como representación presente del pasado y las proyecciones hacia el futuro

(Nogués Pedregal, 2014). Como ya se reflejó en la introducción, la idea Desarrollo, y concretamente su concreción histórica en un concepto, está lejos de ser neutral y atemporal y, como toda conceptualización, siempre responde a expectativas culturales sobre el escenario deseable y las ideas de futuro en cada momento (Dubois, 2006b). Adicionalmente, cada una de las conceptualizaciones de la idea Desarrollo encuentran pronto acomodo en distintos adjetivos (humano, sostenible, endógeno, local, territorial, transversal, etcétera) y reflejan un modelo de sociedad, una forma de ser y de relacionarse en el mundo y con la naturaleza (Viola Recasens, 2000).

Una de las primeras menciones a la vinculación entre las ideas Patrimonio Cultural y Desarrollo haciendo de la materialización de aquella un instrumento para este, aparece en las *Normas de Quito*, una declaración formulada en Ecuador en 1967 con el auspicio de la Organización de Estados Americanos (OEA) y el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS) (Barbero Franco, 2011). La relevancia de esta mención radica en que, a pesar de esta vinculación explícita, las culturas locales eran juzgadas como un obstáculo en los planes del desarrollo economicista de la postguerra (Maccari & Montiel, 2012). La consideración de la dimensión cultural en los procesos de desarrollo se materializa formalmente en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT) celebrada en México en 1982 que recurre a la idea Cultura como germen, medio y finalidad del Desarrollo (Maccari & Montiel, 2012). Con ello también se consolida en el ámbito la mirada multidimensional que otorga valor y legitimidad a la diversidad cultural (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2004). Así, el concepto “desarrollo humano” inaugurado en la década de los 90 se define como

«un proceso en el cual se amplían las oportunidades del ser humano [...] Sin embargo, a todos los niveles del desarrollo las tres más esenciales son disfrutar de una vida larga y saludable, adquirir conocimientos y tener acceso a los recursos necesarios para lograr un nivel de vida decente. Si no se poseen estas opciones esenciales, muchas otras alternativas continuarán siendo inaccesibles. Pero el desarrollo humano no termina ahí. Otras oportunidades, altamente valoradas por muchas personas, van desde la libertad

política, económica y social, hasta la posibilidad de ser creativo y productivo, respetarse a sí mismo y disfrutar de la garantía de derechos humanos» (PNUD, 1990: 34).

Con estas premisas, este nuevo paradigma cuestiona la raíz del modelo indigenista, aplicado en las intervenciones de concepto “desarrollo” centrado en lo económico, que aspiraba a la integración de la diversidad cultural:

«El indigenismo oficial estaba ciertamente persuadido de que las culturas nacionales deberían cohesionarse y reforzarse en la unicidad del mestizaje, la adopción de la lengua castellana, el predominio de los valores económicos del capitalismo y la generalización de la cultura jurídico-política del grado social dominante» (Oliva Martínez, 2005: 193).

Sin embargo, las críticas a la corriente indigenista — en las que profundizaremos en el capítulo tres con respecto al contexto de Ecuador — son producto de un largo proceso de reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas que tiene como hitos la *Declaración de Barbados* de 1971 y el *Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo* (OIT) de 1989 (Oliva Martínez, 2005). Este último acuerdo internacional propone también una definición de pueblos indígenas para ser empleada por los organismos que gestionan la idea Desarrollo:

«los pueblos tribales en países independientes, cuyas condiciones sociales, culturales y económicas les distingan de otros sectores de la colectividad nacional, y que estén regidos total o parcialmente por sus propias costumbres o tradiciones o por una legislación especial; [y] los pueblos en países independientes considerados indígenas por el hecho de descender de poblaciones que habitaban el país o en una región geográfica a la que pertenece el país en la época de la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que cualquiera que sea su situación jurídica, conservan todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas o parte de ellas» (OIT, 2014, art.1).

Así, en convergencia con estos planteamientos se fraguan otras nociones y adjetivaciones de la idea Desarrollo — ‘autodesarrollo’, ‘desarrollo endógeno’,

‘desarrollo con identidad’, ‘postdesarrollo’ y ‘etnodesarrollo’ entre otros varios — que hacen hincapié en la autonomía de los grupos sociales y culturales para su propia gestión y gobierno, pero también en la autodeterminación cultural al respecto de su propio destino (Oliva Martínez, 2005). En este sentido, el concepto “etnodesarrollo” ha sido definido por Bonfil Batalla (1982) como

«el ejercicio de la capacidad social de un pueblo para construir su futuro, aprovechando para ello las enseñanzas de su experiencia histórica y los recursos reales y potenciales de su cultura, de acuerdo con un proyecto que se defina según sus propios valores y aspiraciones» (Bonfil Batalla, 1982: 467).

Fruto de esta coyuntura y en armonía con estos principios distintos organismos internacionales y agencias de cooperación han elaborado estrategias e instrumentos específicos para el uso de los bienes culturales materiales e inmateriales como potenciales recursos en los procesos de desarrollo. A este respecto la UNESCO ha creado diferentes programas — desde *Rutas temáticas y turismo cultural* iniciado en 1988 hasta otros más recientes como el *Programa de turismo sostenible; Turismo ecológico y programa MAB; y Ecoturismo cultural en las regiones montañosas de Asia Central y en el Himalaya* de 2008 — a partir de su concepto de Turismo Cultural que se recoge en la Carta de Turismo Cultural del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS):

«aquella forma de Turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre éstos en tanto en cuanto contribuye — para satisfacer sus propios fines — a su mantenimiento y protección. Esta forma de Turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la comunidad humana, debido a los beneficios socio-culturales y económicos que comporta para toda la población implicada» (ICOMOS, 1976: 1).

También el *Fondo de las Naciones Unidas para el Logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM)*, acuerdo de cooperación entre el Gobierno de España y el *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)*, ha

puesto en marcha la *Ventana temática de Cultura y Desarrollo* desde 2006. Otras operaciones destacadas son el *Programa de Desarrollo Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo* (BID) en 1994 y la *Estrategia de Cultura y Desarrollo* de la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo* (AECID) desde 2007.

No obstante, es preciso apuntar que a pesar del esfuerzo programático y financiero, las evaluaciones de los programas que han tenido como eje central la patrimonialización reflejan alcances insatisfactorios en los resultados previstos:

«La desigual y discontinua (cuando no escasa) apropiación sociocultural del patrimonio valorizado y de sus potenciales beneficios por parte de los destinatarios finales de la AOD, ha conllevado frecuentemente el fracaso en la eficacia y/o sostenibilidad en las acciones de desarrollo, especialmente en los procesos de transferencia de resultados, o una vez finalizada la ayuda» (Soler García, 2014: 104).

Una de las posibles respuestas a este fracaso ha sido relacionada por el propio BID con «fallas en la transmisión cultural» (Rojas, 2001: 9). También las críticas denuncian la sustitución de la cultura por el patrimonio a partir de los intereses del mercado y de los poderes públicos:

«El llamado patrimonio cultural, a nivel genérico, está construido con modos culturales estereotipados y controlados, convertidos en signos, que al guardar una relación de sustitución y no de contigüidad con aquello que representan, no pueden ser propiamente recursos de los que se vive» (García García, 1998).

La institucionalización de la idea Cultura, la patrimonialización o puesta en valor ha sido fuertemente criticada en las ciencias sociales por ser construida desde una mirada extrínseca que privilegia al potencial visitante frente al anfitrión; entre las contrapropuestas se encuentra la estrategia «dar valor» formulada desde los intereses, la visión y participación activa de los sujetos en su contexto, es decir, «desde dentro y hacia dentro» (Nogués Pedregal, 2006). De esta manera, la cultura no se instrumentaliza, sino que se reproduce, dando lugar a nuevas interpretaciones y significados a través del uso. «Dar valor» frente a «poner

en valor» implica diseñar intervenciones que enfatizan lo expresivo frente a lo instrumental, retroalimentando la continuidad cultural, la continuidad de sentido (Nogués Pedregal, 2006). Según José Luis García (1998) el patrimonio puede convertirse en un recurso cultural siempre que se aborde como un fenómeno social e histórico y reconozcamos su dimensión metacultural.

#### 2.4.2. Las artesanías como instrumentos para el desarrollo

Uno de los objetos de la cultura material que forma parte de estas iniciativas de desarrollo y al que dedicamos todos nuestros esfuerzos interpretativos en esta tesis son las artesanías indígenas. Las artesanías son reconocidas en las declaraciones internacionales y en las legislaciones nacionales también por su valor inmaterial, en la medida en que su proceso de producción encierra tradiciones y está vinculado a una identidad colectiva (UNESCO, 1997). Desde las ciencias sociales su aparición en los escenarios de desarrollo ha sido abordada, fundamentalmente, por el impacto que determinados agentes externos — instituciones públicas, empresas privadas, organizaciones sin ánimo de lucro, agencias de cooperación — han tenido en su producción, degenerándola (Barrera Jurado, 2011) y relegándola, en el caso de contextos turísticos, al lugar del *suvenir o recuerdo* (Ariel de Vidas, 1996). Esta situación fronteriza de la artesanía entre el arte y el mercado posiblemente explica la emergencia de etiquetas como ‘artesanías con identidad cultural’, ‘artesanías étnicas’, ‘artesanías auténticas’ o ‘arte popular’, tratando de mantener de esta forma la percepción de autenticidad frente a los potenciales consumidores y diferenciarse de otros productos (D. Evans-Pritchard, 1987).

##### *a) Arte, artesanías y arte popular*

En lengua española se llama artesanía a la obra realizada por un artesano (Real Academia de la Lengua Española, 2001) y se pondera así la elaboración manual y creativa que la origina frente a una producción mecánica y estandarizada. Además, como artefacto humano con intención estética expresa una representación cultural de la realidad (Harris, 1990). Es, en suma, una elaboración

«única e irrepetible, tocada por la mano del artesano como referente de toda su cultura» (Benjamin, cit. en Chalkho, 2012: 133).

La artesanía no ingresa en los procesos de valoración patrimonial solo por sus características formales, sino también por su valor de uso. Adicionalmente, al adquirir una artesanía indígena también lo hacemos por lo que simboliza el ‘hecho a mano’ y los valores que acoge tales como ‘sostenibilidad’ ‘tradicción’, ‘otredad’, ‘etnicidad’. La UNESCO recoge ese contenido multidimensional que comprende el objeto artesanal al establecer que

«los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente» (UNESCO, 1997: 25).

La diversidad de objetos que pueden incluirse en esta categoría la hace difusa y ambigua, pues como toda categoría, es una construcción cultural e histórica. De este modo, si bien es cierto en que su concepto originario se opone a la industria fabril en el marco de la Revolución Industrial o se relaciona con los objetos procedentes de culturas no occidentales (Chalkho, 2012), qué es o qué no es artesanía depende de cada momento histórico. Asimismo, como producto cultural obedece a una dinámica de transformación constante.

Siguiendo a Anath Ariel (1996) es preciso entender lo artesanal desde un punto de vista global que abarque los procesos de producción, de comercialización y de consumo: «[La artesanía] es simultáneamente una forma de producción, un empleo, un producto, un objeto representativo de un grupo social, el soporte material de cierto simbolismo y un proceso de dominación y de manipulación» (Ariel de Vidas: 1996: 12).

Para comprender sus dimensiones, además, debemos abordar inevitablemente la dicotomía occidental entre arte y artesanía. Esta construcción antagónica procede de la división entre las Artes Mayores (Bellas Artes) y las Artes Menores (Artes decorativas o aplicadas) en la Edad Moderna (Ballart Hernández, 1997), que confieren un estatuto de inferioridad estética a las creaciones utilitarias, pero también bajo la cual se discriminan, se redefinen y se apropian los objetos de la otredad (Muratorio, 2000).

¿Qué es el arte? En su sentido originario «*ars*» es tanto la capacidad deliberada del ser humano para producir objetos como aquellas reglas para conocer y representar la realidad (Bonte & Izard, 1996).

Dice Harris (1990) en su clásico *Antropología cultural* que el arte es una categoría cultural que responde a los enfoques *etic* y *emic*: «Aunque es posible identificar el arte como categoría *etic* de conducta y pensamiento en todas las culturas humanas, la distinción *emic* entre lo que es arte y lo que no lo es [...] carece de rango universal» (Harris, 1990: 478). A esto añade el autor que, si bien en todas las culturas humanas es posible encontrar la intencionalidad estética en la creación de determinados artefactos, el *establishment* del arte como autoridad específica que determina qué es arte o qué no lo es, es propio de la cultura occidental (Harris, 1990).

El arte occidental también se sirve para su tarea de valoración y clasificación de determinados parámetros como «la originalidad formal de la obra» (Harris, 1990: 479), atributo respaldado por la relevancia otorgada a la autoría desde el Renacimiento y que desde el siglo XIX es determinante para su apreciación económica (Chadwick, 1999). La originalidad, sin embargo, ocupa un segundo plano en contextos en los que la creación estética no está vinculada al sustento vital o a la consolidación de una identidad artística; de igual manera, en tanto en cuanto se otorga más relevancia al mensaje (a la función comunicativa de la obra), el artista no puede cambiar unidireccionalmente las reglas para representarlo (Harris, 1990). Advierte también que el concepto moderno occidental de arte es ajeno al sentido práctico, que «rara vez encontramos en otras cul-

turas» (Harris, 1990: 475). José Luis García (1998) también analiza la presunción de no creatividad de aquellos objetos que se relacionan con la tradición, identificada a su vez en regulaciones nacionales e internacionales por la prevalencia de la oralidad y la ausencia de autoría explícita.

Un elemento fundamental en la consagración del arte como un campo independiente y extraordinario es la institución del museo moderno (Shiner, 2001). Su origen se remonta al siglo XVIII y a los valores didácticos de la Ilustración, aunque se consolida en Europa en el siglo XIX (Fernández, 1999). En este periodo el museo se convierte en un espacio trascendente:

«Pero en este culto y adoración que se ejercía en el museo sobre las obras de arte — al ser público el museo se convierte [...] en “un templo del genio humano” — lo que verdaderamente producía a artistas, aristócratas, intelectuales y público una auténtica convulsión interior era precisamente esa puesta en escena de los objetos, el espectáculo de su organización, disposición y representación espacial; el aura de sacralidad y contextualización ritual que envolvía esa escenificación» (Fernández, 1999: 21).

La evolución de la idea del museo como institución, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, redonda básicamente en la vocación de servicio público, la apertura hacia la participación de sus diferentes públicos y la estrecha vinculación con el turismo (Marcos Arévalo & Mendes, 2016).

Es consecuencia de esta autoridad y sus cánones — y reconozcamos también que la propia antropología social como disciplina — que se produce la creación de la categoría ‘arte primitivo’. Esta es una expresión etnocéntrica que responde a una concepción evolucionista de las sociedades y que sitúa en una posición inferior a las producciones y a los pueblos que son marcados con esta etiqueta (Alcina Franch, 1982). La disciplina antropológica también ha ofrecido otras lecturas de lo no occidental como la «estética primitivista» que aboga por la comprensión de los objetos artísticos independientemente del significado que tienen en su contexto de producción (Bonte & Izard, 1996: 94).

Relacionada con la concepción de arte primitivo se encuentra el ‘arte *naive*’ o ‘*naïf*’ y que resulta de interés para esta tesis en tanto es una categoría que ha sido utilizada por los informantes en el trabajo de campo. El origen de lo *naïf* está relacionado con la sensibilidad primitivista de la sociedad occidental del siglo XIX e inspiró a los artistas de las vanguardias para una renovación estilística (Bonaldi, 2004). Desde esta concepción el Otro no occidental es prejuizado como «puro», no contaminado por los problemas de la sociedad industrial y por tanto, ingenuo, simple e instintivo, propiedades que se reflejan en sus obras — por ejemplo, la ruptura de la formalidad, la esencialidad en la representación y el uso del color en la pintura — (Bonaldi, 2004).

De esta manera el arte *naïf* es ensalzado como un encuentro con lo genuino, «un refugio frente al mundo frenético y desnaturalizado» (Bihalji-Merin, cit. en Bonaldi, 2010:136) presente todavía en la idea Otridad:

«El sentimiento de nostalgia vivido por el hombre moderno lo obliga entonces a buscar lo perdido de sí mismo en las culturas distintas, sean éstas antiguas o “sobrevivientes testimonios” del pasado, considerándolas un *unicum* ahistórico, un mare mágnum en el cual (en consecuencia con las conclusiones del darwinismo social) se harán confluir todas las expresiones consideradas como “primitivas” y por tanto posibles fuente de inspiración, esto es a las formas expresivas infantiles, de las clases “populares”, de alienados mentales y de pintores autodidactas» (Bonaldi, 2010: 134-135).

En tanto en cuanto ha sido fuertemente contestada, la categoría ‘primitivo’ se encuentra en desuso. Sin embargo, existen otras formas de jerarquizar las producciones artísticas y estéticas de la otridad. En este sentido, Emma Sánchez (2003) hace notar que el arte de las grandes civilizaciones americanas es reunido bajo el epígrafe ‘precolombino’ o ‘prehispánico’ y la producción de la diversidad cultural durante la Colonia se invisibiliza tras las manifestaciones hegemónicas del arte colonial (Sánchez Montañés, 2003).

Otra de las derivaciones de esta construcción antagónica entre arte y artesanía es la categoría 'arte popular'. Al respecto, Emma Sánchez (2003) ha observado que mientras que en Norteamérica es común utilizar la denominación 'arte nativo contemporáneo' para las manufacturas indígenas en América Latina se utilizan otros calificativos, pero que todos, al fin y al cabo, las encasillan en un rango de inferioridad:

«Y en México no suele hablarse de arte indígena actual o contemporáneo. Nos encontramos ante situaciones semejantes de artes inducidas para el incremento de los ingresos económicos, pero también y tal vez más acusadamente que en el Norte [Norteamérica], con artes que aún mantienen un contexto tradicional. Sin embargo, los adjetivos calificativos que parecen restar categoría al concepto de Arte, son la regla general. Y además existe una especial preocupación sobre la distinción entre lo que podría calificarse como arte, aunque con apellido, y lo que solamente podría considerarse como artesanías u otras denominaciones que no están exentas de una carga aún más peyorativa» (Sánchez Montañés, 2003: 76).

Pero ¿qué es lo popular? Antonio Mandly y Francisco Llorente (2010) lo han definido como otra matriz cultural no hegemónica, negada, pero en franca resistencia a través de sus prácticas:

«De un lado está lo popular como memoria de otra economía, memoria tanto política como simbólica de otra matriz cultural amordazada, negada. La que emerge en las prácticas que tienen lugar en las plazas de mercados campesinos y aun urbanos de Latinoamérica, en los cementerios, en las fiestas de pueblo y de barrio. En todas esas prácticas se pueden rastrear ciertas señas de identidad a través de las cuales se expresa, se hace visible un discurso de resistencia y de réplica al discurso burgués. Remite al conflicto de las clases, pero también más allá: al conflicto entre la economía de la abstracción mercantil y la del intercambio simbólico» (Mandly & Llorente, 2010: 384).

Como una construcción de sentido dentro de la matriz cultura dominante, *lo* cultural popular — entendido de forma plural — ha sido concebido como un

verdadero instrumento para la insurgencia de los actores no hegemónicos (Gurrero Arias, 2009).

Contigua a esta definición de lo popular se encontraría también lo popular-masivo, la cultura de masas, que homogeneiza y modela las expectativas, también de lo popular (Mandly & Llorente, 2010). Otros autores como García Canclini (1987) han evidenciado críticamente en sus análisis la mirada arcaizante con la que se representa lo popular:

«Los museos de cultura popular y los grupos artísticos que recrean para públicos urbanos la música y las danzas tradicionales operan en esa misma descontextualización: muestran los productos y esconden el proceso social que los engendró, seleccionan los objetos, los movimientos que mejor se adaptan a los criterios estéticos de las élites, y eliminan los signos de pobreza y la historia contradictoria de luchas con la naturaleza y entre los hombres que está en el origen de las artesanías y las danzas. Necesitamos detenernos en el sentido que lo popular recibe en sus prácticas, que suele coincidir con el de los discursos políticos nacionalistas y populistas» (García Canclini, 1987:154-155).

Las artesanías y el arte popular también se ven relacionadas en la definición de Marin de Paalen (1976) que incluye la segunda como una tipología de la primera. Según este autor las artesanías se dividen en tres grandes grupos: el «arte popular» que son las realizadas por un autor o unidad familiar que crea a pequeña escala y vende de forma personalizada; las «etno-artesanías» que engloba aquellas actividades tradicionales y habituales de las comunidades rurales indígenas o mestizas que comercializan mediante un intermediario con escasos beneficios; y las «artesanías semi-industrializadas» que son las producidas en talleres especializados y urbanos a partir de las pautas del mercado (Marin de Paalen, cit. en Sánchez Montañés, 2003: 77). De esta manera, la principal diferencia entre arte popular y otro tipo de artesanías estriba en la organización de la producción y en su dependencia hacia el mercado (Sánchez Montañés, 2003).

De este modo, la expresión ‘arte popular’ en el contexto latinoamericano obedece a una doble necesidad de distinción, en el sentido de Bourdieu: para

marcar una distancia de clase, el arte popular como «el arte de los otros, de los pobres» (Sánchez Montañés, 2003: 81) y para diferenciarse de los productos mercantiles, tildados desde ciertos sectores como «inauténticos» (Hernández Ramírez, 2016).

### *b) Arte, artesanías y souvenirs/recuerdos*

Hasta ahora hemos visto que arte y artesanía son objetos construidos culturalmente y su posición como ideas opuestas obedece a un esquema de dominación. Ya escribía Eduardo Galeano en su poema *Los nadies* que estos no hacen arte, sino artesanía (Galeano, 1993). En este punto, en virtud de las alusiones ya realizadas al mercado y al turismo, introducimos en la discusión un tercer elemento: el *souvenir*, la reminiscencia de la experiencia turística (Hernández Ramírez, 2016).

Como preámbulo recordaremos que el colonialismo europeo redefinió los objetos procedentes de las culturas no occidentales como curiosidades y piezas exóticas (Clifford, 1998); también se utilizaron como ejemplos del atraso y de la barbarie humana frente a la civilización occidental de acuerdo con la teoría antropológica evolucionista en el siglo XIX y los inicios del XX (Gonçalves, 2007); y desde el siglo XVIII, el capitalismo convirtió a esos objetos no occidentales en mercancías (Phillips y Steiner, cit. en Muratorio, 2000: 51).

Concretamente, la influencia que tienen el mercado capitalista y el turismo que masifica — como su expresión más sofisticada y perfecta de este mercado (Nogués Pedregal, 2008) — en la transformación de las artesanías indígenas ha sido desarrollado por Nelson Graburn (1976) a través del concepto «Arte del Cuarto Mundo» referido a las minorías étnicas en Estados del Primer, Segundo y Tercer Mundo (Graburn, cit. en Ariel de Vidas, 1996: 12). La exposición de estas culturas a las lógicas del mercado turístico tiene consecuencias sobre los objetos artesanales que producen y que Graburn ordena en virtud de la alteración sufrida. Así encontramos: la artesanía tradicional que mantiene su valor simbólico; la artesanía comercial, aparentemente tradicional en las formas;

la industria del souvenir/recuerdo orientada a satisfacer al turista; la artesanía re-integrada que se apropia de determinados elementos de la sociedad industrial; la artesanía asimilada, ejemplificada en la adopción entre los artistas y artesanos de manifestaciones artísticas de la sociedad hegemónica; y el arte popular, caracterizado por formas occidentales y contenidos propios de los valores en interacción de una sociedad postcolonizada (Graburn, cit. en Ariel de Vidas, 1996: 104).

De la enumeración realizada por Graburn el *souvenir* es la entrada que recoge de forma más fehaciente la idea de la artesanía como un objeto de consumo para el mercado turístico. Su «fluidez», su capacidad de adaptación a la demanda turística, tiene repercusiones inmediatas en la orientación de la producción y la venta de artesanías, así como también en los procesos de significación relacionados (Tzanelli, 2014).

¿Qué interviene para que la artesanía se convierta en un objeto desnaturalizado del contexto como se presupone al souvenir? Fundamentalmente, dos son los criterios: la fabricación industrial— y también la reproductibilidad — y su finalidad eminentemente turística y por tanto ajeno a las tradiciones locales (Hernández Ramírez, 2016). No obstante, el proceso de evolución de la artesanía tradicional debe abordarse desde la complejidad y multidimensionalidad de su adaptación a los nuevos contextos, pero también no responsabilizando al turismo como el único factor que produce el cambio cultural (Santana Talavera, 1997).

Nos encontramos ante el problema (de orden teórico, pero también práctico en la gestión patrimonial y el negocio turístico) de la idea Autenticidad. Una idea sobre la que no existe ningún consenso, lo que dificulta que se pueda operativizar en un concepto válido desde el que pensar los procesos de investigación relacionados (Reisinger & Steiner, 2006): «¿Es una propiedad de objetos y eventos turísticos, o un estado de ánimo, o un modo de ser hacia el turismo? ¿Es

objetivo o experiencial, universal o personal, en el ojo del espectador o definido por los anfitriones o los vendedores?» (Reisinger & Steiner, 2006: 65)<sup>15</sup>.

La idea Autenticidad ha sido debatida extensamente en el marco del estudio del turismo como fenómeno social y cultural. De manera simultánea a Peter Berger (1973), fue Dean MacCannell quien vinculó la experiencia turística con la búsqueda de la autenticidad que para ser valorada por su receptor, debía ser percibida como tal. De ello se deriva su noción de «autenticidad escenificada» que refiere a esos escenarios preparados para los turistas que recrean lo auténtico pero son una suerte de máscara (Maccannell, 1973).

El debate académico posterior ha contestado esta concepción original de autenticidad y que da lugar en la actualidad a la coexistencia de tres propuestas para abordarla (López López, 2015): la que presume una existencia pura, objetiva de lo auténtico en la línea de MacCannell (1973); la autenticidad comprendida como una construcción social derivada de la negociación entre los agentes de cada contexto particular sobre los significados de los objetos turísticos (Cohen, 2004); y finalmente la «autenticidad existencial» como la denomina Wang (1999) que se centra en la experiencia del turista «más allá de la verdad o falsedad del objeto o el destino turístico» (Wang, cit. en López López, 2015: 531) y que trasciende la mirada del objeto al sujeto turístico y sus motivaciones (Wang, cit. en Olsen, 2002: 159).

Un aporte aclaratorio a la idea Autenticidad es el de Joan Frigolé (2014) que la concibe como producto de las relaciones entre ideología, cultura y economía, esta última con referencia al contexto capitalista actual. La importancia de esta última correlación responde, según Frigolé a:

«Heinich se refiere a una ‘economía de la autenticidad’ (2012: 256) y Comaroff y Comaroff (2011) a una ‘economía de la etnicidad’. Englobar estas economías en el marco de una economía política de la autenticidad, permite plantear el papel del estado y de las instituciones gubernamentales

---

<sup>15</sup> «Is it a property of toured objects and events, or a state of mind, or a mode of being toward tourism? Is it objective or experiential, universal or personal, in the eye of the beholder or defined by hosts or marketers? » (Reisinger & Steiner, 2006: 65).

transnacionales en el descubrimiento y creación de nuevos tipos de riqueza y en la apropiación por parte de ciertas clases o sectores de población» (Frigolé, 2014: 38).

De este planteamiento se deriva su concepto «ideología de autenticidad» que estando «determinada culturalmente» apela a determinados referentes simbólicos como « tiempo, espacio, naturaleza, valor de uso y pequeña producción» (Frigolé, 2014: 43). La ideología de autenticidad atribuye esta cualidad a determinados bienes culturales de un contexto dado y la economía política las convierte en mercancía. Para ello, se utilizan diferentes «retóricas de autenticidad» que se expresan con lenguajes, símbolos y otros códigos de comunicación (Frigolé, 2014).

La artesanía ingresa en el mercado turístico para satisfacer la búsqueda de la autenticidad, pero se enfrenta a la paradoja de la potencial pérdida de su valor ante la masificación y modernización de la producción que conlleva esta orientación (Ariel de Vidas, 1996). El souvenir es «presuntamente un objeto inauténtico» (Hernández Ramírez, 2016: 25). Como tal, su presencia amenaza con contaminar por proximidad a otros objetos culturales que han recibido el estatus de autenticidad y que por ende, tratan de alejarse de él (D. Evans-Pritchard, 1987). No en vano, el *souvenir* es acusado de trivializar la cultura, de convertirla y profanarla al reducirla a un mero objeto de consumo (Hernández Ramírez, 2016). De hecho su desvalorización se basa en una correspondencia metonímica «entre la modernidad, la copia y el turismo [que] se ha convertido en una oposición a lo tradicional, lo original y lo otro» (Olsen, 2002: 176)<sup>16</sup>. Por ello es tildado, según Javier Hernández (2016) como una encarnación del periodo contemporáneo y de su banalidad: «frente al objeto original es un engaño; una barajita inútil, portable, miniaturizada y una «*degradación de la estética*» (Smith, cit. en Hernández Ramírez, 2016: 24).

---

<sup>16</sup> «The metonymic relationship between modernity, the copy and the tourist has become an opposition to the traditional, the original and the other» (Olsen, 2002: 176).

Al respecto, García Canclini (1999) advierte de la contradicción que supone el uso de marcas y denominaciones de origen en producciones artesanales mediadas por contextos turísticos:

«Un tarasco jamás precisará marcar el origen en las ollas o jarros que él produce para utilizar en su pueblo. La inscripción es necesaria para el turista que mezclará esa cerámica con la comprada en otras partes: significa menos el sentido natal de los objetos que la distinción social, el prestigio del que estuvo en tales sitios para comprarlos. [...] Si fue preciso grabar su origen se supone el riesgo de que se deje de recordar, o saber, de dónde procede» (García Canclini, 1999: 31).

Entendida la “autenticidad” como constructo o como percepción relativa y no absoluta (Wang, cit. en Hernández Ramírez, 2016: 27), Javier Hernández (2016) invita al estudio de las funciones sociales y simbólicas que lo han consolidado en el tiempo como idea rectora del mundo del turismo. Este autor también enfatiza el interés de este objeto en tanto representa la deslocalización, la globalización y la «des-diferenciación» en nuestra sociedad (Hernández Ramírez, 2016).

«El souvenir contemporáneo es el paradigma de la des-diferenciación. A partir de este producto se aprecia con claridad cómo se han desdibujado y hechos borrosos los límites establecidos en la modernidad. El souvenir es historia, tradición, arte, artesanía, y, al mismo tiempo, representa una visión edulcorada, miniaturizada y portable del legado que ha transmitido una cultura. Es cultura con mayúsculas en versión popular. Sirve de puente entre la alta cultura (monumentos, esculturas y pinturas) y la baja que ellos representan. Pero al mismo tiempo rompe estas categorías antagónicas modernas y las funde, superando límites. Es realidad y fantasía; global y local; historia y ciencia a ficción; arte e industria; original y copia [...] Un souvenir puede combinar productos fabriles con realizaciones artesanales, decoraciones hechas a mano con materiales industriales o incorporar imágenes globales pero realizadas con técnicas tradicionales [...] poniendo en cuestión determinadas categorías como autenticidad, originalidad e identidad cuando se conciben como nociones absolutas» (Hernández Ramírez, 2016: 28).

## 2.5. Patrimonio como campo social

A través del análisis realizado hemos pergeñado la posibilidad de abordar el patrimonio como un «campo», en el sentido de Bourdieu, en el que se producen encuentros y desencuentros con relación a una versión concreta del pasado: «ciertos lugares de la memoria determinan y hacen posible que el campo del patrimonio se vivifique mediante encuentros y desencuentros, frutos de la interpretación del pasado, la lucha por la administración de la memoria que aquello encarna» (Gómez-Montañez, 2011: 173).

Sostiene Prats (1997) que «el patrimonio se produce en una situación de tensión entre la razón y el sentimiento, entre la reflexión y la ciencia» (Prats, 1997: 13). De igual modo, Néstor García Canclini (1999) también ha mostrado esa condición cuando define “patrimonio” como un escenario de tensión:

«Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos [...] En la actualidad, las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común» (García Canclini, 1999: 18).

Adicionalmente, según este mismo autor, el mundo del patrimonio es una trama en la que el “capital cultural” de Bourdieu — si bien aclara que el sociólogo francés no los relacionó expresamente en su obra — desempeña un papel particular:

«La reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual» (García Canclini, 1999: 18).

La disputa simbólica que se produce en su seno por la representación de una versión de la idea Identidad es ineludible (Prats, 1997). Además, la administración del pasado ha sido planteada como un campo de conflicto en el que se ponen de relevancia variables como la etnicidad (Gómez-Montañez, 2011), discrepando acerca de la visión del mundo que se pretende manejar, y cuando menos, la gerencia de los bienes culturales. Al respecto, García Canclini (1999) invita a no solo señalar la diferencia estructural, sino a comprender la interacción entre los diversos agentes hegemónicos y subordinados (Estado, actividad privada y movimientos sociales) como espejo de los diferentes, cambiantes y contradictorios usos de lo patrimonializado.

En sintonía con estas ideas, en la obra *The uses of Heritage*, Laurajane Smith (2006) presenta el patrimonio como un «campo discursivo». Este campo se constituye fundamentalmente a través de un discurso institucional occidental y dominante históricamente construido ante el que discrepan y se posicionan otros discursos «subalternos» (Smith, 2006). Según la autora el discurso dominante, que llama «discurso autorizado del patrimonio o [por sus siglas] AHD» se presenta como «un proceso de mediación del cambio cultural y de afirmación, negociación y afirmación de identidades y valores particulares» (Smith, 2006: 300)<sup>17</sup>. Conjuntamente, pensar el patrimonio en este sentido de campo discursivo no se limita al poder de creación de las palabras y las definiciones sino a la práctica social relacionada y a la producción de significados (Smith, 2006). Cabe matizar que las construcciones patrimoniales generadas por este discurso dominante autorizado no solo son cuestionadas por los grupos no dominantes; en ocasiones también son utilizadas por estos para alcanzar sus fines políticos, económicos o socioculturales:

«Aunque a menudo se autorregula y se autorreferencia, el patrimonio es también continuamente disonante y disputado [...] En un nivel, el patrimonio se refiere a la promoción de una versión consensuada de la historia por instituciones y élites políticas sancionadas por el Estado para regular las

---

<sup>17</sup> «The AHD is a process of mediating cultural change and of asserting, negotiating and affirming particular identities and values» (Smith, 2006: 300).

tensiones culturales y sociales en el presente. Por otra parte, el patrimonio también puede ser un recurso que se utiliza para desafiar y redefinir los valores e identidades recibidos por una gama de grupos subalternos» (Smith, 2006: 4)<sup>18</sup>.

A colación es preciso mencionar el papel de los agentes transnacionales en el ámbito del patrimonio que promueven conceptos oficiales, imponen criterios, hacen seguimientos y apoyan la financiación de acciones de protección, difusión y administración. Se revela entonces un campo de negociación que implica la interacción entre lo local y lo global:

«Es necesario situar al patrimonio en su relación con el proceso de globalización, al menos en dos aspectos: por un lado, en la preocupación y presión ejercida por los organismos internacionales por la recuperación y mantenimiento del patrimonio cultural (tangible e intangible) expresados en legislaciones, declaraciones y en la participación de actores externos en las políticas de renovación urbana y políticas del patrimonio. Y por otro lado, en la creciente importancia que tiene el turismo, como lógica económica en los procesos de activación patrimonial» (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013: 199).

¿Es este contexto en el que se administra el pasado a través del patrimonio un “campo” en los términos del estructuralismo-constructivista o del constructivismo-estructuralista de Bourdieu — aunque este autor no lo haya aplicado explícitamente a esta construcción? ¿Puede el concepto “habitus” ayudarnos a comprender las prácticas de los agentes que intervienen en la disputa simbólica relacionada con la idea Identidad? ¿Resultan útiles las categorías de capital económico, cultural, social y simbólico para analizar nuestro objeto de estudio? A continuación, desgranamos las concepciones básicas de la teoría de Bourdieu para su posterior uso como categorías de análisis.

---

<sup>18</sup> «Although often self-regulating and self-referential, heritage is also inherently dissonant and contested [...] At one level heritage is about the promotion of a consensus version of history by state-sanctioned cultural institutions and elites to regulate cultural and social tensions in the present. On the other hand, heritage may also be a resource that is used to challenge and redefine received values and identities by a range of subaltern groups» (Smith, 2006: 4).

## **2.6. Constructivismo-estructuralista o estructuralismo-constructivista de Bourdieu: nociones fundamentales**

### 2.6.1. Espacio social y campo

Pierre Bourdieu denomina «espacio social» a la combinación de diferentes campos sociales en los que participan agentes — como operadores prácticos — que en virtud de la distribución histórica de determinadas propiedades, también llamadas capitales, perciben y establecen distancias entre sí (Bourdieu, 1987). El mundo social sería por consiguiente «un sistema de diferencias jerarquizadas» basado en una legitimación social temporal (Giménez, 2002: 6) y al tiempo, «un conjunto de fuerzas objetivas que se imponen a aquellos que entran al campo y que son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales» (Bourdieu, 1989: 28). La percepción más o menos consensuada de la distribución del capital y de la posición relativa en el mundo social es consecuencia, según Bourdieu, de dos procesos estructurantes complementarios:

«Por el lado objetivo, está socialmente estructurada porque las propiedades atribuidas a los agentes o a las instituciones se presentan en combinaciones que tienen probabilidades muy desiguales [...] Por el lado subjetivo, está estructurada porque los esquemas de percepción y de apreciación, especialmente los que están inscritos en el lenguaje, expresan el estado de las relaciones de poder simbólico [...] Estos dos mecanismos compiten en producir un mundo común, un mundo de sentido común, o, por lo menos, un consenso mínimo sobre el mundo social» (Bourdieu, 1987: 136).

De este modo, la realidad ni depende exclusivamente de las decisiones de los individuos-agentes, ni tampoco está absolutamente determinada por las condiciones externas (Bourdieu, 1987). El orden social se legitima en tanto en que está interiorizado (Bourdieu & Wacquant, 1992) y ello es posible a través de la correspondencia entre las abstracciones de campo y habitus. En este sentido, no podemos dejar de señalar que en Ecuador la desvalorización de la diversidad cultural ha sido interiorizada por la población indígena mermando su autoestima y favoreciendo un sentimiento de inferioridad (Kowii, 2011). Dicha desvalorización, por supuesto, se corresponde con la exclusión histórica a la que

la población indígena ha sido sometida, cuyas consecuencias se muestran todavía hoy en los indicadores socioeconómicos.

Bourdieu define “campo” como «una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 150). Las relaciones que se producen en él están condicionadas por una estructura de distribución del poder en función del capital del que se dispone y que determina sus posibilidades de acción y relación. Según Bourdieu, para comprender el proceso de retroalimentación inmanente al funcionamiento de cada campo es necesario estudiar los capitales específicos por los que se compiten y que producen el poder en su seno:

«Para construir el campo, uno debe identificar las formas de capital específico que operan dentro de él, y para construir las formas de capital específico uno debe conocer la lógica específica del campo» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 163-164).

La lucha, la competencia en el seno de un campo tiene como fin último mejorar la posición relativa de los agentes, que condicionan también sus estrategias y trayectorias posibles en el presente y en el futuro:

«El campo como estructura de relaciones objetivas entre posiciones de fuerza subyace y guía a las estrategias mediante las cuales los ocupantes de dichas posiciones buscan, individual o colectivamente, salvaguardar o mejorar su posición e imponer los principios de jerarquización más favorables para sus propios productos. Las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, esto es, en la distribución del capital específico y de la percepción que tengan del campo según el punto de vista» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 155).

La aplicación del concepto “campo” de Bourdieu al análisis del caso etnográfico — que se desarrolla con más detalle en el capítulo 5 — nos permite visualizar la red de intereses diversos que se cruzan en un contexto determinado cuando nos referimos a la idea Patrimonio y las relaciones de fuerza que se establecen en el mismo entre quienes pretenden crear y administrar productos patrimoniales. Así, por ejemplo, identificamos en el que hemos llamado campo

Patrimonio un agente promotor, el Museo *Mindalae*, que para lograr la activación de un patrimonio artesanal específico utiliza sus recursos económicos, su reputación y sus contactos con la institucionalidad pública o con los organismos de la Cooperación Internacional (todos ellos formas de capitales) también insertos en esa red de relaciones. Por otra parte, artistas y artesanos indígenas invitados a participar en este campo negocian y se apropian con distinta intensidad de la propuesta patrimonial del museo con fines a mejorar sus ingresos económicos, ampliar su red de relaciones, lograr reconocimientos a su oficio y reivindicar contenidos identitarios.

También señala Bourdieu (1989a) que los agentes tienen un «sentido de la posición», una suerte de aceptación de aquello que pueden o no «permitirse»; ello implica la consciencia de su lugar en la red de relaciones, de las ventajas y límites que comporta. Y también de cómo entender y proceder a marcar distancias (Bourdieu, 1989a). En este sentido, el campo es una intermediación entre las opciones que otorga el contexto social y las acciones de los operadores: «el campo es una mediación crítica entre las prácticas de aquellos que participan en él y las condiciones sociales y económicas que los rodean (Bourdieu & Wacquant, 1992: 161).

Los pintores de Tigua que forman parte de esta iniciativa de desarrollo son conscientes de la posición que ocupan en el campo Patrimonio como consecuencia de esta participación y usufructúan de ella. Por ejemplo, cada entrevista (con medios de comunicación, autoridades locales, investigadores) es una suerte de oportunidad. De esta manera, en sus narraciones reconocen sus dificultades pasadas y presentes para posteriormente introducir solicitudes de apoyo o financiación a su trabajo en función del interlocutor. De igual manera llamó nuestra atención durante el trabajo de campo que se instaba abierta y constantemente al entrevistador a que adquiriera uno de los productos artesanales que tienen a la venta como parte de ese encuentro.

¿Qué es el campo del poder?

Como en el resto de campos, se trata de un ámbito social en el que se producen relaciones de fuerza (por el poder), pero en este caso entre distintos tipos de capital (Bourdieu & Wacquant, 1992). Aquellos que se encuentran en una posición aventajada por su capacidad de acumulación de capital compiten en este campo por la autoridad. En palabras de autor, el campo del poder es

«un espacio de juego y competencia donde los agentes e instituciones sociales que poseen la suficiente cantidad de capital específico (económico y cultural en particular) para ocupar las posiciones dominantes dentro de sus respectivos campos [el campo económico, el campo de la administración pública superior o el Estado, el campo universitario y el campo intelectual] se enfrentan entre sí en estrategias que apuntan a preservar o transformar este balance de fuerzas. [...] Es también una lucha por el principio legítimo de legitimación y por el modo legítimo de reproducción de los fundamentos de la dominación. Esto puede adoptar la forma de luchas reales, físicas [...] o de confrontaciones simbólicas» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 171).

Bourdieu señala que una de las aspiraciones recurrentes de las luchas dentro de este campo es el control del poder del Estado ya que permite dominar otros campos e incluso cambiar las reglas que los rigen (Bourdieu & Wacquant, 1992).

### 2.6.2. El *habitus*

El *habitus* es una expresión de la dinámica social: relaciona «lo individual y lo social, las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras sociales externas» (Giménez, 2002: 3). Por ello se define simultáneamente «como sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción (Bourdieu, 1987: 26).

Pero ¿cómo se produce la interiorización en los sujetos de la externalidad social? Siguiendo la lógica dialéctica el *habitus* surge a partir de la inculcación, pero también y a la vez por la toma de conciencia de las condiciones de existen-

cia (Giménez, 2002). Así se explica el «sentido de posición» socialmente constituido (Bourdieu, 1989a) y por ende la estrategia de comportamiento (las prácticas) de conservación o transformación de los agentes, lo que Bourdieu llama el «sentido práctico» o el «sentido del juego» (Bourdieu, 1987). El habitus otorga cierta flexibilidad a las posibilidades de los agentes, ofrece alternativas, sin caer en las dificultades de una propuesta conductista eminentemente individual o un reduccionismo estructural.

Tigua, el área a la que pertenecen los pintores indígenas del caso estudiado, se caracteriza por su aislamiento geográfico, por la rudeza de su entorno para las iniciativas productivas y por las escasas oportunidades educativas y profesionales, determinando las opciones de vida de sus habitantes. Conscientes de los límites que suponen estas condiciones muchos de los pintores se han desplazado a otros lugares del país para mejorar la salida al mercado de sus producciones — como se verá en el capítulo cuatro —, si bien continúan teniendo como referencia a Tigua en su expresión artística y en su autoidentificación.

Entendido el habitus como «el juego social incorporado» (Bourdieu, 1987: 71), la regularidad en su dinámica prevalece sobre las reglas:

«El habitus, como social inscrito en el cuerpo, en el individuo biológico, permite producir la infinidad de los actos de juego que están inscritos en el juego en el estado de posibilidades y de exigencias objetivas; las coerciones y las exigencias del juego, por más que no estén encerradas en un código de reglas, se imponen a aquellos — y a aquellos solamente — que, porque tienen el sentido del juego, es decir, el sentido de la necesidad inmanente del juego, están preparados para percibir las y cumplirlas» (Bourdieu, 1987: 71).

Este sentido práctico incorporado se evidencia entre los pintores indígenas que han formado parte del estudio etnográfico en el respeto a determinados criterios para que sus producciones sean reconocidas como parte de este estilo pictórico, aunque no existan reglas formales al respecto. Así, por ejemplo, no incorporan determinados elementos paisajísticos ajenos a Ecuador en sus producciones porque supondría alterar la regularidad implícita, la misma que otorga

flexibilidad en la creación de artesanías con distintas calidades (en virtud de la necesidad económica de las familias), pero que a cambio los distingue entre sí y los clasifica en categorías de maestría.

El aprendizaje de cómo se juega y puede jugar se realiza en el tiempo (Bourdieu, 1987). La experiencia es la que aconseja a los agentes cuáles son los movimientos viables en función del capital que poseen y del lugar que ocupan; si pueden actuar para cambiarlos y en qué momento deben detenerse.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre habitus y campo?

«Por un lado, es una relación de *condicionamiento*: el campo estructura al habitus, que es el producto de la encarnación de la necesidad inmanente de un campo [...] Por otro lado, es una relación de conocimiento o de *construcción cognitiva*. El habitus contribuye a constituir el campo como un mundo significativo, dotado de sentido y valor, donde vale la pena invertir la propia energía» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 188).

Según Bourdieu, si bien entre estas dos nociones teóricas se produce una relación de construcción mutua el «conocimiento» está determinado por el «condicionamiento», por el contexto que da forma al habitus.

### 2.6.3. Propiedades o capitales en el juego social y poder

El fundamento de la teoría de Bourdieu es la noción de “capital”. Bourdieu recupera esta noción económica para expresar la idea de trabajo acumulado (como materia o forma incorporada) en el tiempo (Bourdieu, 2000; Aguilar & Sen, 2017). Así, el autor establece tres tipos de capitales caracterizados por el tipo de recursos que los componen (capital económico, capital cultural y capital social), a los que agrega el capital simbólico: «el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido» (Bourdieu, cit. en Giménez, 2002: 8).

Los capitales están interrelacionados entre sí (Aguilar & Sen, 2017) y se evidencian y transforman con relación los campos en los que funcionan:

«Así, el capital económico es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma

de derechos de propiedad; el capital cultural puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico y resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; el capital social, que es un capital de obligaciones y “relaciones” sociales, resulta igualmente convertible, bajo ciertas condiciones, en capital económico, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios» (Bourdieu, 2000: 135-136).

Los capitales producen y otorgan poder al campo en el que se encuentran, concretamente «a los instrumentos materializados o encarnados de producción o reproducción cuya distribución constituye la estructura misma del campo y a las regularidades y reglas que definen el funcionamiento ordinario del campo, y por ende a los beneficios engendrados en él» (Bourdieu & Wacquant, 1992: 153). Bourdieu presta especial atención a cómo los capitales se reproducen en el tiempo y qué relación guarda esta reproducción con la dominación (Calhoun, cit. en Aguilar & Sen, 2017: 433); una dominación que obedece no solo a lo económico (Aguilar & Sen, 2017), y ese cómo es lo que vamos primero a describir etnográficamente y después a analizar en esta tesis.

El capital económico está conformado principalmente con recursos de esa naturaleza: económicos y físicos (Aguilar & Sen, 2017). Es importante mencionar que para Bourdieu el capital económico tiene un peso decisivo en las luchas de todos los campos (Giménez, 2002) y «sirve de base» a los demás (Bourdieu, 2000: 158). Sin embargo, la teoría de Bourdieu huye del determinismo economicista y trata de explicar la realidad de forma multidimensional utilizando categorías no-económicas (Aguilar & Sen, 2017). No en vano, explica que

«las manifestaciones transformadas y travestidas del capital económico no pueden nunca reconducirse a él totalmente; y ello porque dichas manifestaciones tan sólo pueden producir sus efectos específicos en la medida en que oculten (sobre todo ante sus propios poseedores) que es el capital económico el que les sirve de base y el que, siquiera en última instancia, determina sus efectos» (Bourdieu, 2000: 158).

Por el interés que tiene para esta tesis nos detenemos brevemente en las características de lo que Bourdieu denomina «capital cultural». El capital cultural se identifica con la educación, el conocimiento, las destrezas, pero también con el estilo de vida y el gusto (Everett & Bourdieu, cit. en Aguilar & Sen, 2017: 431). Bourdieu (2000) diferencia tres formas de existencia: la interiorizada (que se convierte en *habitus*); la objetivada (referida a la cultura material que también tiene una dimensión simbólica); y la institucionalizada (sancionada legalmente a partir de títulos). El autor también subraya la invisibilidad frecuente de este tipo de capital que no se puede transmitir a partir de operaciones administrativas y se incorpora a los sujetos.

Es notable destacar, además, las correlaciones entre las tres formas del capital cultural. Así, la versión institucionalizada pretende reconocer públicamente la existencia de capital cultural incorporado en un sujeto, o el capital cultural objetivado (aun siendo material) para ser transferido y aprovechado requiere del interiorizado (Bourdieu, 2000). Para explicar esta última correlación podemos recurrir a nuestro trabajo de campo. El Museo *Mindalae* identificó que los artesanos ceramistas de Manabí reproducían con exquisitez las figurillas de la cultura Tolita, pero sin atender a sus significados culturales, es decir, replicaban aquellas formas de una manera absolutamente mecánica — y las llamaban ‘muñecas’ —. La apropiación parcial de este capital cultural parece tener consecuencias en la conversión del mismo a ingresos económicos, pero especialmente en reconocimiento de su trabajo por parte de la institucionalidad pública y de la sociedad ecuatoriana.

Por otra parte, Bourdieu habla de «capital social» para referirse a la red de relaciones recíprocas que connotan la «pertenencia» a un determinado grupo social (Bourdieu, 2000). Estas relaciones se fundamentan en el intercambio material y/o simbólico, implican un gran esfuerzo para su mantenimiento y reproducción, y pueden ser institucionalizadas (Bourdieu, 2000). Para su activación, además, requiere de una doble condición: «el volumen de capital social poseído por un individuo dependerá tanto de la extensión de la red de conexiones que éste pueda efectivamente movilizar, como del volumen de capital (económico,

cultural o simbólico) poseído por aquellos con quienes está relacionado» (Bourdieu, 2000: 150). Con ánimo de mostrar y hacer uso de esa red de relaciones el pintor Julio Toaquiza cuenta con un libro de registro en su taller-galería en el que solicita se inscriban las visitas.

Finalmente, el «capital simbólico» está vinculado con el prestigio, el honor, el reconocimiento público y la legitimidad para hablar (Bourdieu, 2000). De ello se deduce que su acumulación y reproducción dependen del acceso a otros capitales, pero también del escrutinio social, de que el grupo social, la sociedad lo valide y lo legitime como tal. Por esta razón es un concepto clave para comprender la dominación (Aguilar & Sen, 2017). Las potenciales ventajas del capital simbólico adquirido están determinadas, entre otros factores, por los mecanismos de «nominación oficial», que otorgan valor agregado a su posición y pueden contribuir a cambiar su trayectoria (Bourdieu, 1989a). Esta nominación es definida por Bourdieu como un: «acto de imposición simbólica que tiene para ella toda la fuerza de lo colectivo, del consenso, del sentido común porque es operada a partir del mandatario del Estado, detentor del monopolio de la violencia simbólica legítima» (Bourdieu, 1989a: 38).

En el caso etnográfico hemos podido observar cómo funcionan estas prácticas de reconocimiento a través de la nominación oficial. Una de las actividades de cierre del proyecto de cooperación que hemos observado ha sido el agradecimiento público a todos los actores involucrados — una práctica, de otro lado, habitual en el Museo *Mindalae* — y la entrega de diplomas por la labor realizada. A estas actividades de reconocimiento suelen asistir representantes gubernamentales nacionales y locales, organismos financiadores, medios de comunicación, beneficiarios de las iniciativas y público en general. En nuestro caso específico estuvieron presentes cargos directivos del *Ministerio de Industrias y Productividad*, varios delegados de autoridades provinciales y representantes de la *Delegación de la Unión Europea en Ecuador* junto a los responsables del Museo *Mindalae* y la Fundación *Sinchi Sacha*. El acto, que tuvo lugar en una de las salas del propio *Mindalae*, contó con las declaraciones de todas las autoridades

participantes que posteriormente entregaron de forma aleatoria diplomas a la excelencia artesanal a aquellos que habían destacado en el proyecto. Este diploma contiene el nombre de los artesanos, la firma de la institución responsable de la iniciativa y el logotipo de las entidades que han colaborado. Los artesanos mostraron con orgullo este reconocimiento en el festejo posterior, especialmente en el momento en que se les solicitaban fotografías (Ver ilustración 48, pág. 233).

La posesión de ciertos capitales simbólicos conlleva «ventajas de reconocimiento». Sin embargo, enfatiza el autor, estas ventajas simbólicas son relativas pues dependen del poder simbólico generalizado que tengan quienes las detentan (Bourdieu, 1987).

#### 2.6.4. Poder simbólico

El poder simbólico trasciende la idea del poder económico de Marx; Bourdieu entiende que el poder es consecuencia de «la capacidad de movilizar el capital» (Aguilar & Sen, 2017: 433).

De esta manera, Bourdieu (1977) concibe el poder simbólico como una forma estructurante (forma de conocimiento y comunicación, de construcción de la realidad), y como forma estructurada (medios para esa comunicación). En consecuencia, se pone de manifiesto su facultad fundamental como «poder de construcción de la realidad», «el sentido inmediato del mundo» (Bourdieu, 1977: 66-67). Según el autor se trata de

«el poder de imponer e inculcar los principios de construcción de la realidad, y en particular de preservar o transformar los principios establecidos de unión y separación, de asociación y disociación que ya funcionan en el mundo social tales como las clasificaciones usuales en temas de género, edad, etnicidad, región o nación, esto es, esencialmente, el poder sobre las *palabras* usadas para describir los grupos o las instituciones que las representan» (Goodman, cit. en Bourdieu, 2000: 124).

En consecuencia Bourdieu enfatiza la faceta del poder simbólico con relación al poder de nombrar: «un poder de consagrar o de revelar las cosas que ya

existen» (Bourdieu, 1987: 141). Como se analiza en el capítulo cinco, el Museo *Mindalae* en tanto está acreditado y financiado por diferentes instituciones, tiene esa posibilidad de introducir su propia visión de la idea Patrimonio y con ella, la construcción de conceptos operativos como el de “artesanías con identidad”, re-actualizado a su vez las ideas Cultura y Desarrollo en Ecuador.

La otra dimensión del poder simbólico se relaciona con la dominación. De esta manera, la cultura dominante es un recurso para la integración social y para la legitimación del orden establecido (Bourdieu: 1977) y para marcar y justificar las diferencias sociales (Aguilar & Sen, 2017: 433).

En este caso, los sistemas simbólicos

«cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación, que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundan, y contribuyendo así, según la expresión de Weber, “a la domesticación de los dominados”» (Bourdieu, 1977: 69).

Así, su concepto de poder simbólico bebe de la aquiescencia y hegemonía de Gramsci, cuando lo define «en y por una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren» (Bourdieu, 1977: 72). De esta forma, se traslapa con las fuerzas de otros campos:

«la autonomía — real — del campo de producción simbólica no impide que permanezca dominado en su funcionamiento por las constricciones que dominan al campo social, y que las relaciones de fuerza objetivas tienden a reproducirse en las relaciones de fuerza simbólicas, en las visiones del mundo que contribuyen a asegurar la permanencia de esas relaciones de fuerza» (Bourdieu, 1989a: 37).

En este sentido es preciso recordar la mención que también realiza Bourdieu sobre el discurso «oficial» que recoge el punto de vista de los funcionarios (Bourdieu, 1987). Este tipo de discurso cumpliría funciones de reconocimiento (qué es una persona u objeto), de competencia (lo que se debe hacer cada cual

en función de quién es) y de rendición de cuentas (lo que efectivamente se ha hecho) (Cicourel, cit. en Bourdieu, 1987:139). El punto de vista de la institución, la «autoridad burocrática», está implícito en estos procesos como parte de la lucha por la imposición y legitimación de una visión del mundo social (Bourdieu, 1987). Si esta premisa la aplicamos a nuestro caso etnográfico entendemos la importancia para los pintores de Tigua de participar en un proyecto de cooperación en tanto en cuanto se les ratifica desde el discurso de las instituciones públicas implicadas; de la misma manera, el propio Museo *Mindalae* busca la legitimación de las entidades gubernamentales y no gubernamentales que asegura la continuidad de la cooperación técnica y financiera con la institución.

De esta manera, la disputa fundamental entre las posiciones sociales es de naturaleza simbólica y responde a la voluntad de establecer un sentido del orden social acorde a sus intereses (Bourdieu, 1977). Sin embargo, para aquellos que están en la posición subordinada transformar el orden imperante es ‘luchar a contracorriente’:

«En la batalla por construir una visión del mundo universalmente conocida y reconocida, la balanza de poder depende del capital simbólico acumulado por aquéllos que aspiran a imponer las diferentes visiones en juego, y en la medida en que estas visiones se apoyan ellas mismas en la realidad. Esto sucesivamente suscita la pregunta por las condiciones bajo las cuales las visiones dominadas pueden ser constituidas y existir. Primero, se puede postular que es tanto más probable que triunfe una acción dirigida a transformar el mundo social cuando ésta se apoye en la realidad. Ahora bien, la visión de los dominados se encuentra doblemente deformada a este respecto: primero porque las categorías de percepción que usan se imponen sobre ellos por las estructuras objetivas del mundo, y así tienden a fomentar una especie de aceptación dóxica de su categoría asignada; segundo porque los dominantes se esfuerzan en imponer su propia visión y en desarrollar representaciones que ofrecen una "teodicea de su privilegio"» (Bourdieu, 2000: 127-128).

Una de las críticas realizadas a Bourdieu es la desatención que presta en su obra al cambio social (Aguilar & Sen, 2017). Desde nuestro punto de vista, el poder simbólico que otorga a la nominación ampara la posibilidad de transformación del mundo social. En sus palabras: «los dominados tienen una autoridad práctica, un conocimiento práctico del mundo social sobre el que la nominación puede ejercer un efecto teórico, un efecto de revelación: cuando está bien fundado en la realidad, el nombramiento encierra verdaderamente un poder creativo» (Bourdieu, 2000: 128). A colación de ello nos preguntamos: ¿cómo utilizarán, qué rédito obtendrán, los pintores de Tigua de las nominaciones otorgadas durante el proyecto?



## **Capítulo 3: La construcción histórica de la idea Patrimonio Cultural en Ecuador**

### **3.1. Introducción: una breve presentación de las agencias implicadas**

El presente capítulo se divide en tres epígrafes generales que representan tres agencias diferenciadas en la construcción histórica de la idea Patrimonio adjetivado como cultural, tangible e intangible, en Ecuador. Su contenido refiere en varias ocasiones el periodo colonial, pero se centra con más amplitud en el Ecuador independiente, desde 1830 hasta la actualidad.

Tras una breve introducción sobre la conformación del Estado-nación en Ecuador, el primer apartado expone las principales acciones promovidas desde el Estado central, especialmente desde sus funciones ejecutiva y legislativa, de identificación y administración del patrimonio nacional, pero también otras relacionadas con la elaboración pública de la denominada por sus instituciones como 'memoria social'. Nos proponemos con ello, ofrecer la visión oficial, hegemónica de la gestión cultural y patrimonial materializada en las agencias de entidades públicas a través de sus autoridades políticas y técnicas.

En segundo lugar, nos centramos en el análisis de las diferentes estrategias de apropiación y resistencia de los pueblos y nacionalidades de Ecuador

frente a la matriz cultural blanco-mestiza impuesta desde la Colonia y las repercusiones que se perciben en la construcción de lo patrimonial en el país. En este sentido, su agencia se considera desde lo colectivo<sup>19</sup>.

«Los pueblos indígenas son colectividades que construyen derecho propio y que propugnan por regirse por sus propias normas. Adicionalmente, los pueblos indígenas son titulares de derechos humanos específicos en razón de su forma de vida e identidad» (Berche, García, & Mantilla, 2006: 39).

Por último, el tercer epígrafe de este capítulo está dedicado a la intervención de la Cooperación Internacional en Ecuador relacionada con la promoción y protección de componentes culturales locales en proyectos de desarrollo. La inclusión de esta agencia en el análisis se ha considerado en tanto en cuanto distintas organismos internacionales y agencias de cooperación sustentan económicamente iniciativas de recuperación y conservación de elementos culturales como potenciales recursos para el desarrollo y, a merced del criterio de sus expertos, también introducen en su intervención visiones y concepciones concretas que van dando contenido a la idea Patrimonio Cultural. En este último caso nuestra atención se dirige a varios ejemplos paradigmáticos de programas que forman parte de la Ayuda Oficial al Desarrollo de España en Ecuador, cada uno de ellos ligado a un tipo específico de modalidad de colaboración y con un aprendizaje diferente: la cooperación bilateral, la multilateral<sup>20</sup> y la cooperación con agentes no gubernamentales. Precisamente en el marco del tercer sector hemos emplazado nuestro caso etnográfico: un proyecto de cooperación con objetivos de fortalecimiento del sector artesanal inspirado en los restos materiales de los pueblos aborígenes de Ecuador.

---

<sup>19</sup> Las comunas, comunidades, nacionalidades y pueblos indígenas son sujetos de derechos colectivos en Ecuador, tal y como se recoge en el artículo 57 de la Constitución de la República de 2008.

<sup>20</sup> «La cooperación bilateral es aquella en la que los gobiernos donantes canalizan sus fondos de cooperación al desarrollo directamente hacia los receptores, sean éstos los gobiernos de los países receptores u otras organizaciones. La cooperación multilateral es aquella en la que los gobiernos remiten dichos fondos a las organizaciones multilaterales para que éstas los utilicen en la financiación de sus propias actividades, de modo que la gestión queda en manos de las instituciones públicas internacionales y no de los gobiernos donantes» (Dubois, 2006: 41).

Si bien en la realidad social las distintas agencias implicadas se encuentran interrelacionadas, sus distintos enfoques y prácticas se desagregan en esta exposición con fines a mejorar nuestra comprensión de los procesos sociales e identitarios que han intervenido en la conformación de la idea Patrimonio en el contexto ecuatoriano.

## **3.2. Estado, Memoria y Patrimonio**

### **3.2.1. El Estado-nación ecuatoriano: identidad, memoria y patrimonio cultural**

¿De dónde surge el interés por la conservación patrimonial en Ecuador?  
¿En qué momento y con qué propósito?

Según Alexandra Kennedy (2010) las principales acciones de patrimonialización afloran en América Latina por diferentes motivaciones coyunturales relacionadas con las campañas independentistas, la reacción de la Iglesia católica frente al laicismo, los efectos de los terremotos sobre el patrimonio histórico y las reivindicaciones de autodeterminación cultural de los emergentes movimientos indígenas.

Ecuador no será una excepción en cuanto a la concurrencia de estos escenarios y como consecuencia, tampoco en gestar respuestas condicionadas en la administración de sus bienes culturales. Sin embargo, como se verá en las páginas que siguen, es preciso atender a la influencia que los organismos internacionales tienen en la consolidación de los discursos y de las prácticas patrimoniales en el país, no solo a partir de sus instrumentos de derecho internacional sino de acciones explícitas de reconocimiento como, por ejemplo, la declaración de Quito como Patrimonio Mundial en 1978.

Por otra parte, al igual que en otras naciones latinoamericanas y europeas, la propensión hacia la identificación y salvaguarda de lo patrimonial, emergerá vinculada a la construcción de la idea Estado-nación (García Calvo, 2005) asociada a la evocación de una identidad unitaria, una necesaria homogeneización

cultural y la primacía de la visión patriarcal (Terán Najas, 2014a). Más aún, ante la debilidad del proceso de construcción de la nación se recurre a la otredad india que, sin embargo, desaparece en el camino de su elaboración (Favre, 1998).

El «discurso oficial-poético» como lo califica Hugo Achurar (Norambuena Carrasco, 2007: 119) que sirve al propósito de la generación del Estado-nación en Ecuador en los siglos XIX y XX se alimenta de una compleja mixtura entre la épica del romanticismo decimonónico, la reivindicación de raíces hispanas y las aspiraciones civilizatorias asociadas a la modernidad y al laicismo<sup>21</sup>. Al tiempo, los significados de esta narración fundacional se elaboran en permanente tensión con la diversidad cultural presente en el territorio:

«Así, estas naciones siguieron el derrotero de conformar una nación homogénea, fundada en la comunidad de lengua y en raíces culturales que venían del viejo continente. Pero estas definiciones no fueron unívocas. Por el contrario, señala Mónica Quijada [1992], si hay algo que caracteriza el proceso de selección de la memoria histórica en Hispanoamérica es el hecho de haberse desarrollado a partir de una dinámica oscilante que buscaba la continuidad en la ruptura, incluyendo y excluyendo alternativamente segmentos del pasado. Aunque con distintos rumbos, ritmos y contenidos según los países, dos binomios fundamentales articularon (y aún articulan hoy) esa dialéctica segmentadora de la memoria histórica: sustrato indígena/sustrato hispánico y liberalismo/antiliberalismo, lo cual obstaculiza la cohesión de la comunidad imaginada» (Norambuena Carrasco, 2007: 120).

Esa comunidad es imaginada (Anderson, 1983) en Ecuador de forma homogénea, sin otorgar posibilidad a la diversidad, a partir del enfoque construido desde la minoría criolla:

«En el Ecuador las élites produjeron varios mitos para crear la nación desde arriba. Sin embargo, fueron mitos elitistas, algunos neutros de compromiso [social], otros para justificar la exclusión de las mayorías o para apropiarse

---

<sup>21</sup> Alusión a la revolución liberal ecuatoriana (1895-1911) que promovió la separación de la Iglesia y el Estado.

de la historia india. Ello les restó fuerza y capacidad integracionistas, pero aun así fueron suficientes para fundar el país, mantener una relativa unidad de las élites e incluso para atraer a una buena parte de la población blanco-mestiza a ese proyecto» (Ramón Valarezo, 2004: 41).

Los criollos instrumentalizan el pasado indígena para distinguirse de los peninsulares; ensalzan a las civilizaciones antiguas del continente, «se identifican con los indios muertos» y mantienen su desprecio hacia los indios contemporáneos (Favre, 1998: 26). Además, se produce un intenso debate hacia la esencia del indio, alimentado por concepciones que van desde la idea del Buen Salvaje de Rousseau hasta otras que juzgan al indígena como dañino, negativo para el futuro desarrollo del país (Botero Villegas, 2013). De esta manera, la Constitución del naciente Estado ecuatoriano se conforma considerando necesario el tutelaje de los indígenas, calificados en términos despectivos:

«Este Congreso constituyente nombra a los venerables curas párrocos por tutores y padres naturales de los indígenas, excitando su ministerio de caridad en favor de esta clase *inocente, abyecta y miserable*» (énfasis añadido; *Constitución del Estado de Ecuador*, 1830, art. 68).

En esta representación de lo nacional, el indio ecuatoriano se constituye en un objeto exótico, incluso susceptible de ser museable, como analiza Blanca Muratorio (1994). La autora señala la participación de Ecuador en distintas exposiciones con motivo del Cuarto Centenario de América (*Exposición Histórica Americana de Madrid* en 1892 y la *Exposición Universal Colombina de Chicago* en 1893, escenarios en los que las culturas indígenas fueron expuestas como objetos decorativos, «al servicio de los variados intereses materiales y simbólicos de las naciones que gestaban las elites europeas o criollas» (Muratorio, 1994: 15). Concretamente Blanca Muratorio observa cómo la delegación ecuatoriana seleccionó el grupo étnico apropiado para formar parte de la exhibición — indígenas *kichwas* del pueblo *Otavalo* frente a los *Jíbaros*, actuales indígenas *shuar* —. Su justificación ante el Congreso revela el imaginario de la época hacia la diversidad cultural ecuatoriana, particularmente con relación a sus posibilidades de ‘cosificación’:

«En primer lugar, Pallares Arteta argumenta que sería imposible convencer a los “salvajes” de la necesidad y ventajas del viaje, pero aun si se lo consiguiera, estos indios causarían serios trastornos al encargado de llevarlos ya que por “rudos y caprichosos” son “incapaces” de seguir instrucciones. Además, no hablan ni castellano ni quichua, “no sirven para nada y estarían como estatuas a las puertas de las viviendas”, carecen de nociones de “urbanidad, moral o decencia”, “son muy aficionados al alcohol” (lo cual puede producir un incidente policial perjudicial para el país) y, para colmo de males, no se dan capaces de cumplir con su trabajo de mantener las viviendas limpias y ordenadas. Por el contrario, en la opinión de Pallares Arteta, a pesar de que en los indios de Otavalo “no está pura la raza indígena”, estos “conservan y llaman la atención por la corrección de las facciones, la estatura elevada y las formas vigorosas”, son “inteligentes, laboriosos, sobrios, de buenas costumbres y habituados al aseo, al orden y a la limpieza”. Por si estas razones “genéticas” y “morales” no fuesen suficientes para convencer a los congresistas, Pallares Arteta agrega que, además, los indios de Otavalo tienen “alguna gracia especial para entretener al público y atraer la concurrencia” (como ocurría en la "Calle del Cairo" en la Exposición de Paris con los asnos de alquiler) [...] Es decir, los Otavaleños son “vistosos” y “pintorescos”, conocen los bailes de San Juan, y poseen los caballitos de totora, el juego de pelota (semejante al popular Jai Alai español), la taravita y otros talentos exóticos con los cuales pueden no solo atraer y entretener al público, sino también cobrar una “pequeña cuota” con la cual el gobierno podrá subvencionar todos los gastos de los mismos Indios» (Pallares, cit. en Muratorio, 1994: 125-126).

Como ya señalamos, la construcción de la identidad de la nación ecuatoriana no escapa a la influencia del hispanismo. El hispanismo es «una corriente política, intelectual y cultural» surgida tras la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1998 como una suerte de «legado espiritual hispano» (Bustos, 2010: 494) que en el caso de Ecuador, y concretamente de Quito, tomó fuerza en los últimos años de la revolución liberal a comienzos del siglo XX<sup>22</sup> (Capello, 2004). Según Guillermo Bustos, el hispanismo puede resumirse en

---

<sup>22</sup> El Gobierno del General Alfaro se produjo entre 1895-1901 y 1906-1911.

cuatro rasgos fundamentales: «la exaltación de la religión católica, el idioma castellano y el orden corporativo de la sociedad; y un acentuado etnocentrismo cultural que relegó la agencia histórica de los pueblos sometidos por la Península» (Bustos, 2010: 494). Este mismo autor afirma que la conmemoración del primer centenario de la Independencia ecuatoriana es uno de los episodios donde empieza a imponerse el relato de carácter hispano en la configuración de la identidad como Estado-nación, recreada tanto en lo que el autor denomina «memoria pública» como en la generación de alegorías monumentales del hecho histórico que serán posteriormente parte del patrimonio cultural de la nación. El 10 de agosto de 1809 se produjo en Quito la conformación de una Junta Suprema que depuso a las autoridades de la Real Audiencia, hecho que fue severamente castigado por las autoridades españolas el 2 de agosto de 1910 (Ayala Mora, Yáñez Moreno, Terán Najas, Bustos Lozano, & Landázuri Camacho, 2008). Con motivo de la aproximación de la fecha del Centenario, en 1906, en el contexto de la revolución liberal de Eloy Alfaro, se decidió honrar a los próceres y mártires de la Independencia con un monumento en el centro de Quito, en la Plaza Grande, hoy parte del conjunto monumental histórico-artístico de su centro histórico. Guillermo Bustos (2010) señala que aunque finalmente se escogió una representación de la Independencia más vinculada con el romanticismo decimonónico que a lo hispanista, los discursos que acompañaron a esta celebración promovieron una reconciliación de tipo familiar con España. Con mayor peso del pasado hispánico, en 1934 se realiza la celebración de la fundación española de la ciudad de Quito (Bustos, 2007) que la ratificó como cuna de la nacionalidad ecuatoriana de carácter hispano. Capello (2004) muestra, además con el inequívoco título de *Hispanismo casero: la invención del Quito hispano*, que la invención de la nación se ubicó espacial y simbólicamente en la ciudad quiteña, promoviéndose el estudio, la conservación y la difusión de su arquitectura y monumentos.

¿Qué sucedió con la representación de lo indígena, de lo diverso, en estas evocaciones? Las alusiones a lo étnico brillaron por su ausencia. Al respecto, se ha subrayado el racismo de la corriente político-cultural hispanista y su inclina-

ción «a negar la contribución indígena en la constitución de la nacionalidad ecuatoriana» (Capello, 2004: 19). Su razón de ser, además, se ha identificado como una respuesta al indigenismo creciente en 1920, pero también al laicismo y a la emergencia del socialismo y del comunismo (Capello, 2004; Bustos, 2007). No en vano, las conmemoraciones pretenden difundir en su mensaje un recuerdo colectivo homogéneo, sin dejar entrever sus contradicciones (Nora, cit. en Bustos 2007: 120).

En ocasiones, estas disputas se materializan en la escena pública a través de la literatura. En Ecuador, la obra *El indio ecuatoriano*, de Pío Jaramillo Alvarado (1922), inaugura una nueva manera de ver al indígena y trata de incorporarlo a la identidad nacional (Botero Villegas, 2013). La historiografía ha denominado a esta perspectiva con el apelativo de «indigenista»:

«El indigenismo es [...] un movimiento ideológico de expresión literaria y artística, aunque igualmente político y social [...] Este movimiento empieza a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los países de América Latina notan su fragilidad e intentan constituirse en naciones, a fin de acrecentar su capacidad de intervención en la escena internacional a la que el capitalismo naciente las empuja [...] El apogeo del movimiento indigenista se sitúa entre 1920 y 1970 [y] se convirtió entonces en la ideología oficial del Estado intervencionista y asistencialista, establecido durante la Gran Depresión y que se dio los recursos necesarios para llevar a cabo el proyecto nacional» (Favre, 1998: 8-10).

El interés por lo indígena en esta corriente, sin embargo, culmina en un proyecto de homogeneización de la población en pro de la construcción de la identidad nacional:

«¿Cómo eliminar las diferencias raciales, étnicas y culturales que separan a los dos componentes de la población a fin de “nacionalizar” la sociedad? ¿De qué manera se puede reabsorber la otredad india en la trama de la nacionalidad? Pero igualmente, ¿de qué manera asentar la identidad nacional sobre la base de la indianidad?» (Favre, 1998: 8).

En esta tarea el indigenismo enfatiza que no solo cabe referirse al memorable pasado de los grandes imperios nativos americanos, sino mostrar la realidad presente del indígena, tratando de comprenderla como consecuencia de factores históricos, sociales y políticos (Santiana, cit. en Clark, 1999: 112). Así, la novela realista *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza (1934), evidencia la situación de explotación histórica a la que fueron sometidos los indios desde la Conquista (Bustos, 2007). Los indigenistas tratan de refutar diversos prejuicios y estereotipos que la sociedad dominante tiene sobre el indígena, pero al acentuar estas diferencias, contribuyen a reforzar las representaciones dominantes (Clark, 1999).

De este modo, los criterios de estas tendencias y sus respectivas tensiones marcan los tributos públicos al pasado hasta finales del siglo XX y privilegian la supervivencia de unas formas culturales sobre otras en la consolidación de la idea de lo nacional. De igual manera, originan y moldean las principales acciones de conservación y de promoción de los bienes culturales en Ecuador desde lo institucional en ese periodo. En el siguiente apartado profundizamos en la cristalización de esta idea Patrimonio en las regulaciones de agentes públicos (legisladores, autoridades y técnicos) y diferentes instrumentos de la política pública ecuatoriana. Estas prácticas están a su vez condicionadas, como señala Rocío Arroyo, por el creciente protagonismo de instituciones de orden internacional con premisas de vocación universal acerca de qué puede o debe ser catalogado como patrimonio y cómo debe ser administrado (Arroyo, cit. en Terán Najas, 2014b: 13). Finalmente, entre dichas normas también abordamos aquellas que empiezan a incluir reconocimientos a la diversidad cultural como consecuencia del fuerte cuestionamiento de las organizaciones indígenas al modelo monocultural del Estado ecuatoriano en la última década del siglo XX.

### 3.2.2. El interés público por la patrimonialización. Las primeras regulaciones

El Estado ecuatoriano a través de sus diversas instituciones y grupos de expertos ha realizado diferentes esfuerzos de patrimonialización desde el siglo XIX que han sido intensificados a lo largo del siglo XX y extendidos en términos

cuantitativos en la última década. Como ya mencionamos en el marco teórico que se desarrolla en el capítulo dos, los elementos susceptibles de ser patrimonializables en función de una atribución de valor específica, y por tanto sujetos a acciones de salvaguarda, varían en los diferentes contextos históricos. Así, privilegian determinadas representaciones simbólicas, pero también revelan las tensiones y concesiones hacia otros contenidos identitarios.

De esta manera, el proceso de creación simbólica de la nación se consuma a partir de la activación de repertorios patrimoniales entendidos como «acciones formales que se ponen en marcha para la salvaguarda y protección de objetos culturales, [que] se originan en intereses políticos dirigidos a despertar adhesiones populares y a legitimar ideologías identitarias» (Ortiz & Prats, cit. en Terán Najas, 2014a: 49). En este proceso de activación se escogen y discriminan objetos culturales, elementos simbólicos y contenidos identitarios a merced de criterios concretos, pero con ánimo de lograr la identificación y aprobación de la diversidad de grupos sociales:

«Se apela a un corpus de elementos que es clasificado y etiquetado para restringir su “polisemia” y organizar representaciones simbólicas que apelan al pasado común y al “alma” del pueblo, conceptos originados en el romanticismo y articulados a la idea de la tradición, como un dispositivo identitario en torno al cual se integran los diversos grupos sociales» (Ortiz & Prats, cit. en Terán Najas, 2014a: 49-50).

Por consiguiente, entre 1860 y 1945, la idea Patrimonio en Ecuador «estará relacionad[a] con los grupos de poder patriarcal, terrateniente y serrano, silenciando o soslayando la voz de las minorías, mujeres, indígenas, montubios o negros, o utilizando caricaturescamente sus propios símbolos» (Kennedy Troya, 2010: 240). En este patrimonio tiene un papel particular la afición por lo hispánico, que se complementa con la necesidad de recuperar lo precolombino. Así lo muestra Alexandra Kennedy (2010) al referirse a las atenciones que prestaban desde finales del XIX a los yacimientos arqueológicos muchos intelectuales ecuatorianos como Federico González Suárez, autor de la obra *Estudio Histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República*

del Ecuador en 1878. En ese momento se evidencia que numerosas piezas artísticas y arqueológicas son objeto del tráfico ilícito y del huaquerismo para cumplir con los deseos de coleccionismo privado. El término huaquerismo es utilizado por la *Dirección de Gestión de Riesgos Patrimoniales del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador* para referirse a las excavaciones arqueológicas ilegales. En el *Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia de la Lengua Española*, *huaca* es definido como «voz femenina de origen quechua con que se designan, en algunas zonas, los antiguos enterramientos o lugares sagrados de los indígenas, y que en varios países americanos significa también ‘escondite, especialmente de objetos valiosos’» (Real Academia de la Lengua Española, 2005). Los intelectuales de la época también denuncian que vestigios y objetos culturales son utilizados como regalos internacionales:

«En 1890, Monseñor Federico González Suárez, el insigne historiador, en el prólogo de su *Historia general de la República del Ecuador*, se lamentaba de que en el país aún había poco aprecio por el patrimonio nacional. Hay en Ecuador — decía — tan poco aprecio por las obras nacionales, que no solo sin dificultad, sino con gusto se apresuran nuestras gentes á regalar ó vender á los extranjeros los objetos de arte antiguo que debían estar custodiados en un museo nacional. ¡Museo nacional de antigüedades ecuatorianas! ¡Parece que nunca lo hemos de tener, según se presenta la marcha de la vida social en nuestra República!» (Kennedy Troya, 2010: 242-243).

Ante ello, además de estas iniciativas privadas, a comienzos del siglo XX se establecen las primeras disposiciones legales para la prohibición del tráfico ilícito de bienes arqueológicos a través del Decreto Legislativo sobre la prohibición de exportación de objetos arqueológicos de Ecuador de 1911 y otro complementario de 1916, con restricción total. En ese momento se hace necesario escudriñar el pasado y recuperar al indio mítico para representar al país internacionalmente (Muratorio, 1994). Se trata de un «patriotismo arqueológico» (Minguet, cit. en Muratorio, 1994: 132) como se evidencia en la propia obra de González Suárez, que a pesar de haber mostrado interés hacia el legado material precolombino, obvia al indígena en su relato de la historia colonial ecuatoriana (Capello, 2004).

En armonía con esta filosofía se impulsa la *Academia Nacional de Historia Ecuatoriana* — fundada inicialmente como *Sociedad de Estudios Históricos Americanos* en 1909 — comisionada de la conservación del patrimonio nacional. Asimismo, en las décadas siguientes otras disposiciones tratan de precautelar el destino de la arqueología o de las piezas de arte, como el reglamento de la *Ley Protectora del Tesoro Artístico Ecuatoriano* en 1927 o el *Acuerdo del Gobierno de Ecuador con la Santa Sede* en 1937 conocido como *Modus Vivendi*. Según este acuerdo, dice Alexandra Kennedy (2010), se requería que

«los establecimientos religiosos — asesorados por la Academia Nacional de Historia y la Escuela de Bellas Artes, ambas en Quito — elaborasen los inventarios detallados, cosa que, como sabemos, ya lo habían hecho desde la Colonia, aunque estos jamás se hicieran públicos [...] Este interés hizo que el gobierno del Ecuador suscribiera un acuerdo con la Santa Sede el 24 de julio, de 1937 denominado “Modus Vivendi”. Era el Estado el que determinaba qué bienes debían protegerse. En el artículo octavo se estipuló que: En cada Diócesis formará el Ordinario una Comisión para la conservación de las iglesias y locales eclesiásticos que fueren declarados por el Estado monumentos de arte, para el cuidado de las antigüedades, cuadros, documentos y libros de pertenencia de la Iglesia que poseyeran el valor artístico e histórico” (Kennedy Troya, 2010: 256-257).

A pesar de ello, la primera regulación que utiliza el término ‘patrimonio’ en Ecuador es la *Ley de Patrimonio Artístico* de 1945<sup>23</sup>, en armonía con la Constitución de la República de ese momento. La disposición ensalza con retórica el «tesoro cultural de la Nación» que ha de ser vigilado y puesto a buen recaudo a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Esta institución había sido creada un año antes y promovió la mencionada legislación con el apoyo de intelectuales ecuatorianos como Jacinto Jijón Caamaño, Carlos Manuel Larrea, José Gabriel Navarro o José María Vargas (Mejía Salazar, 2014). En su texto

---

<sup>23</sup> Decreto de Ley el 22 de febrero de 1945.

«se dispuso que “toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado”. Como medio de concreción de este postulado se ordenó la organización de “un registro de la riqueza artística e histórica”, asegurando “su celosa custodia” y atención “a su perfecta conservación”» (*Ley de Patrimonio Artístico* de 1945, cit. en Mejía Salazar, 2014: 10).

Otra de las novedades que trae esta Ley será el aunar bajo un solo cuerpo jurídico la salvaguarda de lo prehispánico y lo hispánico (Kennedy Troya, 2010). Igualmente, señala Mejía Salazar (2014) que esta regulación introduce un cambio radical hacia la diversidad cultural puesto que deroga las prohibiciones de celebración de fiestas indígenas y promueve el folclore nacional. El autor atribuye la inclusión de estas disposiciones por clima pro-indigenista de la época, sensibilizado con la situación de explotación del indio, pero que al tiempo exotiza e idealiza porque lo aleja en el tiempo.

La importancia otorgada a la conservación patrimonial en esta etapa en torno a los años 40 del siglo XX se explica por varias razones. Entre los motivos que la apuntalan nos encontramos con la necesidad de fortalecimiento de la idea Nación ante la invasión de Perú a Ecuador en 1941. Pero también existirá una razón internacional: la *Carta de Atenas* de la UNESCO de 1931 que apela a la consideración de cualquier tipo de patrimonio como de interés para la Humanidad (Kennedy Troya, 2010).

Dando continuidad a este interés y siguiendo la estela de los consensos internacionales en materia cultural, Ecuador ratifica en 1956 la *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado* de 1954, donde aparece por primera vez mencionado el bien cultural y que puede consultarse en el marco teórico de esta tesis en el capítulo dos.

Algunos años después, en 1967, como fruto de una reunión de la *Organización de Estados Americanos* (OEA) y el *Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos* (ICOMOS) se dictan las *Normas de Quito*. Una declaración que además de usar el nuevo concepto de bien cultural, ensal-

zará el valor económico del Patrimonio Cultural y su potencial papel como instrumento al servicio del Desarrollo a través de la industria turística (Barbero Franco, 2011). Adecuándose a la terminología en uso, la Constitución ecuatoriana de 1967 denominará a su riqueza artística y arqueológica como «patrimonio cultural» y ya no como «tesoro» (Mejía Salazar, 2014). Las *Normas de Quito* también servirán como preámbulo para iniciar negociaciones de la futura declaratoria de la capital como Patrimonio Mundial de la UNESCO (Cueva Ortiz, 2010). Esta llegaría en septiembre de 1978, asociada con la preservación de su Centro Histórico:

«Ciudad de Quito. Fundada en el siglo XVI sobre las ruinas de una antigua ciudad inca y encaramada a 2.850 metros de altitud, la capital de Ecuador posee el centro histórico mejor conservado y menos alterado de toda América Latina, a pesar del terremoto que la sacudió en 1917. Suntuosamente ornamentados en su interior, los monasterios de San Francisco y Santo Domingo, así como la iglesia y el colegio de la Compañía de Jesús, son un acabado ejemplo del arte de la escuela barroca de Quito, en el que se funden las influencias estéticas españolas, italianas, mudéjares, flamencas e indígenas<sup>24</sup>» (UNESCO, 2017).

Es preciso mencionar que la Ciudad de Quito se inscribe en la lista de Patrimonio Mundial en la primera ocasión que el Comité Intergubernamental para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural Mundial de la UNESCO se reúne para este fin, de hecho es el primer Patrimonio Mundial de estas características junto con el Centro Histórico de Cracovia en Polonia (UNESCO, 1978). En consecuencia, esta declaración establece un marco de trabajo con relación al patrimonio cultural fuertemente influenciado por las declaraciones internacionales del momento (Terán Najas, 2014b). Posteriormente engrosarán esta lista el *Centro Histórico de la Ciudad de Cuenca* en 1999 y el *Qhapaq Ñan*, sistema

---

<sup>24</sup> «Quito, the capital of Ecuador, was founded in the 16th century on the ruins of an Inca city and stands at an altitude of 2,850 m. Despite the 1917 earthquake, the city has the best-preserved, least altered historic centre in Latin America. The monasteries of San Francisco and Santo Domingo, and the Church and Jesuit College of La Compañía, with their rich interiors, are pure examples of the 'Baroque school of Quito', which is a fusion of Spanish, Italian, Moorish, Flemish and indigenous art» (UNESCO, 2017).

vial andino, en 2014 (UNESCO, 2017). En suma, la gestión de los bienes patrimoniales en Ecuador trasciende el ámbito y las reglas de lo local con fines a lograr y perpetuar su reconocimiento como tales.

«Es necesario situar al patrimonio en su relación con el proceso de globalización, al menos en dos aspectos: por un lado, en la preocupación y presión ejercida por los organismos internacionales por la recuperación y mantenimiento del patrimonio cultural (tangible e intangible) expresados en legislaciones, declaraciones y en la participación de actores externos en las políticas de renovación urbana y políticas del patrimonio» (Kennedy Troya, 2007: 132).

El centro histórico de Quito se convierte en monumento (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013: 183) y urgen las instituciones y regulaciones que garanticen su conservación y preservación. De esta manera en 1978 se crea el *Instituto Ecuatoriano de Patrimonio Cultural* (INPC) y en 1979 se aprueba la ley específica para regular este ámbito. Entre 1977 y 1987 el *Banco Central del Ecuador* y el INPC orientan sus esfuerzos a la recuperación arqueológica, monumental, archivística no solo en Quito, sino en todo el territorio ecuatoriano (Kennedy Troya, 2007).

La *Ley de Patrimonio Cultural* de 1979 que rige durante este periodo trasciende la monumentalidad de la *Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* de 1972 de la UNESCO con respecto a los bienes patrimonializables y se vuelve exhaustiva con respecto a la enumeración de objetos de naturaleza diversa (*Ley de Patrimonio Cultural*, 1979, art. 7). Entran por vez primera en la lista los objetos etnográficos, no obstante, condicionados por el cumplimiento de estándares «de valor científico, histórico, o artístico» que no son definidos por sus criterios en el cuerpo de la Ley:

«Declárense bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado los comprendidos en las siguientes categorías: a) Los monumentos arqueológicos muebles e inmuebles [...] b) Los templos, conventos, capillas y otros edificios que hubieren sido construidos durante la colonia; las pinturas, esculturas, tallas, objetos de orfebrería, cerámica, etc., pertenecientes a la

misma época; c) Los manuscritos antiguos e incunables, ediciones raras de libros, mapas y otros documentos importantes; d) Los objetos y documentos que pertenecieron o se relacionan con los precursores y próceres de la Independencia Nacional o de los personajes de singular relevancia en la Historia Ecuatoriana; e) Las monedas, billetes, señas, medallas y todos los demás objetos [...] que sean de interés numismático nacional; f) Los sellos, estampillas y todos los demás objetos de interés filatélico nacional [...] g) Los objetos etnográficos que tengan valor científico, histórico o artístico, pertenecientes al Patrimonio Etnográfico; h) Los objetos o bienes culturales producidos por artistas contemporáneos laureados [...] i) Las obras de la naturaleza, cuyas características o valores hayan sido resaltados por la intervención del hombre o que tengan interés científico para el estudio de la flora, fauna y la paleontología; j) En general, todo objeto o producción que no conste en los literales anteriores y que sean producto del Patrimonio Cultural de la Nación tanto del pasado como del presente y que por su mérito artístico, científico o histórico que hayan sido declarados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural por el Instituto sea que se encuentren en poder del Estado, de las Instituciones religiosas o pertenezcan a sociedades o personas particulares» (*Ley de Patrimonio Cultural*, 1979, art. 7).

El interés por las manifestaciones materiales e inmateriales de los grupos étnicos de Ecuador se muestra en el texto al instar al Estado a su protección, pero siempre desde una mirada uniforme hacia la cultura indígena, que se enuncia y concibe en singular:

«En la medida en que la permanencia y continuidad de algunos grupos étnicos de la cultura indígena del Ecuador representen un testimonio viviente de la pluralidad de las culturas vernáculas, el INPC, [...] adoptará las medidas conducentes a la conservación de sus costumbres, lenguaje, manifestaciones culturales, artesanales, técnicas, artísticas, musicales, religiosas, rituales o comunitarias que los mismos indígenas hayan reconocido como recurrentes y válidas para la identificación y experiencia cultural» (*Ley de Patrimonio Cultural*, 1979, art. 31).

También la Ley de 1979 mantiene una perspectiva esencialista de lo indígena y pone el acento en la salvaguarda de rasgos culturales considerados «testimonio» de un pasado común y remoto. Ello obedece a una idea Otro como minoría étnica que posee un legado cultural en riesgo de extinción. Aunque no lo menciona explícitamente, en esta regulación subyace la idea del coleccionismo del folclore. No en vano, en 1961 se había fundado el *Instituto Ecuatoriano de Folclore*, en el que participó Olga Fisch, promotora de las actuales pinturas de Tigua y que bajo la dirección de Paulo Carvalho-Neto realizó su propio indexado y registro de las expresiones culturales del país (Carvalho-Neto, 1964). De forma casi paralela a la promulgación de la Ley, el Gobierno de Ecuador trabaja desde 1975 con el *Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares* (CIDAP) y la *Organización de Estados Americanos* (OEA) para apoyar la producción artesanal del país (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 2016).

En 1987, tras el terremoto que afecta gravemente al patrimonio histórico de la capital de Ecuador se inaugura, según Alexandra Kennedy (2007), una nueva etapa en la gestión de los bienes patrimoniales. La autora ha caracterizado a este periodo por la «municipalización» de *lo* cultural en virtud del protagonismo que tendrán a partir de ese momento los gobiernos locales de las grandes ciudades de Ecuador en la administración y promoción de su patrimonio, con criterios y resultados muy variables. Fruto de este protagonismo en Quito se crea en ese mismo año el *Fondo de Salvamento de la Gestión Patrimonial* — desde 2010 *Instituto Metropolitano de Patrimonio* — que inicia una etapa intensa de rehabilitación del Centro Histórico con el apoyo de proyectos bilaterales de la cooperación española ante la proximidad del V Centenario (AECID, 2008). La filosofía de gestión del patrimonio avanza en este periodo hacia un progresivo interés por la ciudadanía:

«Y si bien al inicio el Fondo destinó sus esfuerzos a proyectos emblemáticos, tal y como se había actuado en la década anterior, restauración de los templos afectados o la Plaza Grande (1990), se empezó a pensar en la ciudad en su conjunto, en el ciudadano y su bienestar, y por ende la necesidad

de intervenir en la infraestructura que afectaba al habitante y transeúnte, usuario de aquellos espacios públicos. [...] Se trataba, qué duda cabe, de una nueva fase en la conservación del patrimonio, un nuevo escenario en donde se intentaba ligar al bien patrimonial con el bienestar del ciudadano-usuario» (Kennedy Troya, 2007: 155).

Esta nueva fase fue alimentada por el debate académico que introdujo en el problema urbano el concepto «patrimonio vivido», que refería al uso social de los espacios históricos y su comprensión más allá de lo monumental (Kennedy Troya, 2007). La década de fin de siglo es también un periodo de protagonismo de los movimientos sociales y políticos, de efervescencia en el estudio y reivindicación de lo social. En conformidad con ello, la Constitución de 1998 amplía la noción lo que debe ser reconocido como patrimonio para la nación, incluyendo lo intangible y lo diverso:

«[El Estado] establecerá políticas permanentes para la conservación, restauración, protección y respeto del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza artística, histórica, lingüística y arqueológica de la nación, así como del conjunto de valores y manifestaciones diversas que configuran la identidad nacional, pluricultural y multiétnica» (*Constitución Política de la República del Ecuador*, 1998, art. 62).

El derecho al desarrollo y la administración de su patrimonio cultural se consigna en esta Constitución como un derecho colectivo de los pueblos indígenas (*Constitución Política de la República del Ecuador*, 1998, art. 84). Este logro, como analizamos en el epígrafe 3.2.3, es un hito consecuencia de las reivindicaciones indígenas a comienzos de la década de los 90 que reclaman la instauración de un estado plurinacional que destierre la idea Estado-nación homogénea, occidental y blanco-mestiza (Ramón Valarezo, 2008).

De esta manera, en la comunidad imaginada ecuatoriana, y en la idea Patrimonio, la diversidad cultural comienza a tener su lugar, sintonizándose con una creciente presencia de los pueblos indígenas en el escenario internacional (Oliva Martínez, 2005). Desde la Conferencia Mundial sobre las Políticas Cul-

turales en México en 1982 de la UNESCO, en la agenda de los organismos internacionales *lo* cultural también ha tomado fuerza, incorporándose en el concepto de “desarrollo humano” del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 2004). Finalmente, en 2003 se aprueba el instrumento multilateral de carácter vinculante que apuntalará el reconocimiento de las expresiones no tangibles de la diversidad cultural: la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO, y posteriormente, la *Convención para la Protección y Promoción de las Expresiones de la Diversidad Cultural* de 2005 (UNESCO, 2009), instrumentos que Ecuador ratificará en 2008 y 2006 respectivamente (UNESCO, 2016). Estos alcances y debates en el contexto internacional serán determinantes en el espíritu y contenido del marco normativo y las políticas patrimoniales sucesivas en Ecuador que desarrollamos en el apartado a continuación.

### 3.2.3. Marco normativo y políticas patrimoniales vigentes

En el año 2007 el Gobierno ecuatoriano declara el estado de emergencia en el sector patrimonial<sup>25</sup> como consecuencia de las amenazas constantes a sus bienes culturales y dispone medidas y recursos extraordinarios para su control y conservación por el recién creado *Ministerio de Cultura* — el cual se incluye en 2007 en la estructura de un nuevo *Ministerio de Coordinación de Patrimonio Cultural y Natural* y, tras desaparecer esta en 2013, cambia su denominación a *Ministerio de Cultura y Patrimonio*<sup>26</sup> —.

---

<sup>25</sup> Decreto Ejecutivo 816, 21 de diciembre de 2007.

<sup>26</sup> El Ministerio de Cultura se crea mediante el Decreto Ejecutivo N°5 de 15 de enero de 2007, declarándose el desarrollo cultural política de Estado (Presidencia de la República del Ecuador, 2007b). El 5 de marzo de 2007 por el Decreto Ejecutivo N°117-A se crea el Ministerio de Coordinación de Patrimonio responsable de concertar las políticas relativas a esta materia del Ministerio de Cultura, Ministerio de Deporte, Ministerio del Ambiente, Ministerio de Turismo, Ministerio de Educación y Ministerio de Salud (Presidencia de la República del Ecuador, 2007a). El 8 de mayo de 2013 a través del Decreto Ejecutivo N°1507 desaparece este ministerio de coordinación y se cambia la denominación del Ministerio de Cultura, convirtiéndose en el Ministerio de Cultura y Patrimonio (Presidencia de la República del Ecuador, 2013).

En sintonía con esta intencionalidad programática, la Asamblea Constituyente de 2007 elabora y propone una nueva Carta Magna que es refrendada en 2008 con un explícito reconocimiento a las diversas nacionalidades y pueblos, pero sin profundizar en los desafíos conceptuales e institucionales que supone esta declaración (Salazar Medina, 2014). Este marco normativo define qué es patrimonio cultural en estrecha correlación con los significados que le otorgan las identidades y memorias:

«Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros: 1. Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo. 2. Las edificaciones, espacios y conjuntos urbanos, monumentos, sitios naturales, caminos, jardines y paisajes que constituyan referentes de identidad para los pueblos o que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico. 3. Los documentos, objetos, colecciones, archivos, bibliotecas y museos que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico. 4. Las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas» (*Constitución de la República del Ecuador*, 2008, art. 379).

Estas disposiciones, junto a la preocupación por la memoria colectiva en los objetivos del régimen de desarrollo y en las responsabilidades del Estado (*Constitución de la República del Ecuador*, 2008, art. 276 y 380), tendrán repercusiones sobre los criterios de lo patrimoniable, propiciarán la generación de políticas públicas relacionadas con los nuevos temas y generarán cambios en su organigrama institucional (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

La declaratoria de emergencias de 2007 inició un proceso intensivo de identificación y registro de bienes culturales en sus variantes inmaterial y material — 80.000 bienes culturales de un estimado de 3.000.000 (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016) —, que ha sido calificado por el Gobierno de Ecuador como una ruptura con el abandono histórico del patrimonio del país (Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2012). En la actualidad, el Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural del Ecuador se encuentra en su segunda fase

con la meta de recuperar y registrar 219.000 bienes culturales de todo tipo hasta 2017 (Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2012).

La idea de un cambio de tendencia en la gestión de lo patrimonial también puede observarse en el *Plan Nacional de Cultura de 2007- 2017*. Sus propósitos y líneas de acción se esbozan desde un concepto de cultura amplio que la define como «la esencia de toda práctica social, es decir: toda actividad o acción social tiene una dimensión cultural» (Ministerio de Cultura, 2007: 30). Desde este planteamiento antropológico, el plan refuerza una mirada hacia *lo* cultural, considerando también a los procesos que intervienen en la permanencia o la transformación de las expresiones culturales (Ministerio de Cultura, 2007). Adicionalmente, las obligaciones del Estado no finalizan con la garantía de la diversidad, sino con su renovación, y con la recuperación y protección de las memorias colectivas de las distintas identidades ecuatorianas, estrechamente vinculadas a su patrimonio:

«La creación cultural implica comunicación: un diálogo entre los individuos y las comunidades. En ese diálogo se expresan los elementos tangibles e intangibles que son colectivamente interpretados como símbolos por esa comunidad. Estos símbolos conforman la memoria histórica en tiempos y territorios concretos — países y comunidades locales — y crean sentidos de pertenencia a dicho territorio. Estos símbolos, en su conjunto, conforman lo que se denomina “patrimonio cultural” de una nación. Ello son el resultado de un diálogo permanente entre las memorias colectivas de los diferentes grupos humanos que conviven en el país» (Ministerio de Cultura, 2007: 34).

Ilustración 12: Bienes culturales incluidos en el patrimonio material



**PATRIMONIO  
CULTURAL MATERIAL**

- Bienes Arqueológicos: Sitios, piezas y colecciones arqueológicas
- Bienes Muebles: Pinturas, esculturas, retablos, murales, textiles. Orfebrería, filatelia, numismática, piezas etnográficas, patrimonio fílmico y documental, etc
- Bienes Inmuebles: Arquitectura civil, religiosa, vernácula, funeraria, plazas, caminos

Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016.

Ilustración 13: Bienes culturales incluidos en el patrimonio inmaterial



**PATRIMONIO  
CULTURAL INMATERIAL**

- Tradiciones y expresiones orales
- Artes del espectáculo
- Usos sociales, rituales y actos festivos
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo
- Técnicas artesanales tradicionales

Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016.

De esta manera, el *Ministerio de Cultura y Patrimonio* se organiza a partir de varias subsecretarías temáticas, entre las que destacan la *Subsecretaría*

*de Memoria Social* (en la que se encuentran las direcciones de museos y sitios arqueológicos, archivos y bibliotecas) y una *Subsecretaría de Identidades Culturales* que incluye la promoción cultural de pueblos y nacionalidades. La *Subsecretaría de Memoria Social* trata de afianzar otras memorias más allá de lo histórico-patriótico y reelaborar los conceptos museológicos para que se vinculen a contenidos que la activen y no respondan a una mera visión de acumulación y de valor económico (Entrevista a Patricio Feijoo, Subsecretario de Memoria Social del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

En este periodo tres patrimonios inmateriales de Ecuador han engrosado la lista mundial: el patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo zápara (2008); el Tejido tradicional del sombrero ecuatoriano de paja toquilla 2012; y la Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas (2015) (UNESCO, 2016).

Todos estos cambios, no obstante, cabe analizarlos desde un sentido crítico. El avance normativo fundamental que se produjo en Ecuador con la nueva Constitución ha adolecido de una norma específica para la cultura y patrimonio acorde a sus principios y disposiciones — solo aprobada en diciembre 2016 por la Asamblea Legislativa saliente — que oriente de forma sistémica la política pública. Con ello están relacionados, probablemente, los propios análisis realizados por las instituciones competentes afirman que se mantiene una visión monumentalista del patrimonio cultural en el que las expresiones no hegemónicas aún se encuentran invisibilizadas (Ministerio de Cultura, 2011).

Más aún, como denuncia Fernando Carrión, en el ya mencionado caso del centro histórico de Quito ha prevalecido una correlación de las políticas patrimoniales con la conservación de lo material, se ha instrumentalizado su uso a favor del turismo frente al tejido social que le da sentido, y se ha ponderado una representación homogénea de la nacionalidad ecuatoriana:

«Lo histórico es percibido desde las élites e intelectuales orgánicos como un conjunto monumental, que, por lo tanto, porta una memoria que debe ser conservada; se crean instituciones paralelas que imponen lógicas de

políticas donde se sublima lo turístico, la atracción al capital privado, el peso del sector inmobiliario que, en su conjunto, terminan por contaminar social y económicamente los discursos e imaginarios urbanos y por vaciar del contenido popular de la sociedad.[...] Allí la historia sirve para construir un espectáculo estereotipado donde lo patrimonial actúa como escenario y también como discurso político para legitimar un tipo de hegemonía» (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013: 183).

Por otra parte, la aplicación del inventario y registro del patrimonio cultural de Ecuador no está exenta de críticas dado el reduccionismo con el que este tipo de instrumentos abordan *lo* cultural (Terán Najas, 2014a), así como por la superficialidad con la que se realizó el propio proceso de inventario en el país (Entrevista a Guido Díaz, experto en patrimonio cultural de Ecuador, 2016). Otro de los cuestionamientos se refiere a las evaluaciones institucionales fundamentalmente centradas en las cifras (Terán Najas, 2014a), que invisibilizan la medición de la calidad de la protección de los bienes culturales.

De esta manera, la progresiva amplitud y pluralidad de la idea Patrimonio en el discurso público del Estado ecuatoriano, incluso concretada en un concepto “patrimonio” en los diferentes instrumentos legales y de política pública, encuentra dificultades para transformar las prácticas institucionales. ¿Por qué persiste esa desarmonización? ¿Es este un problema solucionable con la esperada y recién aprobada Ley relativa a la cultura y el patrimonio más expresa con la diversidad cultural? (*Ley Orgánica de Cultura*, 2016, art. 4).

El análisis realizado hasta ahora sobre la construcción histórica de la idea Patrimonio Cultural en Ecuador revela tres aristas: la innegable contribución de los agentes externos, internacionales, en los procesos de conformación del imaginario y gestión patrimonial; las dificultades (administrativas, presupuestarias, políticas) de la puesta en práctica del discurso institucional sobre el Patrimonio en Ecuador; y la persistencia de la colonialidad (Quijano, 1992) en la sociedad ecuatoriana y en su modelo de Estado.

### **3.3. Memoria y diversidad cultural. Reivindicaciones de pueblos y nacionalidades indígenas en Ecuador**

#### **3.3.1. La destrucción del orden indígena**

La conquista de América ha sido calificada como una catástrofe de dimensiones cósmicas con consecuencias funestas para los nativos del continente (Izard, 1983; Florescano, 1992). Sobre pasa los límites de esta tesis profundizar en la amplia historiografía al respecto, pero es necesario, por el rigor doctoral al que nos sometemos, mencionar al historiador mexicano León Portilla y especialmente a su obra *Visión de los vencidos* (1989), en la que ofrece a través de las fuentes conservadas una aproximación al pensamiento de los indígenas del Nuevo Mundo ante la llegada de los conquistadores, el sentido que dieron a su lucha y cómo interpretaron la pérdida y la dominación a la que fueron sometidos.

Sin embargo, y a pesar de su valiosa contribución a la perspectiva de la otredad en la Historia de América, en este texto utilizaremos las aportaciones del también autor mexicano Enrique Florescano, por su especial interés en la desintegración de la mentalidad indígena que se produjo a través del proceso de conquista y colonización. Florescano ha reflexionado sobre la destrucción de mecanismos articuladores de la memoria como el calendario azteca y que ocasionaron entre la población nativa una profunda desvinculación con el sentido de la vida:

«[El calendario] era un sistema que articulaba el tiempo con el espacio, y a ambos con el acontecer terreno, con la vida y el destino de los hombres. El tiempo era el resultado de la acción combinada de las potencias divinas que gobernaban lo alto, lo abajo y los cuatro rumbos del universo, que se concretaba en cada uno de los momentos espacio-temporales que formaban el suceder temporal, infundiéndole a cada uno de esos momentos una fuerza, un sentido y un simbolismo precisos. De manera que cada acto de los hombres, por el solo hecho de ocurrir en el acontecer temporal, adquiría de inmediato una relación con los dioses y las potencias divinas que presidían ese momento que era a la vez tiempo y espacio. Según esta idea del acontecer temporal, cada acto de los hombres en el tiempo los relacionaba

con el equilibrio cósmico y con las fuerzas divinas que lo gobernaban. Destruir esta relación equivalía a desasir a los hombres del cosmos, a arrojarlos a un espacio y un tiempo sin sustento» (Florescano, 1992: 70).

El caos y el desconcierto provocados, seguidos de la imposición de un nuevo orden, golpearon la identidad aborígen, desmantelaron sus representaciones simbólicas y prohibieron su reproducción: «con sus pedagogías del horror fueron estigmatizando las formas de organización social, de pensamiento, y las prácticas individuales y colectivas» (Barrera Jurado, 2011: 184). Se inicia un nuevo modo de relacionarse con el mundo, con los dioses, con los Otros, resultado de la hibridación entre las maneras europeas y aquellos elementos de las culturas locales que sobrevivieron.

Como ya señalamos, varios fueron los mecanismos que contribuyeron a esta ruptura con el pasado indígena, entre ellos, la eliminación de los sistemas de registro y organización de lo acontecido, que servían para la retroalimentación de la memoria colectiva:

«Súbitamente no hubo más libros pintados que explicaran la sucesión de los acontecimientos según el punto de vista y las técnicas indígenas, ni hubo más acumulación de conocimientos que articularan con precisión su memoria y guardaran lo viejo con lo nuevo en una sucesión de hechos significativos. La escritura pictográfica desapareció y fue sustituida por la del conquistador. El sistema calendárico que fechaba los acontecimientos fundadores y sagrados más remotos, incorporándolos en el presente a través de las fiestas y ceremonias rituales, fue abolido por el conquistador y exterminados sus conocedores por nigrománticos y poseídos por el demonio. No hubo más cuenta de los años. El exacto registro indígena del tiempo se acabó con la llegada de los españoles» (Florescano, 1992: 69-70).

En la región andina desaparecen los conocimientos para la elaboración e interpretación de los *quipus*, una suerte de ‘documento’ construido a partir de la anudación de cuerdas de colores que registraban contabilidad y también otros contenidos de tipo histórico o religioso (Almeida, 2005). Otros investigadores

(Curatola Petrocchi & De la Puente Luna, 2013) lo señalan como un instrumento de registro que también funciona para la transmisión de historias dinásticas. Estos autores traen a colación la adaptación del *quipu* a las nuevas costumbres europeas, pues según fuentes coloniales, eran incluso utilizados por los indios como recurso de registro para la confesión cristiana. El fin de los *quipus* se atribuye habitualmente a su prohibición por el Tercer Concilio de Lima en 1583 y como consecuencia, por el rechazo de la administración española para su uso, motivos que han sido contra-argumentados por Brokaw (2013). Este autor señala que dicha proscripción atañía solo a aquellos *quipus* relacionados con prácticas religiosas contrarias al dogma católico, por lo que sí fueron empleados en las actividades administrativas de la colonia y más bien fueron extinguiéndose dentro de este periodo como parte del proceso de «asimilación, la aculturación y la dominación cultural y política» (Brokaw, 2013: 120). Asimismo, se ha observado que este instrumento pudo haber contribuido a la resistencia social de la población indígena para esquivar las obligaciones y exámenes del nuevo orden religioso y moral (Harrison, cit. en Curatola Petrocchi & De la Puente Luna, 2013: 20).

La identidad y la memoria indígenas también se vieron afectadas por la ruptura con el territorio como consecuencia de la reordenación económica, social y política que impuso la Colonia. Los desplazamientos ocasionados con motivo de la Conquista y sus repercusiones provocaron la desintegración del tejido social indígena y el abandono de tierras ancestrales (González Ochoa, 2004) en las que confluían sus referentes identitarios, dioses y ancestros, otorgando seguridad y sentido a la cotidianidad. Al respecto, cabe mencionar que la región de la Sierra centro-norte de Ecuador mostró un dualismo rígido entre blancos e indios especialmente en pueblos y zonas rurales durante la colonia y todavía durante la República (Ramón Valarezo, 2004).

No podemos olvidar que la sociedad colonial se estructuró a partir de una jerarquización racial, condicionando las oportunidades de los individuos que la integraban. Mientras los originarios de la sociedad *vencedora* (peninsulares y criollos) se encontraban en la cúspide de la pirámide social, los originarios de la

sociedad *vencida* (indios y negros) se encontraban en la base de la misma (Esteva Fabregat, 1981). La propia categoría de indio, según Bonfil Batalla (1972) expresa una relación de sometimiento y niega la diversidad interna de los pueblos aborígenes de América.

En este contexto hostil, el vínculo entre el pasado y el presente indígena sobrevive a partir de la oralidad y de la ritualidad, prácticas que, sin embargo, no pudieron evitar su debilitamiento y la discontinuidad; a ello también contribuyó la separación del texto de su interpretación oral, o la traslación de los ideogramas al lenguaje escrito, y finalmente el uso de categorías occidentales para su lectura y conservación (Florescano, 1992). La aculturación se produjo durante el siglo XVI especialmente entre la clase alta indígena y en los centros urbanos, favorecida por la educación con criterios europeos para aquellos escogidos destinados a dirigir al resto de nativos que mantuvieron tradiciones, hábitos comunitarios y además la economía de subsistencia (González Ochoa, 2004).

### 3.3.2. Resistencia cultural, apropiación y sincretismos

La institución del poder español no interrumpió la resistencia indígena: «a veces por medio de sublevaciones o “alzamientos”, o por mecanismos no violentos como la defensa de sus costumbres, estructuras comunitarias, reivindicación de la tierra, fiestas, idioma y otras formas de identidad, se mantuvo la presencia de los pueblos indios frente al poder colonial» (Ayala Mora, 1993: 37).

Los intentos de recuperación del pasado por parte de la población aborigen son una constante durante la etapa colonial — si bien trascienden al periodo y también se hacen presentes durante la República —. Entre otras podemos traer a colación las insurrecciones nativistas en Nueva Galicia o Yucatán en el actual México (Florescano, 1992) o las distintas rebeliones en la Real Audiencia de Quito (Ramón Valarezo, 1990) que tienen en común, a pesar de sus particularidades, el objetivo de suprimir radicalmente el sistema de dominación impuesto.

Asimismo, lejos de las pretensiones de los conquistadores, la mentalidad y cultura indígenas no desaparecieron, o al menos, no lo hicieron del todo. En términos generales dos estrategias complementarias permitieron su adaptación: «la docilidad y la resistencia» (Pinzón, cit. en Barrera Jurado: 2011: 184). Las diferentes respuestas de adaptación de las culturas autóctonas de América han sido abordadas por Claudio Esteva Fabregat (1981) y clasificadas en tres grandes tipos: «aculturación, recombinación y sincretismo cultural». Según este autor, la aculturación es una agregación de rasgos que transforman *lo* cultural sin alterar la estructura social e institucional y se ejemplifica, por ejemplo, a través de la adaptación que los españoles debieron realizar en América a la dieta indígena; la recombinación cultural, por su parte, se refiere a la utilización de elementos de dos o más culturas de forma consciente con fines de eficiencia, como podría suceder con individuos bilingües y biculturales al utilizar selectivamente la lengua materna o la española en función del contexto; finalmente el sincretismo cultural se entiende para Esteva como «un sistema de valores que asume en su comportamiento una estructura semejante, pero de origen étnico y cultural diferente» (Esteva Fabregat, 1981: 101). El autor ejemplifica esta última posibilidad a través de la imagen de la Virgen de Guadalupe que es apropiada por la población indígena en tanto mantiene una coherencia simbólica con la Madre Tierra, dadora de vida. Claudio Esteva dice también que: «si la aculturación no supone, necesariamente transformación estructural, y si la recombinación supone adaptabilidad coyuntural y, como en los juegos de naipes, oportunismo en su uso, el sincretismo implica la fusión de formas cognitivas diferentes en una misma formación simbólica» (Esteva Fabregat, 1981: 101).

La reproducción del sincretismo cultural y religioso en América está relacionada especialmente con la represión impuesta durante la Conquista y la Colonia, materializada en las campañas de extirpación de idolatrías. La satanización de las antiguas creencias y prácticas ocasionó su clandestinidad o su manifestación disfrazada con tópicos de la nueva religión (Florescano, 1992). Otros autores subrayan, pero, la conciencia de este proceso de fusión e hibridación por

parte de los mismos religiosos, ya que «para sobrevivir había que trazar y adaptarse» (Kennedy Troya, 2000: 111). En este sentido, González Ochoa (2004) señala que en el caso de los Andes la conversión de los indios al catolicismo se fue asociando a prácticas y creencias prehispánicas ligadas a la naturaleza que sobrevivieron como consecuencia de la prevalencia de núcleos de resistencia indígena, el bajo entusiasmo de los evangelizadores y pugnas entre los conquistadores en un vasto territorio como era el del virreinato del Perú (González Ochoa, 2004).

En el «laboratorio de imágenes» que fue la América colonial (Gruzinski, cit. en Kennedy Troya, 2000: 112), los ejemplos de adaptación y apropiación son numerosos. Galo Ramón (2004) confirma estas manifestaciones como un encuentro entre las diferencias:

«el barroco de los jesuitas, el milenarismo de los franciscanos, integraron de manera sincrética muchos elementos de la religiosidad andina: cruces de *quishuar*, el árbol sagrado de los andes, sobre huacas andinas; panes convertidos en momias para celebrar el día difuntos con rezos incluidos; exvotos pintados con vírgenes que simulaban a la *pachamama*; San Juan degollado para ser integrado en los rituales de sangre de las cosechas para propiciar la fertilidad, en fin un mundo de sincretismos que produjeron encuentros entre españoles, mestizos, indios y negros que matizaban las diferencias étnicas, clasistas y regionales» (Ramón, 2004: 125).

Los pintores indígenas de Tigua, en el centro del análisis de esta tesis, no están ajenos a las respuestas sincréticas. Por mencionar algunas de las más llamativas, los artistas de Tigua participaron en las representaciones del Vía Crucis en la parroquia rural de Guangaje (situada en el cantón Pujilí como Tigua) en 1982 con motivo de la restauración de la iglesia colonial situada en esta localidad. Ha sido la única ocasión en la que los artistas han participado en una exposición de carácter permanente y bajo una sola línea temática en torno al tormento y la crucifixión de Jesús (Bonaldi, 2010). Este Vía Crucis presenta las características rústicas de la época en el estilo Tigua y mantiene su uso característico

del color. La representación de estas escenas bíblicas se contextualizan en el paisaje andino de Cotopaxi e incluso contienen frases en *kichwa* (Bonaldi, 2010).

Pero si hay un ejemplo de sincretismo cultural que debe ser abordado de forma *sine qua non* con respecto a los pintores de Tigua es la celebración del *Corpus Christi* que ha inspirado la producción artística desde su origen. El *Corpus Christi* se celebra en varios lugares de Ecuador con puestas en escena de gran vistosidad, en una compleja mezcla del ritual católico con manifestaciones indígenas. Concretamente, la fiesta de las *Octavas del Corpus Christi de Pujilí* (cantón al que pertenece Tigua) ha sido reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial en Ecuador (INPC, 2001) en tanto que expresión del sincretismo religioso y cultural y de la pervivencia de la mentalidad indígena en las imposiciones católicas. En esta fiesta tiene especial relevancia el *danzante*, un personaje ataviado de forma profusa y colorida que al son de tambores y *pingullos*<sup>27</sup> se toma el espacio público para recordar el culto al sol prehispánico, ya que la fiesta de la Eucaristía coincide con el solsticio de verano en junio.

«Corpus, con su octavario, preparaba la fiesta de San Juan Bautista, cuya liturgia se celebra el 24 de junio, la misma fecha en que los indios debían hacer el pago semestral a sus encomenderos; los recaudadores de impuestos iban a los pueblos y los mercados bullían de gente y de mercancías» (Convenio Andrés Bello, 2003: 154).

Como veremos en el capítulo cuatro, la apropiación y resignificación de elementos culturales ajenos a la comunidad es un recurso muy utilizado en las pinturas de Tigua para promover sus obras en el mercado. Según Mary Ivers, autora de un conjunto de historias de vida de pintores de Tigua de distintas generaciones asentados en Quito que recoge en su libro *Poemas a colores, memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua* (2012), ello responde «a un largo camino de asimilaciones, integraciones y construcciones» (Ivers, 2016: 62).

De hecho, es a través de estos mecanismos que los pintores de Tigua reelaboran su discurso identitario y lo utilizan como «etnicidad emergente»

---

<sup>27</sup> Pequeña flauta indígena.

(Muratorio, 2000) en el marco de contestación política y cultural del *levantamiento indígena* de 1990.

*Ilustración 14: Danzante del Corpus Christi de Gustavo Toaquiza*



Fuente: V Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario. Autor *Crazy Horse*, 2014.

### 3.3.3. Cuestionamiento del modelo de Estado-nación por parte de los pueblos indígenas en Ecuador

Frente a la historia de represión cultural y de intermediación con el poder a través de terceros, en los años 80 asistimos a una reorganización de la población indígena en Ecuador, de un lado, vinculada a los réditos del sindicalismo y a la influencia de la izquierda ecuatoriana (Cabrera, 2015) y de otro, a las posibilidades que brindó la Reforma Agraria de 1973 que progresivamente contribuyó al fortalecimiento de las comunidades (Salazar Medina et al., 2011). Se

consolidan en esta época el Plan Nacional de Alfabetización de 1979, la posibilidad de sufragio de los iletrados y la creación en 1988 de la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe.

Nuevas organizaciones representantes de pueblos y nacionalidades indígenas levantan la voz para rechazar la asimilación cultural y el progresivo etnocidio procedente del indigenismo (Favre, 1998). Finalizaba el que ha sido denominado por Blanca Muratorio «el monopolio de la representación del indígena fuera de su mundo simbólico» (Muratorio, 1994: 114).

En esta década se crea la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) con el espíritu de integrar distintas organizaciones indígenas históricas en el territorio ecuatoriano, entre ellas la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana (CONFENIAE), la Confederación de Nacionalidades y Pueblos Indígena de la Costa Ecuatoriana – CONAICE y la Confederación Kichwa del Ecuador (Ecuadorunari). Junto a la CONAIE destacan también las ya existentes Federación Nacional de Organizaciones Campesinas e Indígenas (FENOCIN) y Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), entre otras. Favre (1998) califica a estas organizaciones emergentes como «indianistas», muy diversas entre sí pero que tienen en común: dirigentes indígenas y del entorno rural, pero que han sido educados en el sistema occidental y manejan el entorno urbano; la contestación al modelo de Estado-nación homogéneo, y la defensa de la recuperación lengua y al acceso a la tierra como recursos estratégicos para transformar la situación de opresión de la población indígena (Favre, 1998).

Es necesario aclarar que estos movimientos son diferentes a los anteriores en tanto en cuanto no solo reclaman la igualdad de derechos en la sociedad, sino el reconocimiento de su diferencia cultural y espacios de participación, no como individuos sino como pueblos, con sus propias formas culturales (Salazar Medina & Soler García, 2013).

Seguramente, el acontecimiento histórico determinante en la movilización y participación política de los pueblos indígenas de Ecuador es *el levantamiento indígena* de 1990 (Ramón Valarezo, 2008). No en vano, es considerada una acción sin precedentes en los últimos 50 años (CONAIE, 1990), ejecutada como mecanismo de presión al gobierno vigente en las vísperas de las elecciones de ese mismo mes. La iniciativa reunió a miles de indígenas en varias provincias del país y contó con el apoyo de la Iglesia católica, de organizaciones no gubernamentales y también con la solidaridad blanco-mestiza (CONAIE, 1990).

«Al amanecer, miércoles 6 de junio de 1990, el país fue informado por la radio y la televisión que un gran levantamiento indígena bloqueaba las carreteras en la región andina, sobre todo en el centro y el norte. En las provincias, varias capitales estaban sitiadas por una población estimada en cientos de miles, mujeres y hombres de todas las edades. Aquel día, y los siguientes, los mercados urbanos quedaron desabastecidos. Por la fuerza, pero sin violencia, para difundir sus programas, las organizaciones indígenas tomaron algunas radiodifusoras en las ciudades. Además, requisaron alimentos y los distribuyeron. Por último, convocaron a las autoridades provinciales a escuchar sus pedidos en las plazas de mercado: en directo y en persona. Aquella mañana, ante un hecho político de tal envergadura, que paralizó al país durante varias semanas, el presidente de la República tuvo que intervenir. En un discurso cargado de indignación dio su versión de los hechos el Dr. Rodrigo Borja Cevallos: emitió una imagen del indio: agitadores sin conciencia de Patria y sin sentimientos de nacionalidad» (Guerrero, 1994: 197).

La movilización se centró en reivindicaciones relacionadas con la exclusión económica y social con énfasis en el derecho a la tierra. Esa demanda tuvo ante todo una justificación de índole cultural, vinculada a la concepción que los pueblos tienen sobre la misma:

«Para las naciones indias la tierra significa el principio y el fin de la vida. Ella es considerada sagrada porque somos hechos a imagen y semejanza de las leyes de la *allpa mama* (madre tierra) y del universo. Nosotros somos

sus hijos y le debemos veneración y respeto» (Kowii, cit. en CONAIE, 1990: 17).

De esta manera, *el levantamiento* puso en la agenda la contestación hacia la visión hegemónica de la nación, excluyente con los pueblos indígenas y con intenciones de integración homogeneizantes, permitiendo: «i) evidenciar la diversidad cultural y lingüística del país [...], ii) contribuir a reafirmar la identidad cultural de los diferentes pueblos [...]; iii) crear espacios de representación de los pueblos indígenas [...]» (Kowii, 2014: 9-12).

La transformación demandada por los pueblos indígenas traspasaba lo meramente socioeconómico hacia *lo* cultural y «expresaba una abierta demanda por su inserción, en igualdad de condiciones, dentro de un estrecho espacio de intervención político partidista blanco mestizo y el reconocimiento de la pluri-nacionalidad del Estado ecuatoriano» (Cabrera, 2015: 223).

La respuesta oficial del Gobierno del momento ante *el levantamiento* fue la de apelar el mestizaje con lo hispánico como base de la nacionalidad ecuatoriana; se niega al indio del presente, el *levantado* (*énfasis añadido*), mientras se evoca genealógicamente al indígena del pasado, *ancestralizado*, que legitima el proyecto de unidad nacional hegemónico (Cabrera, 2015). Se instrumentaliza el pasado indígena como un elemento común, idealizado, emparentado con la nobleza inca y que parece no tener correspondencia desde la lógica oficial con el indio explotado, enfermo, pobre y condenado al mestizaje de la contemporaneidad. Así, el Estado ecuatoriano cae en una paradoja, pues se rechaza al indio actual a pesar de que el indio ancestral es la base de la nación:

«Lo indígena aparece, siguiendo a Guerrero, como antípoda de la civilización (en los márgenes del proyecto blanco mestizo estatal nacional) y, a su vez, dentro de él, como alteridad que, al tiempo que es marginada por los patrones dominantes de explicación sociocultural del mestizaje, sirve como afirmación de ese mismo proyecto, edificado sobre las bases del repudio de lo indio» (Cabrera, 2015: 18).

En esta contradicción toma fuerza el cuestionamiento al modelo de Estado-nación homogeneizador. Paulatinamente, las presiones generadas abren una brecha en la agenda política con ciertos resultados. En 1998, la Constitución ecuatoriana declara al Ecuador como: «un estado social de derecho, soberano, unitario, independiente, democrático, pluricultural y multiétnico» (*Constitución Política de la República del Ecuador*, 1998, art.1). En ese mismo artículo la Carta Magna también reconoce al *kichwa*, al *shuar* y a las demás lenguas indígenas como de uso oficial para sus pueblos. De igual manera incluye la observancia a los derechos colectivos de los pueblos indígenas y pueblo afroecuatoriano relativos a su identidad, sus tierras, sus formas de organización social y sus conocimientos ancestrales y espirituales:

«[Indexado Derechos Colectivos de pueblos indígenas y pueblo afroecuatoriano, Constitución del Ecuador de 1998]:

1. Mantener, desarrollar y fortalecer su identidad y tradiciones en lo espiritual, cultural, lingüístico, social, político y económico.
2. Conservar la propiedad imprescriptible de las tierras comunitarias, que serán inalienables, inembargables e indivisibles, salvo la facultad del Estado para declarar su utilidad pública. Estas tierras estarán exentas del pago del impuesto predial.
3. Mantener la posesión ancestral de las tierras comunitarias y a obtener su adjudicación gratuita, conforme a la ley.
4. Participar en el uso, usufructo, administración y conservación de los recursos naturales renovables que se hallen en sus tierras.
5. Ser consultados sobre planes y programas de prospección y explotación de recursos no renovables que se hallen en sus tierras y que puedan afectarlos ambiental o culturalmente; participar en los beneficios que esos proyectos reporten, en cuanto sea posible y recibir indemnizaciones por los perjuicios socio-ambientales que les causen.
6. Conservar y promover sus prácticas de manejo de la biodiversidad y de su entorno natural.
7. Conservar y desarrollar sus formas tradicionales de convivencia y organización social, de generación y ejercicio de la autoridad.
8. A no ser desplazados, como pueblos, de sus tierras.
9. A la propiedad intelectual colectiva de sus conocimientos ancestrales; a su valoración, uso y desarrollo conforme a la ley.
10. Mantener, desarrollar y administrar su patrimonio cultural e histórico.
11. Acceder a una educación de calidad. Contar con el sistema de educación intercultural bilingüe.
12. A sus sistemas, conocimientos y prácticas de medicina tradicional, incluido el derecho a la protección de los lugares rituales y sagrados, plantas, animales, minerales y ecosistemas de interés vital desde el punto de vista de aquella.

13. Formular prioridades en planes y proyectos para el desarrollo y mejoramiento de sus condiciones económicas y sociales; y a un adecuado financiamiento del Estado. 14. Participar, mediante representantes, en los organismos oficiales que determine la ley.

15. Usar símbolos y emblemas que los identifiquen; El Estado reconocerá y garantizará a los pueblos negros o afroecuatorianos, los derechos determinados en el Artículo anterior, en todo aquello que les sea aplicable» (*Constitución Política de la República del Ecuador*, 1998, art. 84 y 85).

Sin embargo, como ya mencionamos en la introducción a esta tesis, el logro fundamental se alcanzaría en la Constitución 2008 con la proclamación de Ecuador como país plurinacional e intercultural (*Constitución de la República del Ecuador*, 2008, art.1), una demanda histórica de las organizaciones indígenas (Salazar Medina & Soler García, 2013). Además, el *kichwa* y el *shuar* adquieren el estatus de idiomas oficiales de relación intercultural, y se reconocen las demás lenguas indígenas en sus pueblos y territorios (*Constitución de la República del Ecuador*, 2008, art.2).

La acción y la palabra indígenas se convierten en un hecho social, político y ritual «que desvanece en la imaginación social una construcción fantasmal decimonónica» (Guerrero, 1994). En palabras de Blanca Muratorio, «los indígenas reales —a diferencia de los míticos— han asumido su rol político de agentes históricos y reclaman para sí mismos la revaloración o reinención de su historia en la definición de su presente» (Muratorio, 1994: 178). Su puesta en escena se realiza en un mes simbólicamente determinante, junio, coincidente con las fiestas indígenas de agradecimiento por la cosecha y de celebración del solsticio — el *Inti Raymi* en *kichwa* —, por lo que al *levantamiento* también se le conoce como el *Inti Raymi de 1990*. Así reprimidas durante la colonia, desvalorizadas en general por la población blanco-mestiza, aparecen con fuerza en el escenario cultural y político formas ancestrales de celebrar, de agradecer como los *Raymis*, fiestas del equinoccio y del solsticio. Con este ánimo y ante la imposibilidad de recuperar procesos que se han extinguido con la represión colonial, se reinventan rituales y celebraciones (entrevista a Baudilio Quishpe, *kichwa* Saraguro, 2009). Al respecto del *Inti Raymi*, Ariruma Kowii (2016) también se pronuncia en un artículo en el Diario *El Universo* de Ecuador:

«Hoy por hoy, podemos constatar en las diferentes provincias del país, y de manera particular en Imbabura y Pichincha, su fortalecimiento. Y lo que es más, somos testigos de su proceso de desincretización, es decir, del despojo de las prácticas religiosas católicas y la recuperación de los símbolos espirituales andinos» (Kowii, 2016).

En los años 90 crece la atención hacia las culturas indígenas desde diferentes sectores en el escenario nacional y también en el internacional: los partidos de izquierda (Ramón Valarezo, 2008), los intelectuales — adviértanse las referencias bibliográficas de esta tesis para esa década en Ecuador — y los organismos internacionales — en 1995 se declara el *Decenio Internacional de las poblaciones Indígenas del Mundo (1995-2004)* —. Este interés también suscita lo que se denomina el «*pachamamismo*», que puede conducir igualmente a la folclorización de las expresiones indígenas:

«El concepto de *pachamamismo*, que podríamos definir a grandes rasgos como la defensa de la Pachamama, es parte de un debate y ha tenido distintas interpretaciones. Atilio Borón (2012) lo define como una política radical de conservación de la naturaleza, asociada a la revalorización de la agricultura familiar y campesina; para Pablo Stefanoni se trata de un discurso indígena global a la moda, que no aporta nada en términos de un nuevo modelo de desarrollo, ni plantea ninguna pista sobre cómo superar el capitalismo dependiente, el extractivismo o el rentismo, ni sobre la construcción de un nuevo estado. Para él se trata de un discurso vacío sobre la Pachamama, basado en una epistemología antimoderna” (énfasis añadido; Agosto, 2014: 32).

Así, los pueblos indígenas ecuatorianos se convierten en un referente para el continente americano. Con motivo de la conmemoración del *V Centenario*, en julio de 1992 representantes indígenas de 17 países se dan cita en Quito para celebrar el *Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios* y fortalecer su posicionamiento político bajo la campaña *500 años de Resistencia Indígena y Popular* (Ordóñez Cifuentes, 1994).

Los indígenas de Tigua también tendrán su lugar en este contexto contestatario político e identitario. Forman parte de una de las organizaciones indígenas más consolidadas del país, el *Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi* (MICC); participan activamente en las protestas y tomas simbólicas; y también incluyen en el reverso de sus cuadros, junto a la firma y el título de los mismos, una pequeña espiral símbolo del *pachakutik* (en *kichwa* tiempos cambiantes o eterno retorno) que los identifica con el *Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik- MUPP* creado a finales de los 90 y con su discurso de resistencia anticapitalista (Colvin, 2004). Además, la producción artística de Tigua dedicada al *levantamiento del 90*, caracterizada por la representación de las marchas indígenas, por la alusión a personajes del incario como Atahualpa o Rumiñahui o por la aparición de la *wipala* — la conocida bandera arcoíris usada en los Andes por algunos pueblos indígenas —, destaca por ser una de las más vendidas según el propio Julio Toaquiza (Entrevista a Julio Toaquiza, pintor de Tigua, primera generación<sup>28</sup>, 2016).

De esta manera, la agencia de los pueblos y nacionalidades indígenas de Ecuador ha contribuido tanto a la reproducción de la visión cultural impuesta por la matriz blanco-mestiza como a su contestación, de lo que se deriva también un encuentro cultural mutuo y una hibridación visible en lo cotidiano. Sin embargo, el reconocimiento de la diversidad cultural ecuatoriana como parte de lo propio en la idea Patrimonio Cultural, de hacer del Otro parte del Nosotros, parece no resolverse desde la redefinición del concepto “patrimonio” que utiliza el Estado y la consecuente puesta en valor de sus expresiones inmateriales, ya que su propia estructura reproduce una mirada homogénea de *lo* cultural. En este sentido, continúa siendo un reto no perpetuar una imagen esencializada y folclorizada de lo indígena al incluir su legado cultural en los procesos de patrimonialización. Los autores consultados (Ramón Valarezo, 2008; Salazar Medina, 2014, Kowii

---

<sup>28</sup> Utilizamos esta categoría ‘primera generación’ para diferenciar y resaltar los testimonios de los pintores pioneros en el texto conocidos como ‘los maestros’. El resto de pintores entrevistados serán simplemente categorizados como de ‘segunda generación’ sin atender a los años de experiencia en la pintura, su relevancia internacional o que sean considerados como maestros por pintores más jóvenes.

Maldonado, 2011) señalan que la autodeterminación cultural precisa de la denominada «interculturalidad» — entendida como proceso de intercambio y desarrollo mutuo y en equidad (Salazar Medina, 2014) —, que comienza por la descolonización de la idea Patrimonio y la idea Estado.

### **3.4. La Cooperación Internacional y el Patrimonio Cultural en Ecuador**

Las acciones de recuperación y salvaguarda del patrimonio cultural amparadas por la Cooperación Internacional en Ecuador han sido de gran diversidad, tanto con respecto a las modalidades e instrumentos utilizados como por las particularidades de los agentes promotores. Gobiernos locales, organizaciones no gubernamentales y entidades ciudadanas han ido tejiendo la práctica de la patrimonialización con los expertos de las organizaciones internacionales y agencias de cooperación. Sirva de ejemplo el caso de la ciudad de Quito que fue declarada *Patrimonio Cultural de la Humanidad* en 1978 por la UNESCO y que trajo consigo una intensificación de las acciones de conservación y recuperación en su centro histórico auspiciadas por socios de la Cooperación Internacional como el *Banco Interamericano de Desarrollo* (Arregui, 2007), la *Agencia Española de Cooperación Internacional* (AECID, 2008) o la *Junta de Andalucía* (Junta de Andalucía, 2016). En pro de esta preservación con los criterios UNESCO se han renegociado significados de los elementos culturales y se han producido dinámicas de apropiación y usos sociales del patrimonio (Arroyo, cit. en Terán Najas, 2014b). Rosemarie Terán señala esta declaratoria como un hito para comprender el hecho patrimonial en la capital de Ecuador asociado a la monumentalidad y que pesará en las subsiguientes prácticas de patrimonialización (Terán Najas, 2014b).

Para ilustrar esta diversidad de casos en las siguientes páginas se describen y analizan tres iniciativas que permiten comprender cómo los organismos de la Cooperación Internacional en Ecuador influyen en la idea Patrimonio a través de sus estrategias discursivas y sus prácticas, y también cómo esta se relaciona con la idea Desarrollo. Concretamente vamos a abordar:

- 1) los esfuerzos técnicos y financieros para la conservación de patrimonio material en los centros históricos de Ecuador a partir del Programa de Patrimonio para el Desarrollo de la cooperación española;
- 2) el apoyo multilateral para la salvaguarda del patrimonio intangible y su aprovechamiento para el desarrollo de las comunidades de la Sierra ecuatoriana como parte del *Fondo para la consecución de los Objetivos de Desarrollo del Milenio del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD); y
- 3) la estrategia de puesta en valor de las artesanías ecuatorianas del tercer sector ejemplificada a través de la *Fundación Sinchi Sacha y el Museo Etnohistórico Mindalae* de Ecuador con el apoyo de la cooperación de la *Unión Europea*.

#### 3.4.1. Programa de Patrimonio para el Desarrollo y la rehabilitación de espacios monumentales (PPD)

El PPD fue promovido por la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo* (AECID) desde 1985 aunque se convirtió en emblemático en los preparativos de la celebración del *V Centenario* en 1992 (AECID, 2008) y continúa en la actualidad. El programa está fuertemente vinculado en Ecuador a la conservación de los monumentos e inmuebles emblemáticos, especialmente de los centros históricos declarados como Patrimonio Mundial por la UNESCO, Quito y Cuenca. Uno de los organismos recurrentes para la articulación del proyecto fue el *Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito* presentado en el apartado 3.2.2.

La iniciativa del PPD se enmarca en las directrices de la *Estrategia de Cultura y Desarrollo* (Ministerio de Asuntos Exteriores, 2007) de la cooperación española y está contemplado en el Plan Director vigente. Su marco teórico considera al patrimonio material e inmaterial, cultural y natural, como un recurso para el desarrollo de la comunidad, al tiempo que subraya el derecho a la identidad y a la diversidad cultural en los procesos de desarrollo (AECID, 2016). El

concepto “patrimonio cultural” para este programa es un «conjunto de bienes y valores (materiales e inmateriales) que constituyen el soporte y entorno físico de las comunidades, así como sus formas de vida y comunicación, expresiones artísticas, creencias y tradiciones» (AECID, 2016).

Con la estrategia de puesta en valor y el énfasis en la gestión patrimonial para el desarrollo sostenible, el programa de PPD ha venido realizando intervenciones de paisajes culturales, centros históricos y sitios arqueológicos de varios países iberoamericanos, Oriente Medio y África, contribuyendo a proteger el legado cultural, la memoria colectiva y la identidad local. La puesta en valor, desde el punto de vista de esta institución es un proceso eminentemente técnico a realizarse por los expertos en patrimonio, ya que se trata de: «el conjunto de acciones que comprende el estudio, la investigación, la intervención y la gestión ([finalmente] el uso y disfrute del bien cultural puesto en valor)» (AECID, 2016).

El programa también alude entre sus componentes la recuperación explícita del patrimonio intangible. Sin embargo, al revisar su histórico de 20 años de intervención (publicado en 2008) observamos que las acciones realizadas en Ecuador están orientadas a la reparación material y a la preservación de bienes inmuebles muebles o monumentos (AECID, 2008). Sirva como muestra *La Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito (1984-1998)* parte del PPD que ha sido considerada la obra de mayor envergadura en términos de restauración en Ecuador (INPC, 2011). La intervención tuvo como objeto restaurar el conjunto monumental situado en el centro histórico de Quito de forma integral (arquitectura, bienes muebles, investigación arqueológica e histórica del sitio), e instalar el museo de arte religioso (INPC, 2011). La vinculación de este proyecto con lo considerado como “patrimonio inmaterial” o “memoria social”, esto es, con sus significados culturales e identitarios, es según el propio documento, consecuencia directa de la preservación y reconstrucción material.

«Se recuperó un edificio, su historia y sus bienes, para cuidarlo y conservarlo, para su deleite y disfrute. Se investigó para conocer, y para compartir

ese conocimiento y sus resultados con la gente, para que formen parte de la memoria colectiva, que es la recompensa más perdurable por el trabajo realizado» (INPC, 2011: 17).

Desconocemos si se realizaron investigaciones paralelas para conocer el significado de la edificación entre los quiteños ya que en el informe del programa no se menciona. Desde esta aproximación, el PPD refuerza la idea Patrimonio vinculada a la monumentalidad, que se entiende como el soporte básico para la retroalimentación de la identidad, de la memoria y de la continuidad de las manifestaciones de patrimonio inmaterial asociadas. En este sentido, se prioriza la inversión en lo tangible, entendiendo que *a posteriori* tiene réditos sobre lo intangible. Finalmente los contenidos de este discurso patrimonial que ha predominado en la intervención de la Cooperación Internacional en el Centro Histórico de Quito recrean la visión cultural homogénea y dominante del patrimonio:

«Este discurso tiene tres componentes principales: uno, sustentado en el sentido histórico de lo colonial; dos, en el carácter cultural del mestizaje (quiteñidad y españolidad); y tres, en la construcción social de un espacio donde lo popular está presente solo como patrimonio inmaterial» (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013: 193).

### 3.4.2. Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza y la Inclusión Social (PDC) a través del patrimonio intangible

El programa Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza y la Inclusión Social se enmarca en el *Fondo español para el logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio* (F-ODM)<sup>29</sup> y concretamente en el área

---

<sup>29</sup>El Fondo de los ODM (F-ODM) parte de un acuerdo de cooperación suscrito en 2006 entre el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y el Gobierno de España. Cuenta con 8 ventanas temáticas entre ellas, la Ventana de Cultura y Desarrollo. Las agencias de NNUU asentadas en el país le otorgan operatividad. La Ventana de Cultura y Desarrollo persigue el logro de «los derechos culturales, la inclusión social, el impulso del patrimonio cultural y el potencial turístico de los países con el objetivo de reducir la pobreza, aumentar el empleo y mejorar las oportunidades socioeconómicas para los segmentos marginados de la población» (F-ODM, 2016). Con ello, «se pretende contribuir a la consecución de los objetivos 1 y 2 de los ODM y, en particular la meta de reducir la proporción de la población con ingresos inferiores a 1 dólar

(ventana) de Cultura y Desarrollo. La filosofía que subyace a esta iniciativa entiende *lo* cultural como motor del Desarrollo (UNESCO, 2016). Por consiguiente persigue el logro de

«los derechos culturales, la inclusión social, el impulso del patrimonio cultural y el potencial turístico de los países con el objetivo de reducir la pobreza, aumentar el empleo y mejorar las oportunidades socioeconómicas para los segmentos marginados de la población» (F-ODM, 2016).

El PDC es una iniciativa que destaca por la amplia participación de actores nacionales, locales e internacionales, que requiere una exhaustiva coordinación: ocho agencias del Sistema de Naciones Unidas que tienen como contrapartes nacionales al *Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural y Natural* (actual *Ministerio de Cultura y Patrimonio*), la *Secretaría Nacional de Planificación de Desarrollo Económico y Social* (SENPLADES) y el *Instituto Nacional de Estadísticas y Censos* (INEC). El programa tuvo una primera fase de tres años (2008-2011)<sup>30</sup>; la segunda etapa del programa se encuentra en ejecución (2013-2016) con fondos del Gobierno de Ecuador y con previsión de extenderse a 8 provincias (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016).

Concretamente, en Ecuador, la iniciativa responde a la persistencia de pobreza y exclusión social entre indígenas y afrodescendientes relacionadas con el racismo estructural y la no valoración de la diversidad cultural. De esta manera, sus objetivos se enfocan hacia

«[1] la revalorización de la cultura, la inclusión, el diálogo intercultural;  
[2] acortar las brechas de discriminación y exclusión en el ejercicio de de-

---

por día. La participación de las mujeres y los jóvenes es un elemento fundamental de estas iniciativas» (Lenci, 2010: 8).

<sup>30</sup>Agencias de Naciones Unidas que participan en Ecuador: UNFPA, UNESCO, PPD /PNUD, UNICEF, FAO, ONUMJERES, OACNUDH y OMT. El *Programa de Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza e Inclusión Social* (PDC) se firmó en 2008 entre el Gobierno Ecuatoriano, el Sistema de Naciones Unidas y la AECID.

rechos que afectan a la población por razones culturales y étnicas, que restringen las oportunidades de acceso a la educación, salud, medios de producción agrícola y aspectos que inciden en la situación de pobreza» (Rosero y Borja, 2012: 15).

La acción se localizó en tres provincias de tres regiones diferentes de Ecuador (Sierra, Costa y Amazonía). El programa ha apoyado diversos emprendimientos de producción y servicios de carácter artesanal, turismo cultural, de recuperación de técnicas agrícolas y de pesca ancestrales, y de producción musical, a partir del trabajo con organizaciones de diverso grado en el territorio. En la evaluación final de su primera fase reconoce como sus logros la generación de un espacio de articulación de diversas iniciativas que conducen a un estado plurinacional, así como la activación de las culturas e identidades de pueblos y nacionalidades indígenas (Rosero & Borja, 2012).

Sin embargo, su evaluación intermedia (Lenci, 2010) resalta que no todas las actividades del programa pueden calificarse como recuperaciones y revitalizaciones culturales —por ejemplo, en el uso de ingredientes o de materiales—, pero han sido justificadas por el programa e incluso por la población beneficiaria como conducentes a la seguridad alimentaria, la igualdad y el entendimiento intercultural. También se muestran diferencias con respecto a la puesta en valor de elementos de las culturas locales en función de las ubicaciones territoriales y étnicas: por ejemplo, mientras en la región Sierra había más interés hacia la justicia indígena, el bilingüismo y la salud intercultural, en la Costa predominaron las tendencias hacia industrias culturales con enfoque de rescate cultural (Lenci, 2010). No obstante, estos ajustes entre la iniciativa ideal de revitalización cultural y sus versiones en la práctica obedecen a la permeabilidad y dinamismo propias de *lo* cultural. Además, la experiencia muestra que la calificación de determinados elementos como patrimonio y su uso en un proyecto de desarrollo conllevan procesos de resignificación cultural:

«El PDC revela una prolongación del fortalecimiento organizativo como capacidad de gestión en la perspectiva de la inserción competitiva al mercado, pero introduce nuevos sentidos cuando lo articula a la revitalización

cultural, cuando vincula la recuperación de valores y el fortalecimiento de las identidades al ejercicio de la participación, de la democracia, y de las formas ancestrales de liderazgo» (Rosero & Borja, 2012: 94).

Ahora bien, este programa de cooperación multilateral nos muestra, más allá de sus resultados y sus dificultades de ejecución, el interés de intervención de la Cooperación Internacional en la conformación de la idea Patrimonio en Ecuador. En este caso, sus principios más recientes acerca de la diversidad cultural encuentran un nicho en el marco normativo y la política pública ecuatoriana que tiene en su discurso oficial la promoción de un Ecuador plurinacional.

### 3.4.3. Estrategia de puesta en valor del patrimonio desde el Comercio Justo

La Fundación *Sinchi Sacha* es una organización no gubernamental ecuatoriana con sede en Quito fundada en 1991. *Sinchi Sacha*, en *kichwa* ‘selva poderosa’, está dedicada a la cooperación al desarrollo y al Comercio Justo. Esta ONG tiene particular interés por la promoción del patrimonio natural y cultural de Ecuador relacionado con el trabajo artesanal (Fundación Sinchi Sacha, 2015). Desde su creación, con el apoyo financiero y técnico de distintas agencias de desarrollo, la fundación ha liderado múltiples proyectos de fortalecimiento de producción y comercialización de artesanías con estándares de Comercio Justo, pero también de promoción turística de recursos culturales y de investigación etnohistórica.

*Sinchi Sacha* ha puesto en marcha el concepto “tienda-museo de artesanías” como estrategia de puesta en valor que se concreta en la expresión de «artesanía con identidad»<sup>31</sup> (Fundación Sinchi Sacha, 2009b). Esta idea se inauguró en el Centro Cultural *Tianguez*<sup>32</sup>, en los bajos de la Iglesia de San Francisco, en el centro de Quito, en 1997. Además de las artesanías, en este tipo de comercio

---

<sup>31</sup> Este concepto es desarrollado en el capítulo siguiente como parte del estudio etnográfico.

<sup>32</sup> Este pequeño centro cultural que combina la exhibición cultural con la venta de productos artesanales y los servicios de cafetería es resultado de un proyecto de desarrollo implementado en 1997. El Tianguez era el lugar de intercambio natural de los Mindalaes, y, al parecer, en esa misma plaza de San Francisco se ubicaba el Tianguez viejo que sobrevivió a la llegada de los españoles (Salomon, 1980).

pueden encontrarse otros productos de Ecuador realizados bajo los estándares de la *World Fair Trade Organization* (WFTO) de la que *Sinchi Sacha* es miembro:

«El Comercio Justo es una relación de intercambio comercial, basada en el diálogo, la transparencia y el respeto, que busca una mayor equidad en el comercio internacional. Contribuye al desarrollo sostenible ofreciendo mejores condiciones comerciales y asegurando los derechos de los pequeños productores y trabajadores marginados, especialmente los del Sur. Las Organizaciones de Comercio Justo, apoyadas por los consumidores, están activamente comprometidas en apoyar a los productores, sensibilizar y desarrollar campañas para conseguir cambios en las reglas y prácticas del comercio internacional convencional» (World Fair Trade Organization, 2009: 6).

La idea de combinar galería de exposiciones y establecimiento comercial para la puesta en valor se basa en la experiencia de la ONG con los artesanos. La comercialización de los productos es señalada por la Fundación *Sinchi Sacha* como una clave fundamental para el éxito de los procesos de desarrollo, un verdadero «cuello de botella» que hay que abordar en pro de este fin:

«[La] filosofía de la Fundación Sinchi Sacha es la comercialización del producto. [...] todos los proyectos de desarrollo tienen su principal obstáculo el momento de entrar al mercado. Entonces hay muchísima cooperación con respecto a cómo producir, a innovar, a organizar a la gente [...] hay muchísimas formas de intervenir para bajar los índices de pobreza a través de lograr estos proyectos de desarrollo. Sin embargo, Sinchi Sacha desde sus inicios se dio cuenta que verdaderamente el cuello de botella es la comercialización, porque por más precioso producto que saques si no logras insertarle en el comercio, o sea en el mercado, no rinde su fruto final, que es el ingreso económico para la persona de escasos recursos que está tratando de salir adelante con sus propios esfuerzos, con dignidad» (Entrevista a Catalina Sosa, directora de la Fundación Sinchi Sacha, 2012).

La contextualización cultural de producto es, con este fin, un poderoso reclamo para la venta, al tiempo que uno de los mencionados estándares o criterios para formar parte del *fair trade*:

«América Latina está presentando a la Organización Mundial de Comercio Justo un estándar [...] que es la identidad cultural del producto, o sea una vez que yo tengo este producto en el mercado, uno de los estándares es que yo informe al cliente que este producto proviene de una cultura ancestral latinoamericana que significa tal y tal cosa y que es un patrimonio de nuestros pueblos. Nosotros, aparte de que es una necesidad legítima de recuperar nuestra riqueza cultural, hemos verificado en la práctica que ese es un argumento de venta súper fuerte. Cuando llega un cliente a la tienda y yo le puedo explicar que este es el cóndor tijera, que es una denominación de los cóndores, y que esta es la manera como ellos le han esquematizado y le han puesto en sus fajas, la gente se compra y le cuelga en la pared, y tiene su historia, porque ya se vuelve un objeto simbólico [...] a la persona le vendes un concepto» (Entrevista a Catalina Sosa, directora de la Fundación Sinchi Sacha, 2012).

Otra de las iniciativas de la Fundación *Sinchi Sacha* orientadas a otorgar un valor agregado al producto artesanal es el Museo *Mindalae*. Concretamente, el proyecto de *Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, Mindalae*, fue financiado por la Cooperación Belga (CTB) entre 2004-2007 y además contó con el apoyo del *Fondo de Salvamento* (FONSAL) del Municipio de Quito (Fundación Sinchi Sacha, 2009b). Su trabajo también aborda el rescate del pasado aborígen ecuatoriano, que pasa por fases de investigación, de decodificación, sistematización y recreación para ser la inspiración de objetos artesanales contemporáneos propios, originales, con potencialidad mercantil y de gran valor cultural y estético (Ramón Valarezo, 2010).

En 2009 la Unión Europea a través de su convocatoria de proyectos de cooperación para agentes no estatales y gobiernos locales resolvió financiar la iniciativa *Fortalecimiento de emprendimientos productivos rurales y urbano marginales de la Sierra norte del Ecuador* (2009-2011) liderado por la Fundación local *Sinchi Sacha* y la ONGD europea *Cooperazione Internazionale* (COOPI). El objetivo fundamental de este proyecto fue el fomento de la producción y la comercialización de «artesanías con identidad» de las provincias de la

Sierra norte de Ecuador, Carchi e Imbabura con el fin de subsanar problemas estructurales de calidad, así como de distribución y venta a un precio justo (Fundación Sinchi Sacha, 2009a). El uso de la artesanía para la lucha contra la pobreza se fundamenta en la tradición productiva, su arraigo en las economías familiares y su potencialidad para promover la recuperación y difusión de los conocimientos tradicionales relacionados con mitos y símbolos, con prácticas de producción e intercambio (Fundación Sinchi Sacha, 2012).

El proyecto partió de un estudio etnográfico de tres territorios culturales (*pasto; otavalo-carangue-cayambi; afrochoteño*) de la Sierra norte que se esforzó por sistematizar y analizar las representaciones culturales presentes en la arqueología y la historia local (Fundación Sinchi Sacha, 2012). El material resultante fue validado localmente por las asociaciones de artesanos y por autoridades de la zona, al tiempo que por diversos académicos expertos en arqueología e historia de Ecuador. Finalmente, fue socializado y entregado a modo de catálogo de diseños para distintos soportes artesanales con libertad de uso y apropiación, pero con una serie de condiciones técnicas: (a) original, innovador, con valor estético; b) con identidad, basado en la tradición cultural local; c) de calidad, con excelencia en acabados (Fundación Sinchi Sacha, 2012).

La evaluación del proyecto (Fundación Sinchi Sacha, 2012) evidenció resultados diferentes para cada uno de los grupos de artesanos. Se observó, de un lado, que la iconografía (*infra*. Apartado 4.3. sobre iconografía e iconología) ‘recuperada’ y socializada había tenido una apropiación diversa en función de las peculiaridades productivas y socioculturales de cada grupo. El informe enfatizaba efectos indirectos de la renovación de la producción artesanal mediante diseños ancestrales como la mejora de la cohesión grupal, de la autoestima individual y grupal y el fortalecimiento de los sentimientos de pertenencia a una comunidad o a un grupo; además se constató la estimulación de la creatividad local, la retroalimentación de la memoria colectiva y la preservación final del patrimonio cultural inmaterial que encierra el diseño y producción de artesanías. Los operadores locales de turismo valoraron con positividad la iniciativa, si bien

no hubo acciones específicas de articulación entre estos y los grupos de artesanos. Los productos fruto del proyecto tuvieron una gran acogida entre el público extranjero por su calidad y diseño y por el marketing relacionado con la idea Autenticidad.

En suma, podemos reconocer también a partir de este ejemplo lo concluyente de la presencia de la Cooperación Internacional en acciones de patrimonialización, ya que sus instrumentos y su capacidad de canalización de recursos la hacen posible. En este caso, además, viabiliza el propósito de una organización no gubernamental que, al utilizar la artesanía para reivindicar la diversidad cultural del país, desafía la idea Patrimonio hegemónica y tradicional en Ecuador.

Por este motivo, este último caso ha sido seleccionado en esta tesis para el estudio de la utilización de los elementos culturales como recurso para el desarrollo del sector artesanal, escogiendo concretamente, una tradición artística en particular entre todas las participantes: las pinturas de Tigua. Esta manifestación pictórica, con una trayectoria consolidada y que se adapta de forma versátil a las categorías occidentales de arte y artesanía, forma parte de la segunda edición de este proyecto que se analiza en el siguiente capítulo.

De esta manera, confirmamos que la agencia de los organismos internacionales en la construcción histórica de la idea Patrimonio Cultural en Ecuador no es inocua. Por el contrario, su intervención tiene la capacidad de introducir ideas y parámetros de vocación universal, y de promocionarlos en prácticas creadoras de patrimonios, pues a pesar de la diversidad de agentes participan en esta agencia, cuenta con un conjunto de instrumentos que le permiten armonizar su acción. Por otra parte, hemos podido observar que en las tres iniciativas analizadas la relación entre las ideas Patrimonio y Desarrollo se establece desde la consideración de *lo* cultural como recurso, si bien con los matices de cada caso — soporte de la comunidad, promotor de la diversidad u oportunidad económica — que al mismo tiempo introducen otras agencias en la relación como el sector turístico o el mercado a través del Comercio Justo.

A modo de resumen del capítulo, la idea Patrimonio Cultural en Ecuador está marcada por una conformación de la idea Nación que discrimina la diversidad cultural: la niega, la cosifica y la utiliza a su antojo. Una idea que cambia bajo la presión de los organismos internacionales — de los que depende para consolidar sus prácticas — cuyos criterios generales de lo patrimonializable también merman la comprensión contextualizada de sus significados y su naturaleza cambiante. Una idea que es apropiada, contestada y negociada por la población local en virtud de sus intereses y necesidades, y concretamente por los pueblos y nacionalidades indígenas como parte de sus demandas de cambio del modelo de Estado.



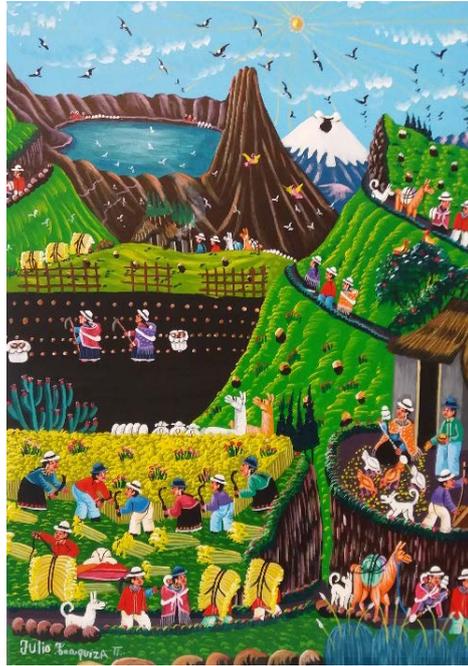


## **Capítulo 4: Las pinturas de Tigua en Ecuador: un ejemplo etnográfico del uso de la cultura como recurso en un proyecto de fortalecimiento artesanal**

### **4.1. Introducción**

Las pinturas de Tigua, producidas por artistas indígenas de la provincia de Cotopaxi en Ecuador, han mantenido desde su origen un delicado equilibrio entre las inspiraciones identitarias y las recomendaciones comerciales. La demanda procedente del mercado turístico ha condicionado su existencia y su evolución. A este proceder se agrega en los dos últimos años la intervención de un nuevo agente externo: una organización de cooperación al desarrollo que con fondos europeos propone a un grupo de pintores que introduzcan innovación en sus creaciones a partir de la recuperación y valorización de elementos culturales del pasado. Una propuesta que se argumenta desde las potencialidades que la diferenciación productiva tiene con relación al reconocimiento y al ingreso. Una oportunidad en la que un grupo entre los numerosos pintores de la tradición Tigua decide participar y que, al margen de sus distintos resultados en términos de eficacia, deja una experiencia de apropiación social de los elementos culturales y de patrimonialización, digna de análisis como fenómeno social y cultural.

*Ilustración 15: La cosecha en la comunidad de Julio Toaquiza*



Fuente: Galería del pintor Julio Toaquiza, 2016.

La renovación conceptual de la pintura de Tigua en el marco de una iniciativa de desarrollo que apela a los recursos culturales del pasado es el ejemplo etnográfico fundamental de esta tesis. Su descripción y análisis es el contenido esencial de este capítulo.

Para ello partimos del conocimiento de su agente promotor, el *Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, Mindalae*, y concretamente de la razón de ser de su fundación, sus principios conceptuales y su vinculación con la cooperación al desarrollo en el sector cultural. Posteriormente, nos adentramos en el proyecto concreto en el que han participado los artistas de Tigua, al igual que otros artesanos en Ecuador, y en sus principales metas, productos y resultados. A continuación, realizamos una aproximación a la tradición artística de Tigua, sus orígenes, sus protagonistas y sus características esenciales. Finalmente, en el último epígrafe, analizamos la participación específica de los pintores en este proceso de desarrollo, sus motivaciones y sus resultados más significativos.

## 4.2. El agente promotor: el Museo *Mindalae* de Quito

Según la definición de la entidad que le dio vida y que lo gestiona, el Museo *Mindalae* es «una propuesta alternativa de gestión del patrimonio cultural» de Ecuador, «comprometida con sus pueblos, culturas y sus expresiones populares» (Fundación Sinchi Sacha, 2015). En su muestra permanente, concebida por Galo Ramón y materializada por Horacio Arraya (Costales, 2006), se exponen objetos artesanales contemporáneos con vocación utilitaria, ritual y ornamental de los diferentes pueblos y nacionalidades del país. También se exhiben copias de piezas arqueológicas de las culturas aborígenes — Valdivia, Machalilla, Chorrera, Tolita, Jama-Coaque o Bahía en el rango 4000 a.C. a 1532 d.C. (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2016) — realizadas por artesanos de Ecuador en el presente.

Su finalidad no es únicamente el estudio, la compilación o la divulgación cultural. Al referirse a su propósito, Juan Martínez, director del *Mindalae*, concibe esta actividad enfatizando la potencialidad de este recurso para el desarrollo económico de los productores:

«[Es un] proceso de producción y creación de objetos artesanales con memoria histórica, con identidad cultural, pensados para el turismo local, como un mercado potencial, pensados para las ferias internacionales y pensados para que los pueblos que son portadores de esta memoria los produzcan, los comercialicen, y mejoren sus ingresos» (Entrevista a Juan Martínez, director del Museo *Mindalae*, *Living in Minca*, 2014)<sup>33</sup>.

Para cumplir con este proceso, estratégicamente, el *Mindalae* toma a la artesanía como un objeto museable y patrimonializable, y promueve su estatus comercial. Esta promoción de lo artesanal pasa por el reconocimiento del trabajo del productor, de sus conocimientos y habilidades tradicionales. Se trata de «reconocer que el trabajo que hacen tiene un sentido no solo actual, sino histórico

---

<sup>33</sup> La organización internacional *Living in Minca* realizó un documental sobre la *Fundación Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* en 2014.

y que estamos manteniendo tradiciones que de otra manera se perderían» (Entrevista a Catalina Sosa, directora de la Fundación Sinchi Sacha, Living in Minca, 2014).

En consecuencia, como ya se mencionó en el apartado 1.5.1. el Museo *Mindalae* utiliza como criterio de organización de la exposición el uso y aprovechamiento de diferentes materias primas por parte de los grupos culturales de Ecuador para la elaboración de productos manufacturados. El museo tiene especial interés en mostrar estos objetos integrados en su contexto y describe la producción artesanal relacionada con el uso sostenible de los recursos naturales, con las técnicas y saberes tradicionales y con sus significados culturales y atributos estéticos (Fundación Sinchi Sacha, 2009b). En armonía con este concepto museológico, la práctica museográfica clasifica y señala las artesanías expuestas a partir de los materiales empleados, la provincia de procedencia y rasgos culturales concretos como la función social del objeto y la lengua del grupo cultural que lo realiza.

*Ilustración 16: Detalle de la descripción de las artesanías en el Museo Mindalae*



Fuente: la autora, 2016.

A partir de estos principios la Fundación *Sinchi Sacha* describe la voluntad de la iniciativa *Mindalae* por trascender la noción de museo que colecciona

y exhibe «objetos muertos» como los califica su director (Entrevista a Juan Martínez, director del Museo Mindalae, Living in Minca, 2014). Así,

«los guiones museográfico y museológico que respaldan al Museo Mindalae, no buscan solamente 'mostrar' objetos bellos a 'públicos selectos', sino 'comunicar' respecto del patrimonio de las comunidades, que hablan del ser humano, de su cultura y del entorno natural en donde se construye y se vive la diversidad cultural» (Fundación Sinchi Sacha, 2009b).

De esta manera, además de las visitas organizadas, la agenda del *Mindalae* promueve seminarios, talleres demostrativos, muestras itinerantes y festividades de los pueblos y nacionalidades de Ecuador como el equinoccio de primavera o *Mushuk Nina*<sup>34</sup>. Estas ceremonias invitan al público a traer y compartir alimentos en una *pambamesa*<sup>35</sup> e incluso a vestirse con una determinada indumentaria para participar en el rito.

#### 4.2.1. Descripción de la colección permanente

El interior del *Mindalae* se asemeja a una gran vasija (Costales, 2006), oscura y fresca, atravesada verticalmente por una escalera ovalada. Desde la guía del museo se aconseja que la visita se realice comenzando por la última planta, a partir de una sala dedicada a la *cosmovisión y al shamanismo*<sup>36</sup>.

Junto a explicaciones de tipo filosófico (como las particiones del espacio-tiempo de los pueblos aborígenes de Ecuador) se presentan en esta estancia: objetos mágico-religiosos; recreaciones de participantes en ceremonias y festividades; y escenarios de la ritualidad de los *yachak* o curanderos entre los indígenas *kichwas* de la Sierra ecuatoriana, los tsáchilas en la región Costa y de indígenas amazónicos. El museo invita a visitar esta sala con el siguiente mensaje: «La sala

---

<sup>34</sup> *Mushuk Nina*, en *kichwa*, se traduce al español como fuego nuevo. Se celebra en el *Pawkar Raymi* o equinoccio de primavera.

<sup>35</sup> El concepto de una *pambamesa* en *kichwa* es el de una mesa compartida, abundante y variada en la que todos aportan y todos consumen alimentos.

<sup>36</sup> Derivación de chamanismo: «Chamán. Del fr. *chaman*, y este del tungús *šaman*. 1. m. Hechicero al que se supone dotado de poderes sobrenaturales para sanar a los enfermos, adivinar, invocar a los espíritus, etc.» (Real Academia de la Lengua Española, 2001).

de shamanismo y cosmovisión andina del Museo etnohistórico de artesanías del Ecuador “Mindalae”, ofrece al visitante una experiencia enriquecedora, encontrando misticismo a través de los diferentes relatos impregnados en las artesanías locales».

*Ilustración 17: Escalera interior del Museo Mindalae*



Fuente: Alejo Buitrón, Fundación *Sinchi Sacha*, 2016.

*Ilustración 18: Sala de cosmovisión y shamanismo*



Fuente: Museo *Mindalae*, 2016.

Ilustración 19: Cartel promocional del Museo Mindalae



**mindalae**  
M u s e o  
etnohistórico  
de artesanías  
del Ecuador

La sala de shamanismo y cosmovisión andina del Museo etnohistórico de artesanías del Ecuador "Mindalae", ofrece al visitante una experiencia enriquecedora, encontrando misticismo a través de los diferentes relatos impregnados en las artesanías locales.

Horario de atención: Lunes a Sábado  
09h00 - 18h00  
Dirección: Reino Victoria N26-166  
y La Niña, (esquina).  
Telf. (593-2) 2230 609 / 2527 240  
Mail: mmindalae@gmail.com

El Mindalae pone a su disposición su auditorio para realizar capacitaciones, reuniones, ruedas de prensa, conferencias, entre otros. Además contamos con servicio de catering listo para atender todo tipo de celebraciones y festejos.

Para reservar tus eventos escríbenos a :  
eventos@mindalae.com

O puedes llamar al :  
2230609 Ext. 110 / 092385277.

FUNDACION  
SINCHI SACHA  
Reserva y Cultura de América

mindalae  
M u s e o  
etnohistórico  
de artesanías  
del Ecuador

TANGUAPZ

Fuente: Museo Mindalae, 2016.

En el centro de esta última escenografía, presidiéndola, se encuentra el denominado “ojo de sol” al que nos referimos en el epígrafe 1.5.1.

*Ilustración 20: "Ojo del sol" en la sala de cosmovisión y shamanismo del Mindalae*



Fuente: la autora, 2010.

A continuación se encuentra la *sala de Cerámica, Textiles y Vestimenta* en la que además de los atuendos tradicionales de los pueblos y nacionalidades se exponen diferentes textiles y utillajes para su confección. En la parte dedicada a la cerámica hallamos recreaciones de expresiones populares y festivas, máscaras, representaciones figurativas de las culturas ancestrales de Ecuador y recipientes de uso cotidiano, ceremonial y funerario.

*Ilustración 21: Detalle de la sala de cerámica*



Fuente: la autora, 2010.

Otra importante colección de cerámica, la del pueblo *pasto*, se encuentra en el salón de eventos del museo. Esta colección es uno de los ejemplos de patrimonio cultural ‘recuperado’ a través de los proyectos de desarrollo. De forma adyacente, la *sala de Fibras y Madera* expone una gran variedad de objetos como hamacas, sombreros y cestas, y varios instrumentos musicales de viento, cuerda y percusión frecuentes en las expresiones festivas de los pueblos y nacionalidades de Ecuador. Solía exponerse entre ellos un tambor de madera decorado a la usanza del arte Tigua que ahora permanece junto a los cuadros de esta tradición pictórica en otra de las salas del museo.

*Ilustración 22: Tambores de Tigua*



Fuente: la autora, 2016



Fuente: A. Buitrón, *Mindalae*, 2016

*Ilustración 23: Sala de madera*



Fuente: Museo *Mindalae*, 2016

Para completar la colección, en la primera planta se encuentra *la sala de Mundos Amazónicos* que recrea el entorno en el que viven los pueblos de la Amazonía ecuatoriana. Penachos, collares y otros adornos corporales comunes entre los indígenas amazónicos; utensilios domésticos de aseo personal; armas y herramientas para la caza y la recolección, ilustran el aprovechamiento que los pueblos de esta región hacen del ecosistema en el que habitan. Siguiendo la guía del museo en esta sala también podemos encontrar representaciones en cerámica de los *supays*, espíritus de la selva y las *mucahuas*, recipientes tradicionales para la bebida de la chicha.

*Ilustración 24: Sala mundos amazónicos*



Fuente: Museo *Mindalae*, 2016.

Muy próximas a esta última sala, las pinturas de Tigua también tienen una pequeña área de exposición en el museo. En este espacio se puede observar en unos pocos ejemplos la evolución de los soportes utilizados por los pintores, desde el tambor decorado con figuras de danzantes hasta el uso de la piel de borrego (fresca o encurtida) sobre un marco a modo de lienzo. Las muestras escogidas también reflejan la diversidad de motivos pictóricos del arte Tigua en el transcurso del tiempo: paisajes rurales, escenas de las festividades locales, recreación de los mitos y episodios del movimiento indígena de Ecuador, como *el levantamiento* de 1990.

### 4.3. Artesanías con identidad y proyectos de desarrollo

#### 4.3.1. Antecedentes del proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo*

Como ya se expuso en el capítulo anterior la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* han impulsado diversos proyectos de recuperación de representaciones culturales materiales e inmateriales en Ecuador, acciones en las que el concepto de «artesanía con identidad» ha sido utilizado como recurso estratégico para alcanzar objetivos de lucha contra la pobreza. Para estos actores la noción de «artesanía con identidad» hace referencia a

«un artículo contemporáneo elaborado por comunidades y/o creadores individuales que, conociendo y dialogando con las cosmovisiones, mitos, símbolos e identidades de los pueblos norandinos y con los principios de diseño y su iconografía, crean productos utilitarios y artísticos a través de diversas estrategias de diseño que aseguran su pertinencia cultural y la innovación» (Fundación Sinchi Sacha & Museo Mindalae, 2016).

Un ejemplo concreto de este esfuerzo fue el proyecto *Fortalecimiento de emprendimientos productivos rurales y urbano marginales de la Sierra norte del Ecuador* (2009-2011), que fue presentado en el capítulo anterior como un ejemplo de uso de los recursos patrimoniales en procesos de desarrollo liderados por organizaciones no gubernamentales en Ecuador. Esta iniciativa se propuso con el ánimo de crear oportunidades de empleo entre los artesanos de las provincias de Carchi e Imbabura — especialmente entre la población juvenil y las mujeres—, propiciando la conservación y promoción de su patrimonio cultural, especialmente aquel vinculado con saberes y usos tradicionales en la producción artesanal. El proyecto se desarrolló a partir de cuatro grandes áreas de trabajo: la reconversión tecnológica, la innovación en diseños, nuevos usos de materias primas, marcas y certificaciones de origen, capacitación y equipamiento (Fundación Sinchi Sacha, 2009a).

En las provincias citadas, además de dificultades financieras, de capacidad productiva o de acceso al mercado, las artesanías adolecían de calidad y se

copiaban constantemente (Fundación Sinchi Sacha, 2012). La «copia inmediata» y la introducción de elementos foráneos en las artesanías locales fueron señaladas por Mario Conejo, alcalde de la ciudad de Otavalo durante la ejecución del proyecto, como posibles causas de la saturación del mercado artesanal de la popular *Plaza de los Ponchos*. Esta situación — comentaba Conejo — afectaba a las ventas de los artesanos, pero también a la identidad que trasmittía la ciudad: «el turista se va sin saber qué es de Otavalo» (Entrevista a Mario Conejo, exalcalde *kichwa* de Otavalo, 2012).

Catalina Sosa, directora ejecutiva de la Fundación *Sinchi Sacha*, nos refería otras prácticas sobre los diseños de la producción artesanal en la zona durante la fase de identificación del proyecto:

«Cuando recién llegamos a las comunidades, las señoras [indígenas] el día que llegamos se habían puesto sus vestidos de fiesta y una de ellas tenía bordado en su camisa un escudo del Ecuador, mejor dicho, tres [...] Comprendí que [...] era una necesidad [...] de identificarse con algo de lo que somos y seguramente en la escuela y todo el mundo, le dicen somos el Ecuador y los símbolos del Ecuador son el escudo, la bandera y el himno nacional y no le quedó nada más claro que ponerse el escudo [...] Ella me está permitiendo ver que necesitamos a gritos un símbolo que nos identifique [...] Sería precioso si yo la próxima vez que vengo le veo a la señora con la cruz cuadrada [...] o el sol *pasto*. Con la debida información pasa a ser una gran beneficiaria de este proyecto [...] No es que en el discurso la gente de una te va a decir, “no es que ahora tengo nuevos símbolos” [...] En la medida que toda esta información va llegando a ella y a sus hijas, y los jóvenes, empieza a haber una manera de autovalorarnos y autorrepresentarnos, [...] y de alguna manera te permite llegar más a tu origen y a símbolos que no se han destruido en siglos, y de alguna manera, por ejemplo, toda la discusión [de que] el Estado ecuatoriano siempre ha sido excluyente con las comunidades indígenas, ponerte el escudo del Ecuador, es casi un corta discurso, porque el discurso del movimiento político indígena ha sido la exclusión de estos Estados-nación que se crearon en América» (Entrevista a Catalina Sosa, directora Fundación Sinchi Sacha, 2012).

En consecuencia, el acervo cultural del que disponen las comunidades no se consume en bruto, ni en su totalidad. Para la innovación de las artesanías la fundación se decanta por representaciones culturales concretas, preferiblemente aquellas menos contaminadas por la influencia colonial española. Así lo manifestaba en una entrevista Galo Ramón, historiador del equipo, al enunciar la hipótesis del proyecto como

«la posibilidad de renovar las artesanías contemporáneas manteniendo la identidad de sus pueblos, y desarrollándola al presente, se podía basar en la recuperación de su patrimonio cultural, principalmente de aquel patrimonio que había tenido menor interferencia de los procesos posteriores de la colonización, sin descartar que se produjeron procesos de creación y adaptación también en ese contexto colonial» (Entrevista a Galo Ramón, especialista en etnohistoria del proyecto, 2012).

Para justificar la selección concreta de estas representaciones el equipo de trabajo del *Mindalae y Sinchi Sacha* recurrió a la investigación. El proyecto propuso un estudio etnográfico con una aproximación etnohistórica a las tres áreas culturales — del pueblo *pasto*, de los pueblos indígenas *otavalo*, *carangue* y *cayambi*, y del pueblo afrodescendiente del valle del Chota — que se identificaron en la zona, develando sus representaciones culturales y su iconografía. El director del proyecto, Juan Martínez, subrayaba el valor otorgado a los insumos culturales presentes en la zona de intervención y las pretensiones del proyecto:

«En estos territorios culturales [...] persistían una serie de representaciones culturales, íconos, construcciones, símbolos, signos, que correspondían a una forma particular de ver el mundo, la naturaleza, la sociedad, y [...] eran testimonio de una memoria histórica, potente, con poder comunicacional, con poder cognitivo y [...] debían ser recuperadas [...] y la forma de recuperarlas era investigarlas, sistematizarlas y luego generar un proceso de transferencia hacia los actores de esa memoria que eran los artesanos» (Entrevista a Juan Martínez, director del *Mindalae*, 2012).

En cada una de las áreas culturales el estudio se valió de referentes distintos para identificar íconos y símbolos en función de las valoraciones del equipo: en el caso de los *pastos* se basó en los restos arqueológicos de la cultura

material; para los pueblos indígenas *otavalo*, *cayambi* y *carangue* recurrió a elementos festivos y rituales, personajes míticos y construcciones de la actividad agrícola; con el pueblo afrodescendiente del Chota se sirvió de las expresiones populares de danza y música.

Los resultados de la investigación fueron cribados — ‘validados’ en la terminología de la cooperación al desarrollo — por diversos actores nacionales y locales, entre ellos los propios artesanos, y adaptados gráficamente (convertidos en diseños) antes de ser divulgados ampliamente, con su respectiva interpretación cultural (Fundación Sinchi Sacha, 2012). El proceso de innovación también abordaba la elaboración con calidad y con estándares de Comercio Justo.

Como ya se mencionó en la presentación de esta iniciativa en el capítulo anterior, la evaluación final del proyecto (Fundación Sinchi Sacha, 2012) reveló una gran heterogeneidad en la apropiación social de los nuevos diseños, cruzada con la creatividad personal de los artesanos y sus respectivas reinterpretaciones. La versatilidad en el uso dependiendo del destino de la artesanía fue una derivación común y también se detectó la utilización de la iconografía propuesta para reivindicar identidades locales. De acuerdo con esto Galo Ramón nos señalaba en una entrevista en 2012 que el conocimiento generado durante el proyecto fue un punto de apoyo para la reivindicación de lo *pasto*:

«había una tendencia [indígena] de volver a reconstruir el pueblo *pasto* y otros que, en cambio, siendo mestizos, se reconocían como carchenses<sup>37</sup>, pero se sentían en parte herederos de esta cultura. [Con el proyecto] se ha llegado a los dos, que estaban precisando de una reinterpretación de su pasado» (Entrevista a Galo Ramón, especialista en etnohistoria del proyecto, 2012).

---

<sup>37</sup> De la provincia del Carchi (Ecuador).

Ilustración 25: Ejemplo de diseño inspirado en la iconografía andina realizado por el Mindalae



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2012.

Ilustración 26: Resultados de aplicación de diseños norandinos en productos artesanales



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2012.

Además de estos resultados no contamos con información específica sobre otras repercusiones de la intervención. La experiencia es resaltada en su informe final atendiendo a los aprendizajes del proceso: «una experiencia piloto en la que se ha evidenciado cómo el patrimonio cultural puede ser recuperado, apropiado, reinterpretado y utilizado en términos productivos para beneficio de los sujetos que lo comparten» (Fundación *Sinchi Sacha*, 2012: 87).

La estrategia utilizada en esta iniciativa — investigación, devolución del conocimiento a través de la formación y amplia actividad promocional — será replicada por la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* en un nuevo proyecto de artesanías con identidad, esta vez de alcance nacional, que presentamos a continuación.

#### 4.3.2. Proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo*

«Una mirada de inspiración en el pasado aborígen para fundamentar una propuesta de futuro». Así resume Galo Ramón (2014: 3) la alternativa de la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* para introducir innovación y valor agregado en las artesanías ecuatorianas valiéndose del legado cultural de los pueblos originarios. Una idea que ha logrado continuidad a través del proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo*, programado para el periodo 2014-2016 con el apoyo de la Unión Europea, el *Ministerio de Industrias y Productividad* (MIPRO) y el *Consortio de Gobiernos Autónomos Provinciales del Ecuador* (CONGOPE). Sus actividades involucran a más de 600 artesanos con diferentes especialidades de todo el territorio nacional.

Si se trata de aprovechar el pasado como una opción para el futuro ¿cómo se concreta esa reapropiación del pasado para generar oportunidades en la elaboración de artesanías?

Según sus promotores la clave reside en un minucioso proceso de investigación, interpretación y transferencia del conocimiento, pero también, de puesta en valor de esa riqueza cultural como medio para superar la pobreza económica. La Fundación *Sinchi Sacha* ha descrito este proceso de creación y creatividad con argumentos de promesa económica que no pueden desligarse del necesario fortalecimiento identitario. Se trata de

«retomar las imágenes — y con ellas, la imaginación — de nuestros pueblos ancestrales, reconocerlos como parte fundamental de nuestro pasado y traerlos al presente, apropiándonos de sus signos y símbolos para dar sentido al orden visual contemporáneo. De este modo, la memoria de lo que somos se fortalecerá y nos permitirá diseñar de mejor manera el futuro de nuestros pueblos» (Fundación Sinchi Sacha, 2014: 29).

La ‘recuperación’ de elementos culturales se realiza a partir del estudio del legado material y de las diferentes figuras que aparecen en los objetos de uso cotidiano y ceremonial de lo que denominan “patrimonio ancestral”, “aborígen” o “del Ecuador Antiguo”. Estas expresiones son utilizadas y reivindicadas en

lugar de las denominaciones clásicas de precolombino o prehispánico, que «han desvalorizado las creaciones de nuestros pueblos» (Ramón Valarezo, 2014 : 3). En este sentido, la propuesta de la Fundación *Sinchi Sacha* y del Museo *Mindalae* también persigue romper con el desconocimiento y la invisibilización de esta herencia cultural, pues «¿cómo puede aprovecharse lo que no se conoce?» (Entrevista a Juan Martínez, director del Mindalae, 2016). Adicionalmente señalan que esta opción de ‘recuperación’ presenta menos dificultades que la procedente del patrimonio intangible para su aprovechamiento en la producción artesanal. Según Galo Ramón (entrevista, 2012) trasladar la abstracción de un mito o una danza a un objeto material es un proceso de alta complejidad que debe realizarse por los propios artesanos para que posteriormente sea utilizado, proceso que además requiere experiencia y tradición en esta dedicación profesional para obtener un resultado satisfactorio.

Esta investigación de los soportes materiales que sustenta el proyecto ha dado como resultado la recuperación de aproximadamente 2.200 representaciones que han sido sistematizadas — cada una de ellas tiene una cédula de información con código, área cultural, filiación, datación y fuente — para su divulgación y libre acceso en el *Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo*. Dichas representaciones se reconocen como parte de 14 áreas culturales diferentes (contempladas desde el siglo XVI), pero incluidas todas ellas en un «espacio Norandino»:

«Se entiende como espacio Norandino al territorio ubicado entre Cajamarca a los 6° de latitud sur (Falla de Huancabamba) y el Macizo de Pasto a 1° de latitud norte, comprendiendo la Costa, la Sierra y la Amazonía, territorio que aproximadamente era similar al de la Real Audiencia de Quito en los siglos XVI y XVII» (Ramón Valarezo, 2015a: 2).

Ilustración 27: Áreas culturales según el Catálogo del Ecuador Antiguo realizado por el Mindalae



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2015.

Las representaciones ‘recuperadas’ son denominadas en el proyecto como ‘iconografías’, por lo que para comprender el proceso de investigación, selección e interpretación debemos entender a qué se refiere este tipo de lectura. La iconografía: «es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma» (Panofsky, 1972). Para ello, la iconografía relaciona los «*motivos* artísticos (*composiciones*) con temas o conceptos»; identifica «*imágenes, historias y alegorías*» (Panofsky, 1972). En este sentido, podemos enumerar tres tipos de aproximación a un objeto u obra de arte para su interpretación: la «preiconografía», como entendimiento de «significado natural o primario (forma o experiencia sensible); la «iconografía», como comprensión del «significado convencional o secundario» basado en la experiencia cultural; y la «iconología», que trata de comprender el «*significado intrínseco o contenido*» y que obedece a la comprensión de «valores simbólicos» (Panofsky, 1972).

En el caso de estudio que nos ocupa, el Museo *Mindalae* realiza ante todo una aproximación de carácter preiconográfico (motivos artísticos) e iconográfico (temas), si bien, con referencia a determinadas representaciones se han realizado

también lecturas iconológicas. Para ello se ha servido de diferentes voces: la visión creativa de artistas ecuatorianos, la lectura chamánica y la consulta con líderes locales. El resultado es una construcción plural de este conocimiento (Entrevista a Juan Martínez, director del Mindalae, 2016).

Ilustración 28: Dos muestras de las iconografías utilizadas en el proyecto



Fuente: Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo, Museo *Mindalae*, 2015.

Ilustración 29: Iconografías organizadas por temas para iniciar trabajo de interpretación iconológica



Fuente: Museo *Mindalae*, 2016.

La importancia de profundizar a este nivel de complejidad responde a dos motivaciones: el análisis iconológico estimula las correspondencias identitarias de los artesanos con los recursos del pasado, pero además, contribuye a completar la comprensión de su contexto de producción y uso, claves para otorgar fuerza a la reapropiación, reinterpretación y recreación (Fundación Sinchi Sacha & Museo Mindalae, 2016). No se trata de copiar, de transferir simples formas y grafías; se trata de transmitir contenidos simbólicos que alimenten conceptualmente la nueva artesanía en una suerte de estilo «neoancestral», «reconocible en su identidad» (Rojas, 2014: 1), pero con resultados muy plurales, en función del diálogo de apropiación (Entrevista a Galo Ramón, especialista en etnohistoria del proyecto, 2016). Los artesanos son, en este sentido, «generadores de identidad» (Fundación Sinchi Sacha & Museo Mindalae, 2016).

La última fase del proceso, aquella que consolida y confirma *lo* cultural como un recurso en el ámbito del desarrollo, es la parte promocional del proyecto. Este componente procura posicionar en el mercado nacional e internacional objetos artesanales actuales que transmiten un mensaje ancestral, pero que están mediados por parámetros contemporáneos de calidad y Comercio Justo.

¿Cómo?

En esta edición el proyecto ha puesto en marcha una galería en el seno del propio *Mindalae*, el *Centro de Exposición Etnográfica (Showroom) de Artesanía del Ecuador*, en el que se exhiben y comercializan los productos artesanales y que los documentos del proyecto describen como

«un espacio de exhibición permanente de productos artesanales del país, sorprendente, representativo, organizado e incluyente. Consolida un encuentro entre historia, etnografía, y creación de objetos con identidad. Aquí, el visitante puede apreciar la originalidad, calidad y singularidad de los productos, a la vez que obtiene información pertinente sobre la identidad de los artesanos, su historia, su cultura y las técnicas que utilizan en cada una de sus creaciones. Es un sitio cálido para estar, reflexionar, degustar y comprar» (Museo Mindalae, 2015: 1).

En esta nueva galería cada provincia — 12 de 24 que tiene Ecuador —, dispone de un espacio exclusivo para la exposición de sus productos artesanales que se asocia con una de las 14 áreas culturales identificadas durante el proceso de investigación, ambas debidamente señalizadas con paneles explicativos, rótulos y mapas. Esta doble adscripción favorece la contextualización espacial y también histórica de las artesanías al visitante, al tiempo que les otorga una suerte de denominación de origen. De este modo, el Subsecretario de Mipymes y Artesanías del *Ministerio de Industrias y Productividad*, Ricardo Zambrano, inauguraba este centro de exposición y ventas en diciembre de 2015 exaltando este valor agregado y su potencial competitividad: «van a ver artesanía con calidad, van a ver artesanía con innovación, van a ver artesanía con diferenciación y van a ver artesanía con autenticidad» (Ministerio de Industrias y Productividad, 2016). Cada producto «tiene un valor cultural único, depositario de una memoria y una tradición» (Entrevista a Juan Martínez en *El Comercio*, 2016).

En nuestras diferentes visitas al *showroom* pudimos observar que se trata de un espacio no demasiado concurrido — salvo si se producen eventos en el museo — y en el que es frecuente la presencia de turistas internacionales. Las tres plantas de la galería pueden visitarse libremente, y a diferencia de las ventas de artesanías en mercados y ferias, los responsables de la tienda no se dirigen al visitante o potencial comprador para estimular la compra. Básicamente, estas personas encargadas de la venta se encuentran en la caja y a disposición del cliente por si tiene alguna pregunta.

Es preciso mencionar que todos los productos expuestos en el *showroom* fueron escogidos como parte de su vinculación a los gobiernos autónomos y a las redes de artesanos, pero también por criterios de calidad e identidad cultural. Esto último significa que no todo lo producido se expone. Pasa por una criba, un protocolo que se resume, aproximadamente en los siguientes criterios: elaboración manual o con patrones, uso sostenible de materias primas locales, acabados de excelencia, orientación al Comercio Justo y vinculación a una identidad cultural (Ramón Valarezo, 2015).

En este *showroom* los productos de Tigua también tienen su lugar en el espacio reservado a la provincia de Cotopaxi. Para esta galería se han escogido ejemplares de máscaras, bandejas de madera y otros utensilios ornamentales junto a una propuesta de pintura innovadora con relación a su soporte: una *chacana* o cruz andina de madera. Sus precios oscilan entre 35 y 110 dólares en función de su tamaño. En el apartado 4.5.2. se analizan con detalle estos productos fruto de la innovación.

Desde mayo de 2017 esta galería se denomina *Showroom de la Economía Solidaria del Ecuador* y ha diversificado la oferta de productos artesanales, especialmente de productos alimenticios y cosméticos. Como parte de esta ampliación también se ha incrementado el número de provincias presentes — de 14 a 16 — y se ha perfeccionado la identificación de los artesanos y sus organizaciones en cada uno de los stands a través de una cédula con texto y fotografía.

Con motivo de la reforma en el museo para la instalación del *showroom*, también se realizaron cambios en la fachada lateral del Mindalae. La nueva decoración es un ejemplo del uso social de la iconografía del proyecto de Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo. Esta práctica ha sido reconocida por la Unión Europea en los siguientes términos: «[la nueva fachada del Mindalae] es una propuesta única de reapropiación de estos recursos gráficos en productos y escenarios contemporáneos» (Schuman, 2015: 4).

*Ilustración 30: Showroom del Mindalae. Estand de Cotopaxi*



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2016

*Ilustración 31: Nueva fachada lateral del Mindalae y acceso al Showroom de Artesanías*



Fuente: Museo Mindalae, 2016.

#### 4.4. Las pinturas de Tigua (Cotopaxi), Ecuador

Aunque nuestro análisis está necesariamente vinculado a este proyecto de cooperación resulta imprescindible comprender el contexto general de producción de las pinturas de Tigua y conocer su origen, sus artífices y sus principales características. Es lo que en términos de la cooperación al desarrollo se denomina como exposición de la situación *ex ante*, previa a cualquier intervención.

Para poder llevar a cabo este ejercicio analítico utilizamos fundamentalmente los trabajos de Jean G. Colvin (2004) y de Francesca Bonaldi (2010), ambos resultado de una exhaustiva investigación de campo en Tigua. Asimismo, nos servimos de las reflexiones que desde la antropología han llevado a cabo otros autores como Blanca Muratorio (2000) o Francisco Manuel Valiñas (2008) y que inciden en la cuestión identitaria. De igual manera, alimenta el análisis el contenido de las entrevistas realizadas durante mi propia estancia en Tigua en julio de 2016.

##### 4.4.1. Las pinturas de Tigua: características generales

Las pinturas de Tigua son una expresión de la identidad indígena *kichwa* del cantón Pujilí en Cotopaxi. Se caracterizan por el uso de un lienzo particular — el cuero de borrego<sup>38</sup> — y por una escenificación a todo color de su vida comunitaria, su memoria política, sus relatos míticos y sus episodios oníricos. Las pinturas no cumplen las formalidades de la pintura occidental, razón por la que han sido tildadas como arte *naive* o primitivo (Muratorio, 2000; Bonaldi, 2010), denominaciones que han generado fuertes controversias entre los propios pintores y que se mantienen a día de hoy. La de Tigua es una tradición pictórica reciente, al menos sobre la superficie del cuadro, un estilo que además hoy se reproduce en objetos artesanales como bandejas, cucharones y otros utensilios decorativos. En su corto tiempo de existencia las pinturas de Tigua han logrado un

---

<sup>38</sup> Este material hace que el cuadro suene como un tambor. Además, limita el tamaño de las pinturas. Para su uso como suvenir se aprovecha al máximo.

importante reconocimiento internacional, especialmente a partir de su participación en exposiciones en Estados Unidos, Europa y América del Sur (Colvin, 2004).

*a) El inicio de una tradición: cómo empezó todo*

El origen de las pinturas es relatado una y otra vez por sus protagonistas con pequeñas variaciones, pero siguiendo una misma línea argumental. Las versiones revisadas en la literatura sobre el arte de Tigua también coinciden esencialmente con este relato. En general se reconoce a Julio Toaquiza, indígena *kichwa* de esta localidad, como el pionero de este arte, pero se otorgan diferentes pesos a las contribuciones del clan de los Toaquiza, de la comunidad y de otros actores externos en el formato actual de las pinturas. De cualquier modo, no es nuestro interés detenernos en la autenticidad de las versiones o en sus detalles anecdóticos, sino rescatar aquellos elementos que al ser analizados desde la comprensión antropológica develan un proceso de construcción de sentido y de apropiación.

El principio de esta tradición se sitúa aproximadamente en los años 70<sup>39</sup>, en el cantón Pujilí, en la Sierra centro de Ecuador. La población indígena de este sector — aunque no de forma exclusiva — engalanaba desde tiempos inmemoriales sus bombos para las festividades locales con motivos alusivos a los personajes que las protagonizaban (entre ellos el danzante del Corpus Christi) sirviéndose de materiales rudimentarios para dibujar y colorear (Valiñas López, 2008). Su intención era meramente estética: adornar los instrumentos musicales para embellecer su participación en la fiesta (J. Toaquiza, 2007). Como dice Colvin (2004: 123), además de las máscaras, los tambores se decoraban «dentro de la comunidad y para la comunidad».

---

<sup>39</sup> Los autores consultados coinciden en esta fecha aproximada.

Ilustración 32: Tambores tradicionales del Corpus Christi con dibujos de danzantes



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2016 (probablemente tomada del Museo de Instrumentos Musicales de Ecuador).

Los tambores fueron objeto de curiosidad y atención por parte de los coleccionistas de folclore de la época, y una de las más reconocidas, Olga Fisch, impulsó una relación comercial para adquirir este tipo de artesanía y venderla en Quito. Julio Toaquiza ha recreado pictóricamente este momento y lo ha narrado en *Los sueños de Julio*, una suerte de autobiografía en *kichwa*, inglés y español:

«Yo era músico, tocaba el tambor y la flauta [...] en el tambor que yo tocaba había dibujado danzantes, una vaca loca, el viejo y el toro, incluso unos pocos en colores para dar más elegancia a mi tambor a diferencia de los otros músicos. Estuve tocando en una fiesta de tres reyes en Turupata [Chimbacucho o Huana Turupata] en la carretera [...] En eso paró un carro pequeño, observó la fiesta, y los turistas se quedaron prendado con mi tambor; una se acercó y me pidió que lo vendiera. Yo le dije que no podía, pues lo necesitaba para el desfile. Entonces, me dejó la tarjeta con la dirección y después pensé en venderle mi tamborcito. Al pasar más o menos dos meses, por la necesidad, salí a Quito llevando mi tambor para venderlo a la persona que me dejó la tarjeta. Ese día conocí su nombre, Olga Fisch, nos hicimos amigos; llegué a ese lugar, vendí el primer tambor, era uno

antiguo, [...] y me pidió más tambores del mismo pero decorados. Entonces pensé en dibujar y pintar más tambores y decorar hasta con colores» (J. Toaquiza, 2007)<sup>40</sup>.

Es en este marco que se produce el punto de inflexión en la creación indígena local. Olga Fisch sugiere transferir aquellas pinturas sobre la piel de borrego del tambor a un cuadro con ánimo de favorecer su compra, al ser más atractivo y fácilmente transportable (Valiñas López, 2008)<sup>41</sup>. La propuesta se convirtió en un hecho y Julio, probablemente junto a sus hermanos, comenzó a ensayar la pintura con el mismo cuero del tambor, ahora extendido sobre un bastidor de madera (Bonaldi, 2010).

«La gente de allí pintaba únicamente tambores de cuero de borrego. Un día le dije a uno de ellos: “No pinten solo tambores, sino también cuadros”. ¿Pero, qué es un cuadro, patrona?” Le mostré uno y le expliqué cuál es la idea del cuadro» (Fisch, 1985: 109).

Esta puesta en valor — en tanto que externa — de Olga Fisch se incluye en las narraciones de los indígenas de la zona e incluso el encuentro ha sido plasmado en algunas de sus pinturas, pero también se recurre a menudo a una historia alternativa (Muratorio, 2000) que explica su origen; una suerte de preámbulo a la famosa intervención de la folclorista con un componente simbólico que explica cómo fue elegido el maestro Julio Toaquiza para ser el artífice de la creación pionera de las pinturas de Tigua. En mi estancia en Tigua-Chimbacucho el propio Julio también me narró la historia: «esta pintura en Tigua se nació medio de sueño». El artista tuvo varios sueños premonitorios que lo inspiraron en su iniciación pictórica. En su narración, sistematizada en la publicación *Los sueños de Julio*, el maestro representa simbólicamente la concesión de este

---

<sup>40</sup> Una entrevista a Luis Alberto Ugsha nos permitió profundizar en otra de las versiones de la historia en la que Julio Toaquiza no habría pintado personalmente ese primer tambor que Olga Fisch le solicitó. Según Ugsha (2016) Julio Toaquiza se dedicaba al negocio de las antigüedades y por ello tuvo acceso a estas piezas musicales ancestrales. Una vez iniciado el trato comercial con Olga Fisch, ella misma les habría propuesto replicar tambores, dada la escasez de ejemplares, actividad que se habría mantenido durante años antes de iniciar la versión sobre el bastidor.

<sup>41</sup> En general los autores revisados coinciden en la importancia del papel de Olga Fisch en la promoción y consolidación del arte Tigua sobre la superficie de los cuadros.

don a través de la aparición de un chamán. Este personaje le habría otorgado un bastón (J. Toaquiza, 2007) que finalmente acaba transformándose en su propia mano derecha (Valiñas López, 2008).

Este último relato es a menudo invocado por los pintores que se promocionan como sus aprendices, pues es un modo de certificar la legitimidad y la autenticidad de su labor frente a los numerosos pintores que han engrosado la dedicación al arte Tigua (Bonaldi, 2010). Asimismo, esta narración del origen ha sido interpretada como parte de una actitud de afirmación cultural que pretende disipar dudas acerca de lo genuino de su creación, sin otorgar preeminencia a los agentes externos:

«La leyenda, bien entrelazada con la realidad histórica, aúna elementos indispensables en su tradición religiosa y plena definición como pueblo, con lo que su arte queda legitimado como una institución del todo propia y altamente representativa, consecuente con sus creencias e imbricada con absoluta solidez en su modo de vida, sin claras influencias externas que puedan atribuirse el mérito de la invención de aquello que conforma el patrimonio y el legado característicos de toda una raza. Con su narración, los indios revelan el venero sobrenatural del que procede su pintura y aceptan la existencia de un primer artífice que será el maestro de todos los demás, un varón de genio sensible, capaz de oír el mensaje oculto de los poderes del universo y transmitirlo a la comunidad» (Valiñas López, 2008: 237).

Esta versión que atribuye de forma trascendente el don y la vocación como pintor a Julio Toaquiza también enfatiza la importancia de la enseñanza-aprendizaje en el arte Tigua, así como la encomienda de orientar al resto del grupo. Su hijo Alfonso Toaquiza lo ratifica en una entrevista al subrayar la obligación cultural de compartir el conocimiento en su cultura, y que según su testimonio, en el caso de su padre se extendió a 24 comunidades (Pavón, 2015). En las entrevistas realizadas a Julio Toaquiza y Juan Francisco Ugsha se precisa que este adiestramiento no fue generalizado, sino que se compartió con aquellos parientes que pedían el favor de aprender.

*Ilustración 33: El pintor Julio Toaquiza en su taller-galería en Tigua-Chimbacucho*



Fuente: la autora, 2016.

Por otra parte, esta leyenda fundacional anula la posibilidad de que esta aptitud fuese compartida por otros sujetos diferentes al maestro Julio, entre ellos sus propios hermanos. En este sentido es significativo advertir que otros relatos de los propios artistas señalan que Julio no fue el único que incursionó tempranamente en la pintura sobre plano, y que la diferencia de criterios en la apertura para adiestrar a otros — por temor a que disminuyera su valor y credibilidad — supuso conflictos familiares y comunitarios (Bonaldi, 2010).

*b) Evolución formal de las pinturas en el tiempo (años 70-actualidad)*

Si bien en un inicio los pintores prácticamente trasladan las formas de los tambores a los nuevos soportes (Colvin, 2004), conforme se difunde entre artífices y consumidores el arte de Tigua va modificándose, va reinventándose a sí mismo tomando influencias también del arte figurativo occidental (Valiñas López, 2008), pero manteniendo «lo *naive* del arte Tigua» que es definido por su color (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua segunda generación, 2016). Una pequeña revisión de las pinturas del periodo 1978-1982 recogidas en la literatura sobre Tigua permite fácilmente observar que los pintores comenzaron siendo muy esquemáticos en sus representaciones: sus figuras son rígidas y no hay perspectiva ni profundidad. Con el paso del tiempo se complejiza la composición, se presta más atención al detalle, se experimenta con el color, se innova con los materiales y se introducen nuevas temáticas.

*Ilustración 34: Pinturas de Humberto Chugchilán (1976-1978) en el Mindalae*

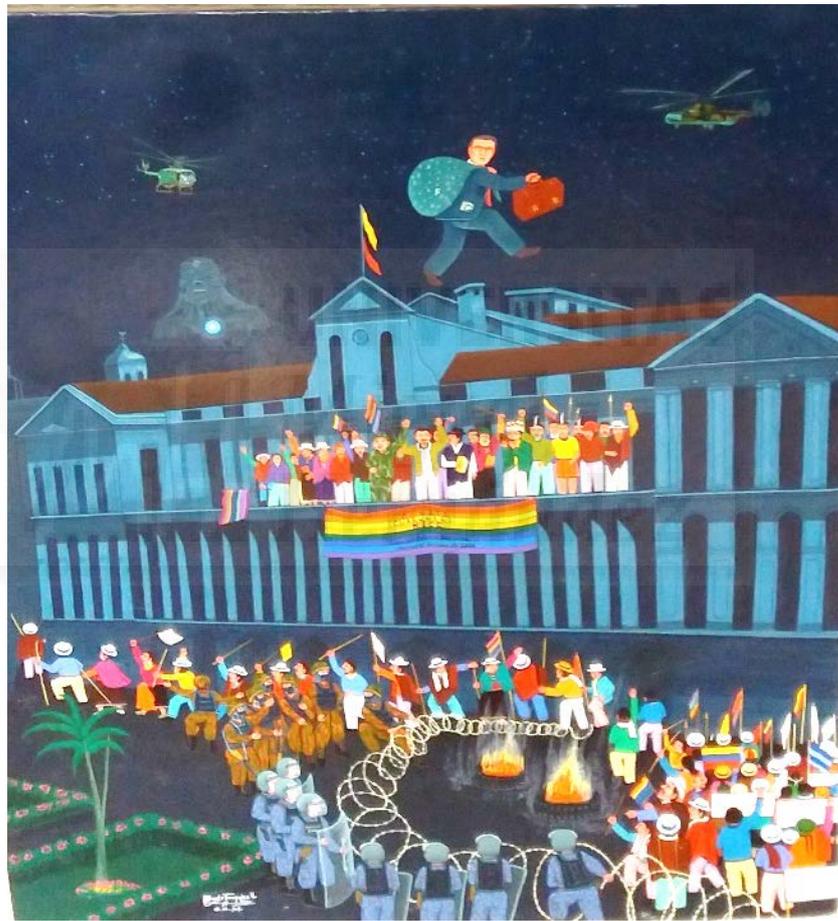


Fuente: la autora, 2016.

La simultaneidad de historias en distintos planos con numerosas figuras es una característica que también prolifera en las pinturas con el paso del tiempo.

De forma coherente con el sentido comunitario *kichwa*, la representación de los individuos se realiza sin detenerse en el sujeto concreto, sino en virtud de su pertenencia al grupo, a la comunidad (Bonaldi, 2010). Esta autora señala también que salvo contadas excepciones, como el caso de personajes de relevancia simbólica — Olga Fisch, los expresidentes de Ecuador —, no se destacan rasgos físicos en las representaciones individuales que los puedan identificar.

*Ilustración 35: Feriado bancario de Ecuador en 1999 de Alfredo Toaquiza*



Fuente: la autora, 2016 (tomada en galería de Alfredo Toaquiza en Tigua-Chimbacucho).

Los pintores señalan que cada artista tiene su estilo, pero a la vez el arte de Tigua es eminentemente un arte comunitario: «a pesar de que cada pintor presente sus propias características estilísticas, éstas no son tan profundas como para dar origen a una búsqueda propia» (Bonaldi, 2010: 166). La vida en la comunidad es un eje transversal en los temas escogidos; es la esencia de lo que se

nutre. Por este motivo la familia de Alfonso Toaquiza invierte en el mantenimiento de las tradiciones locales comunitarias — como la confección de atuendos para las festividades del Corpus Christi — (Entrevista a Alfonso Toaquiza, pintor de Tigua, segunda generación, 2017). Según su propia explicación al periódico *El Ciudadano* invirtió 15.000 dólares en la confección de estos nuevos trajes para que no desaparezca la tradición. «Soy un pintor que habla de la cultura, pero si ya no existe es como estar mintiendo» (Entrevista a Alfonso Toaquiza en el Diario El Ciudadano, Pavón, 2015). También apoyan a otros pintores del lugar adquiriendo y distribuyendo materiales para que el arte de Tigua «no se pierda» (Entrevista a Anita Umajinga, pintora de Tigua, segunda generación, 2016).

Ariruma Kowii, en una entrevista realizada en 2016, apunta que la pintura de Tigua contempla las dos dimensiones, la individual y comunitaria y que se retroalimentan entre sí:

«Son las dos cosas, siempre han existido las dos realidades, por esa razón en los Andes podemos encontrar comunidades que de forma general son artesanas, comerciantes o agricultoras. En medio de esa realidad, siempre existen personas que se distinguen por sus habilidades de investigar, ensayar nuevas experiencias y al lograrlo, automáticamente son reconocidas por los miembros de la comunidad y se ganan el respeto de la misma. Por lo general, el acto de crear es un ejercicio individual, su función es diferente y puede contribuir a la comunidad. El arte de vivir mejor, es un acto comunitario, porque ese deseo, ese objetivo se lo custodia con valores que ayuden a cumplir dicho objetivo» (Entrevista a Ariruma Kowii, escritor y lingüista *kichwa*, 2016).

Además, como se analizará en el apartado f de este capítulo, la comunidad actúa como un ente regulador en los asuntos comerciales y de reconocimiento.

Generalmente, las representaciones dividen la composición en tres planos reconocibles: el plano frontal donde acaece la actividad principal (por ejemplo campesinos en la cosecha o celebraciones típicas de la comunidad); el plano

medio con el paisaje inmediato a dichas actividades (accidentes geográficos como ríos, campos); y el plano superior, protagonizado por un cielo azul flanqueado por referentes geográficos sagrados como las montañas (el volcán Cotopaxi, el lago Quilotoa y los cerros Ilinizas fácilmente reconocibles por sus atributos) y otras alusiones simbólicas o mitológicas como la Pachamama y el cóndor (Weismantel, cit. en Colvin, 2004: 50).

*Ilustración 36: El festival de la lana de Julio Toaquiza*



Fuente: Sitio web G.I.N.A, 2016.

La representación común de la pintura Tigua no imita la realidad que los circunda y es frecuente que los elementos oníricos y mitológicos se mezclen con lo cotidiano. También hay una tendencia a incorporar elementos que no se encuentran permanentemente en la cotidianidad o que han desaparecido: los colores de los campos de una estación en concreto, las prendas de vestir en desuso, viviendas del pasado y animales extintos en la zona. La pintura no se basa en la observación directa o indirecta (a través de fotografía) de la realidad, sino que se compone desde una construcción subjetiva (Bonaldi, 2010), interpretada tam-

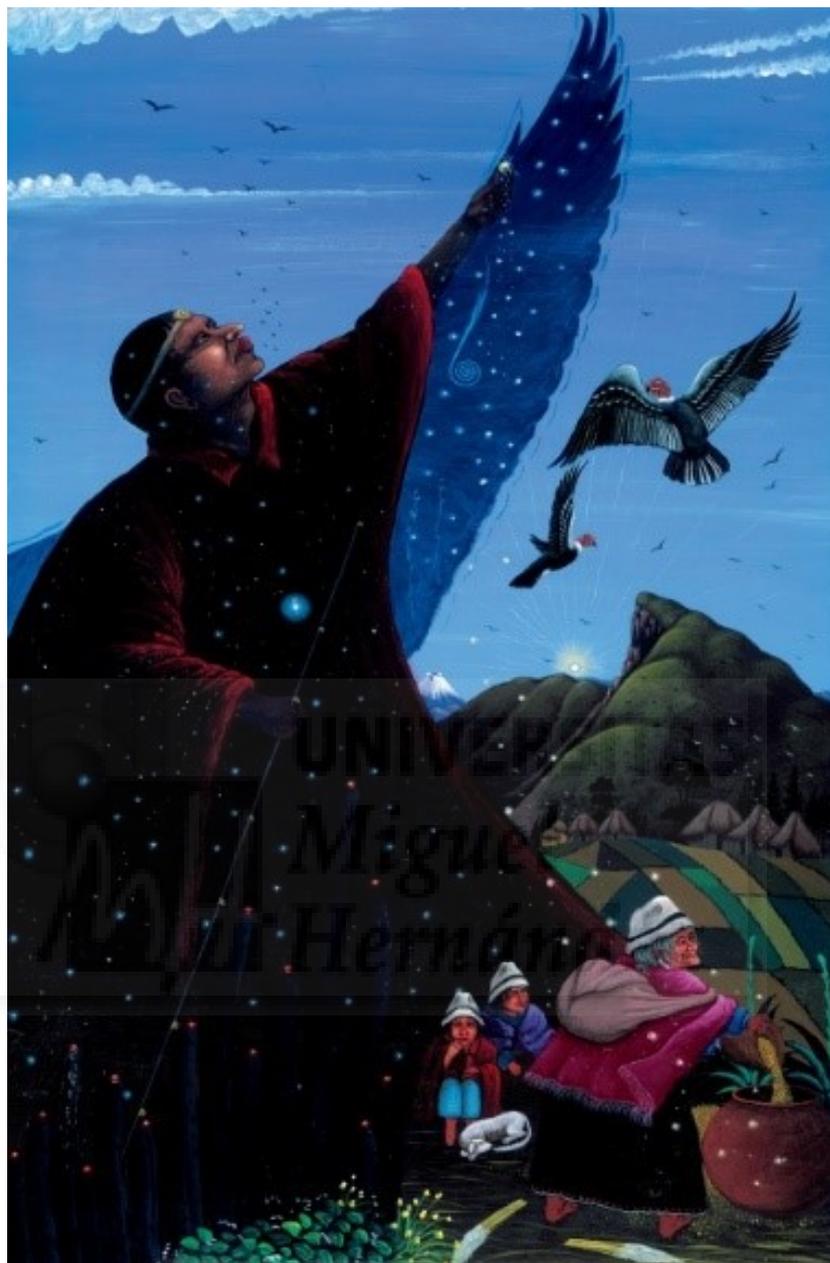
bién como una idealización (Colvin, 2004). No obstante, como parte de la promoción a menudo se escenifica el proceso creativo en el exterior — en las colinas del páramo o en el cráter del propio Quilotoa —, donde realizar esta labor se torna complicada a merced de la intensidad del sol, del viento y del frío.

Su pintura es también una reelaboración desde el presente que se nutre de recuerdos individuales y grupales: se recrean nostalgias infantiles, vivencias personales, hitos locales. A veces los relatos trascienden las generaciones: Julio Toaquiza, por ejemplo, ha pintado escenas de revueltas indígenas en la juventud de su padre que narran la crueldad de las represalias de los patrones y la persecución que sufrían los cabecillas (J. Toaquiza, 2007).

Esta práctica puede responder tanto razones de carácter nostálgico, de denuncia, como de identificación y afirmación cultural. Pero a todas luces es un empleo deliberado de elementos del pasado que según Muratorio (2000) pretende dar sentido a su actividad actual: «Desde un presente histórico y cultural, los artistas de Tigua hacen un uso selectivo de la “memoria” de su tradición oral para dar nuevos significados a sus prácticas cotidianas en la vida moderna» (Muratorio, 2000: 57).

Podría ser que, en base a esta intencionalidad, los pintores de Tigua hayan diversificado su gama temática. Junto a las populares escenas del Corpus Christi o de las jornadas campesinas, los artistas fueron incorporando otras que honran a sus ancestros, reflejan su ritualidad o ilustran sus narraciones cosmogónicas. Alfonso Toaquiza, por ejemplo, dedica el Libro del Cóndor Enamorado a su abuela Martina Chugchilán y al dirigente indígena Pascual Chusín: «los dos mayores más queridos y respetados de mi niñez» y los inmortaliza en una pintura (A. Toaquiza, 2002). Mary Ivers (2012) dirá que todas estas memorias tienen «percepciones emotivas de los hechos» que están presentes en su vida e inspiran su arte, lo que Raymond Williams denomina «las estructuras del sentir» (Williams, cit en Ivers, 2012: 46).

*Ilustración 37: Abuela en conexión con la Pachamama de Alfonso Toaquiza*



Fuente: Galería Online Pinturas de Tigua.com, 2016.

Más allá de estas evocaciones de su propia memoria colectiva, las pinturas de Tigua han versionado conocidos pasajes de la Biblia, del incario, la dominación española o de la historia contemporánea actual (Colvin, 2004). Otro miembro de la familia Toaquiza, Gustavo, destaca por otorgar protagonismo en la composición a unas pocas figuras que aumentan su tamaño y su realismo.

Además, explora temáticas de fuerte reivindicación indígena, y no siempre relacionadas con su pertenencia étnica. Para ilustrar este ejemplo hemos escogido una pintura del autor que se denomina *Petroleros de Ecuador* y que refleja el peligro que supone este tipo de industria extractiva para los pueblos amazónicos. Cabe decir que esta pintura es muy cotizada a tenor del precio con el que se expone en su página web: 1.500 dólares americanos.

*Ilustración 38: Indígenas amazónicos y petroleros de Gustavo Toaquiza*



Fuente: Blog Gustavo Toaquiza, 2016.

Otra colección que llama la atención por su ruptura con la temática tradicional es *Arte Famoso según Tigua*, realizada por los hermanos Cuyo bajo el encargo de un marchante estadounidense a comienzos de los años 2000. La serie utiliza de base obras conocidas de Frida Kahlo, Andy Warhol, Paul Gauguin o Fernando Botero (Colvin, 2004) y las recrea desde su estilo pictórico. Estos ejemplos no solo evidencian la habilidad de experimentación y de innovación de los artistas, sino su capacidad de resignificación de la discursividad y los símbolos dominantes para su apropiación (Muratorio, 2000). Los indígenas de Tigua toman elementos de la historia de Ecuador, de la historia del arte o de la realidad contemporánea, los reinterpretan y se sirven de ellos como recursos para su propio beneficio: «la necesidad de sobrevivir ha obligado a la gente de Tigua a

transformar las decoraciones de sus propios instrumentos en medios de vida» (Oña, cit. en Bonaldi, 2010: 164).

Asimismo, el historiador de arte y ecuatoriano Lenin Oña en el documental *Magia y Pintura: Pintores indígenas de Tigua* (Rodríguez, 2012) hace notar la diferencia entre la imagen difundida por los indigenistas — caracterizada por el sufrimiento y la explotación del pueblo indígena — y la generada por el propio pueblo Tigua, en la que predomina una visión de sí mismos más plural.

### *c) Función social del arte de Tigua*

El arte Tigua no puede entenderse bajo una funcionalidad social unívoca. Decir que cumple un rol netamente de fortalecimiento y reivindicación identitaria, o que responde a un puro interés comercial, sería una visión muy reduccionista. Es evidente que tiene una multiplicidad de fines y responde a diversas motivaciones atravesadas por el interés grupal y también del creador individual: difundir la propia cultura, alimentar sus memorias, transmitir su punto de vista sobre la historia local y universal, apoyar sus demandas políticas, posicionar su reconocimiento identitario, mejorar su prestigio, progresar en su situación económica, etcétera.

Blanca Muratorio ha subrayado al arte Tigua como parte del «arte de la memoria» (Fabian, cit. en Muratorio, 2000: 57). La pintura es una estrategia para rememorar ciertos repertorios culturales y darles un uso en el presente. Para esta antropóloga las pinturas de Tigua «son etnografías e historias visuales a partir de las cuales, los grupos subordinados comienzan a contar sus propias historias alternativas como una de las tantas estrategias para afirmar su identidad» (Muratorio, 2000: 11). Los pintores también resaltan esa funcionalidad del arte de Tigua: «quiero dejar aportando algo para la sociedad [...] y para igual nuestra cultura también, es una reivindicación, una forma de expresar» (Entrevista a Gustavo Toaquiza, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

No en vano los artistas de Tigua apelan a su identidad indígena como elemento fundamental en la definición de su vocación y de su expresión artística:

«[Ser artista de la pintura de Tigua] para mí es estar conectado con la Pachamama, con nuestra naturaleza, con nuestros indígenas. Poder mirar nuestros sembríos a través de los cuadros. Poder representar todas las fiestas, todas las tradiciones que tenemos en Tigua. Para mí ser artista y pintar significa estar conectado con los ideales que tenían nuestros antepasados y no perderme del camino. Hay muchos jóvenes que se han perdido, [...] ellos son mestizos, no se consideran indígenas. [...] Soy testigo de eso. Yo les he preguntado cuando he ido a Tigua, son de [la ciudad de] Ambato, de Quito, pero menos de Tigua [...] Mi papá siempre me enseñó a valorarme y decir donde sea soy indígena, no se me cae la cara de vergüenza de decir que soy indígena, porque es parte de mí y no lo puedo abandonar, no lo puedo dejar atrás [...]. Entonces el ser artista es valorarse a uno mismo, transmitir eso a los demás para que no se avergüencen y estar conectado con la Pachamama, que si no miramos a Tigua como nuestro punto céntrico yo podría pintar solo la ciudad con todas las tradiciones que viven los mestizos en la ciudad; eso ya no sería el arte de Tigua. Nosotros representamos todo lo que tiene que ver con las costumbres. Ese es nuestro principal [...] detalle en cada pieza artesanal» (Entrevista a Luis Albergo Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

Alfonso Toaquiza evoca las palabras de sus antepasados al buscar una razón que respalde su oficio: «Mi abuela decía el hombre *kichwa* ha de amar la tierra, cuidar el agua y escribir el libro (la memoria cultural y ancestral)<sup>42</sup>; eso hago con mi pintura» (Entrevista a Alfonso Toaquiza en el Diario El Ciudadano, Pavón, 2015).

La obra de Alfonso se destaca por la inclusión de las primeras representaciones etéreas de la Pachamama y otras deidades indígenas, junto a su hermano Gustavo (Colvin, 2004). Este pintor utiliza además el apodo del *Cóndor Enamorado* evocando una tradicional leyenda *kichwa* sobre esta ave andina — un mensajero de las alturas. Alfonso ha recreado esta leyenda con ilustraciones y la ha publicado en inglés, español y *kichwa* (A. Toaquiza, 2002). Esta experiencia no

---

<sup>42</sup> Acotación del periodista.

solo ha contribuido a perpetuar la memoria oral del pueblo *kichwa*. También lo ayuda a diferenciarse de los otros pintores.

Siguiendo esta iniciativa, su hermano Gustavo (G. Toaquiza, 2008) también publicó *La Leyenda del Tío Lobo* en 4 idiomas (*kichwa*, español, inglés, y alemán) con una serie de 28 pinturas que pueden consultarse en la web del propio autor. En el mismo sitio virtual este hermano de los Toaquiza justifica su decisión de arriesgar su capital en este proyecto:

«¿Por qué decidí optar por un camino tan poco rentable? Porque veía con mucha preocupación como con el paso del tiempo y la migración de los comuneros hacia la ciudad, se iban perdiendo las enseñanzas y los saberes de nuestros mayores, dejándonos en una tremenda orfandad. Este destino no quería yo para nuestros hijos. Luego de muchos esfuerzos personales y familiares - y habiendo optado por un préstamo bancario – finalmente *La Leyenda del Tío Lobo* fue publicada, naciendo como un pequeño rayo de luz destinado a iluminar la conciencia de padres e hijos, que a través del arte pueden encontrar una lección positiva: la alegría del trabajo en contraposición a la tristeza de la ociosidad, que consigo trae la ruina. [...]» (G. Toaquiza, 2010).

La famosa leyenda del Tío Lobo le valió el Primer Premio en el género de literatura *III Bienal Intercontinental de Arte Milenario* realizada en Quito en 2011 (G. Toaquiza, 2010). Es importante llamar la atención hacia el uso de idiomas extranjeros como el inglés y el alemán en este tipo de soportes orientados a la promoción y difusión de la pintura y cultura de Tigua, pero también el empleo del *kichwa*, que al menos en los libros que recogen los cuentos y leyendas aparece en primer lugar en cada una de las páginas, seguido del español y de las otras lenguas.

«Las pinturas de Tigua no son solo bellas combinaciones de color sino un sistema semántico entero» (Guerrero, cit. en Colvin, 2004: 150). Una semántica destinada desde su origen para el foráneo. Es un ejercicio de comunicación que se apoya, a tenor de lo estudiado en dos grandes esfuerzos: uno sintético y otro didáctico.

El primero, el sintético, trata de resumir el contenido simbólico de una actividad o episodio sobre la superficie del cuadro. Determinadas imágenes — como por ejemplo el nacimiento de la pintura, las celebraciones de las fiestas o los seres sagrados de su cosmovisión — se repiten constantemente y se convierten en su representación por excelencia.

El otro esfuerzo, el didáctico, es la necesidad manifiesta de que el que ve o adquiere el cuadro comprenda su significado (Bonaldi, 2010). Ello se deduce, por ejemplo, de la forma en la que algunos pintores titulan sus cuadros. Este suele ser un nombre extenso, descriptivo de la escena o los personajes principales de la pintura.

Atendemos también a la afirmación de Blanca Muratorio (2000) sobre la virtud de los indígenas de la Sierra de Ecuador para entender y dominar el mercado: «saben perfectamente que deben vestirse con ‘ropa típica’ y asumir las ‘correspondientes actitudes corporales’ si quieren legitimar, autenticar, e incrementar, sus ventas» (Muratorio, 2000: 56). Elaborar un mensaje, dotar de contenido simbólico a un producto, relacionarlo con un mito de origen otorga valor agregado a cualquier producto. Los turistas se sienten atraídos por el arte de Tigua en tanto en cuanto es un producto diferente, es local, «vida de diario lo que gusta a la gente extranjera» y por eso lo reproducen (Entrevista a Anita Umajinga, pintora de Tigua, segunda generación, 2016). Anita también nos subrayaba que la comunidad ve con buenos ojos a los artistas porque atraen turismo. Los artistas son bienvenidos y son respetados en la medida en que tienen una habilidad, una sabiduría particular: «el que sabe más [es] respetado» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

Por su parte, Bernardo Toaquiza, dirá que la pintura es «una validación de la identidad cultural y al mismo tiempo una forma de entrar al mercado, de manera que podíamos obtener recursos económicos para sobrevivir y mejorar nuestras familias» (B. Toaquiza, cit. en Colvin, 2004: 125). Durante nuestra estancia en Tigua como parte del trabajo de campo el propio Julio Toaquiza, al conocer los motivos académicos que nos llevaban a solicitarle una entrevista, preguntó abiertamente si íbamos a comprar. Anita Umajinga se refiere a su labor

como «negocio» (entrevista a Anita Umajinga, pintora de Tigua, segunda generación, 2016).

*Ilustración 39: Anita Umajinga pintando en su taller de Tigua-Chimbacucho*



Fuente: la autora, 2016.

#### *d) El arte de Tigua: originales y copias*

La atención hacia lo comercial también puede explicar la proliferación de ciertos motivos temáticos sobre otros en sus galerías, mercados y ventas callejeras a la que ya nos referimos anteriormente. Es sabido que ciertos tópicos se venden mejor que otros, como por ejemplo aquellos donde aparece Olga Fisch, un clásico de la tradición pictórica (Fisch, 1985). Asimismo, dilucidar una estrategia comercial en la producción de las pinturas ayuda a comprender algunas prácticas de copia entre los distintos pintores y la violación de los derechos de propiedad intelectual. No solo se reproducen las composiciones más conocidas, sino que usan sus firmas dado el peso de ciertos apellidos (Colvin, 2004). Ante ello, no obstante, es importante considerar que la propiedad intelectual, al igual que la originalidad, son parámetros occidentales (Bonaldi, 2010) y que el arte

Tigua se muestra ambivalente ante esas influencias. La copia también puede entenderse en virtud de los conceptos compartidos por la pertenencia a una cultura (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto<sup>43</sup>, 2016). Por su parte, Ariruma Kowii (entrevista, 2016) lo ve como una oportunidad propiciada por el sistema capitalista, el mercado y por debilitamiento cultural de las comunidades:

«Este tema [la copia] se lo debe relacionar al debilitamiento de la comunidad, es decir, la vigencia del sistema comunitario implicaba contar con una filosofía de vida, con valores que garantizaban su funcionamiento, luego, el sistema colonial y republicano ha trabajado mucho por doblegar el sistema comunitario y someter a nuestras poblaciones al sistema capitalista, a un sistema individualista. Toda esa agresión influye en el debilitamiento del sistema comunitario y por ende en la devaluación de los valores de su población. Destruídas sus instituciones, debilitada su filosofía, su memoria, el sujeto andino se desenvuelve en una realidad compleja, de incertidumbres, afectada por la miseria material y espiritual ¿qué le queda? Sobrevivir, restringido su derecho a vivir, simular. Imitar, mucho más cuando está inmerso en un sistema capitalista. La imitación es consecuencia de la opresión y explotación, pese a ello, lo importante es que los pueblos andinos irrumpen con iniciativas como las de Tigua, probablemente, aquellos que tienen una versión original vivan procesos de reivindicación y eso influye con seguridad en su proceso de creación. Esta situación y el estar acosados permanentemente por el sistema capitalista, de hecho, motiva a cubrir sus necesidades de sobrevivencia y la copia se convierte en una oportunidad” (Entrevista a Ariruma Kowii, escritor y lingüista *kichwa*, 2016).

Asimismo, Juan Francisco Ugsha (pintor de Tigua, primera generación, 2016) nos señala la importancia de firmar la obra para defenderse comercialmente. La no aparición de la firma del autor condiciona la venta: «sí pude pintar, pero no pude vender porque yo era en esa época analfabeto y no podía firmar, no sabía vender porque tenía que vender con firma». La firma es importante para

---

<sup>43</sup> Daniela Castillo es una de las coordinadoras del Proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* por parte de la *Fundación Sinchi Sacha*.

distinguir una obra destacada de otra que es un souvenir, un objeto de menor estatus.

Los propios pintores se autocopian habiendo comprobado el éxito de ciertas obras de su creación. En el taller de Julio Toaquiza algunos de sus más famosos cuadros están reproducidos con su firma y la de su hija Luz Toaquiza. La preocupación por la creación original, nueva, muy presente en el arte occidental se limita a unos pocos artistas, pues existe ante todo un interés productivo (Bonaldi, 2010). Habitualmente, la preocupación por introducir cambios se produce entre los pintores más conocidos y está relacionada con rivalidades de tipo simbólico — prestigio, reconocimiento — o económicas. Luis Alberto Ugsha afirma no realizar más de tres copias de una obra artística, en ocasiones algún ejemplar más producto de un encargo, pero se consideran copias y se venden a otros precios (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

Estas dinámicas se relacionan a su vez con lo que Bonaldi (2010) ha llamado la producción colectiva. Puesto que en la familia existen varios miembros que se dedican al arte de pintar, se asumen diferentes roles en la consecución de la obra — cada uno tiene una responsabilidad concreta, unos pintan el fondo, otros los personajes — y el más experimentado (a menudo el hombre, si bien cada vez son más las mujeres pintoras) finaliza los detalles y firma. También en el caso de las piezas artesanales, pintores adiestrados replican la técnica del pintor principal para poder cumplir con las demandas del mercado (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

Ambas cuestiones se relacionan incluso en la premisa de que los hijos deben heredar la costumbre de pintar. El arte también es un medio para enseñar la cultura y la historia a la próxima generación (Colvin, 2004: 150). Las pinturas sirven así de instrumento para interiorizar y apropiarse de la tradición cultural, pero también para adquirir destrezas y réditos para el oficio familiar. Los maestros enseñan en primer lugar a sus hijos que, según las entrevistas realizadas, aprenden siendo niños. Es común encontrar varias generaciones: todos los hijos

e hijas de Julio Toaquiza se dedican a la pintura; Francisco Ugsha también adiestró a su hijo, que según su testimonio tenía tan solo tres años la primera vez que se puso delante de un cuadro y con siete ya había pintado su primera obra. El pintor Ernesto Caisaguano también se refiere al origen de su trabajo como parte del legado de su familia. Haber aprendido desde niños se resalta como un valor: el aprendizaje en el tiempo. En varios documentales de los pintores de Tigua, los niños aparecen revoloteando, curioseando junto a sus padres mientras pintan. El arte no es una dedicación mística, ajena a la realidad cotidiana. El valor del aprendizaje se extiende a las mujeres que aprenden también si es necesario — Anita Umajinga es un ejemplo de ello —. Se reivindica el esfuerzo individual y también el origen de este aprendizaje.

«En el *kichwa* existe el principio de “*maki shinakun, shimi rimakun*”, literalmente significa que mientras haces algo, al mismo tiempo dialogas. Es un principio pedagógico en el cual se basa el aprendizaje de nuevos conocimientos. En el aprender está presente la idea de conocer lo que tradicionalmente hacen los padres, porque eso incluye o garantiza la continuidad y la articulación con la comunidad, pero los padres también tienen presente, el que sus hijos aprendan nuevas cosas, sobre todo, aquellas que ayudan a garantizar su bienestar. Por ejemplo, algún padre puede tener la experiencia de visitar algún lugar y ver o conocer alguna actividad interesante y seguro, se motivará a aprender él o en su defecto, sus hijos o alguien de la comunidad. En las comunidades era común visitar otras comunidades y en esa dinámica, innovaban sus experiencias» (Entrevista a Ariruma Kowii, escritor y lingüista *kichwa*, 2016).

#### e) *La apropiación social de las categorías arte y artesanía*

La posición de las pinturas de Tigua en ese complejo intersticio entre la identidad y el mercado, el arte y la artesanía, ha conllevado el debate y el análisis acerca de su naturaleza. Este debate no es un asunto trivial, menos aún para sus artífices, en tanto en cuanto introduce valores simbólicos y económicos que, incluso pudiendo ser originalmente ajenos, importados, les afectan y les interesan.

La dicotomía entre arte y artesanía es claramente occidental (Phillips y Steiner, cit. en Muratorio 2000: 51) desconocida inicialmente a Tigua. Cabe recordar que muchos pintores han visto en la producción de cuadros (y otro tipo de productos interrelacionados) un ingreso complementario. Más aún, pintar también es una dedicación productiva y el arte y el trabajo no son dos dimensiones diferentes ni separadas (Valiñas López, 2008). Todavía hoy pintores de renombre como Julio Toaquiza dedican tiempo a labores de carácter agrícola (como recoger el alimento del páramo que es importante para sus *cuys*) y lo compatibilizan con la pintura. Otros lo etiquetan como ‘arte’ a la vez que una fuente de trabajo (Entrevista a Ernesto Caisaguano, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

Sin embargo, esa separación entre arte-artesanía ha sido incorporada de alguna manera en sus creaciones. No en vano los pintores entrevistados denominan a su trabajo como *Arte Tigua* y aquellos de más renombre — también los que han tenido más contactos internacionales — luchan por distinguirse de lo que ellos consideran despectivamente ‘artesanos’ más proclives a las copias y a la generación de pinturas de poca calidad (Colvin, 2004). Una de las entrevistadas, además, tenía su propio concepto: señalaba que el arte se refería a los cuadros mientras que las artesanías eran todos los demás artefactos, reproducidos en virtud de varios patrones que se repiten constantemente — cajitas, bandejas y otros objetos decorativos — (Entrevista a Anita Umajinga, pintora de Tigua, segunda generación, 2016). Otro de los entrevistados incidía además en la necesidad de diferenciar entre las artesanías inspiradas en el estilo Tigua con elaboración de excelencia y otras similares con poca calidad y creatividad (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

*Ilustración 40: Pinturas y artesanías en el taller de Alfredo Toaquiza en Tigua-Chimbacucho*



*Ilustración 41: Rótulo de la galería de Julio Toaquiza en Tigua-Chimbacucho*



Aún con estos matices acerca de los acabados y la creatividad, es habitual que los talleres de los pintores generen diferentes tipos de manufacturas y que en sus galerías y comercios coexistan las populares pinturas con otro tipo de piezas. Los propios rótulos de estos establecimientos se sirven de ambas categorías para captar la atención del visitante y potencial comprador. Esta mezcla expositiva se intensifica en los mercados artesanales de Quito y Otavalo, donde las producciones vinculadas a Tigua se exponen con otros objetos artesanales y suvenires de Ecuador.

Ilustración 42: Exposición de productos en el mercado de artesanías de Quito



Fuente: la autora, 2017.

Durante nuestro trabajo de campo también observamos en la comunidad de Tigua-Chimbacucho y de Quilotoa la reproducción de miniaturas de pinturas y otros objetos tradicionales — como máscaras, bandejas — con inscripciones que hacen referencia a su origen a modo de recuerdo turístico. Es preciso mencionar al respecto que este tipo de objetos no están libres de críticas por parte de agentes externos — intermediarios, galeristas y compradores — y también de los propios pintores (Colvin, 2004). De hecho, pudimos comprobar la puesta en duda de dichas producciones al no corresponderse con la idea Autenticidad que manejan la mayoría de los pintores participantes en la iniciativa de la Fundación *Sinchi Sacha* y del Museo *Mindalae*.

*Ilustración 43: Miniaturas en la comunidad de Quilotoa*



Fuente: la autora, 2016.

Sin embargo, de ser necesario igualmente se acomodan a este tipo de elaboración (Muratorio, 1991); cambian el discurso sin caer en contradicciones. Efectivamente, a pesar del renombre y posicionamiento, es una dinámica común entre los pintores producir obras de menor calidad sin firma u objetos artesanales destinados a un turismo de souvenir y así incrementar sus ventas (Colvin, 2004). La etnografía nos permitió verificar la continuidad de estas prácticas más de una década después de que se publicara el estudio de la antropóloga Jean Colvin sobre el arte de Tigua.

Estas prácticas se comprenden claramente al advertir el destino de estos productos: tanto las pinturas como otras manufacturas son generados para el foráneo, para el turista; no son objetos para el uso cotidiano o local — con excepción de ciertas máscaras y tambores en las celebraciones de Reyes Magos y Corpus Christi (Valiñas López, 2008) —. Es la demanda del mercado la que estimula y orienta la producción. Sirva como ilustración de la importancia de la atribución externa la anécdota que nos relató uno de los pintores. Este artista contaba que su primer cuadro pintado a los siete años fue adquirido por una persona de fuera de la comunidad. Nos reconoció que a pesar de que personalmente no le gustó el resultado de aquella primera experiencia, el hecho de que alguien lo valorara lo incentivó a seguir pintando (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

*f) El arte de Tigua y su salida al mercado: promoción, venta y migraciones*

El camino de la promoción de las pinturas de Tigua comienza con Olga Fisch orientada básicamente para un público internacional. Ella fue la responsable de las primeras ventas a sus contactos extranjeros y de la organización de dos importantes exposiciones fuera de Ecuador: en 1979 Alemania y en Washington en 1981 (Muratorio, cit. en Colvin, 2004: 30): «la creación propia del pueblo, la necesidad de usar su imaginación innata, sus manos, encontraban una salida. Lo que requerían y requieren casos parecidos es promoción» (Fisch, 1985: 109).

Los pintores de igual manera comienzan a moverse de forma independiente y participan en exposiciones nacionales en Quito. La notoriedad internacional se amplía con el aumento de los contactos en el exterior de los artistas. Es un aspecto que no se descuida tal y como evidencia el atento registro que el propio Julio Toaquiza tiene de sus visitas.

Alfredo Toaquiza, hijo de Julio, es uno de los pintores que más ha participado en exposiciones internacionales a juzgar por el cartel promocional que da la bienvenida en su galería en Tigua en el que aparece fotografiado junto a los principales monumentos de capitales europeas o estadounidenses. Entre ellas las dos más relevantes son, seguramente, las realizadas en la OEA en Washington (1994) y en la sede de la UNESCO en París (1997). En 2015 se inauguró la exposición del *Museo de Antropología en Madrid* en la que también participó activamente — el dossier de la exposición prometía la elaboración de un cuadro *in situ* — (Museo Nacional de Antropología de Madrid, 2015).

Ilustración 44: Cartel promocional de Alfredo Toaquiza en Tigua-Chimbacucho



Fuente: la autora, 2016.

No todos los artistas de Tigua tienen estas oportunidades promocionales ni de beneficio económico, incluso aunque sus obras sean consideradas de calidad (Colvin, 2004). Ser invitados a una exposición internacional, exportar sus obras o vivir de las rentas de sus pinturas son metas de alta aspiración tanto por sus condiciones de partida, como por la propia situación de la compra y promoción del arte en Ecuador (Entrevista a Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

No obstante, no cejan en el empeño. Así en el trabajo de campo se ha constatado los mecanismos formales e informales que utilizan para dar a conocer, distribuir y vender sus pinturas fuera de Ecuador. Anecdóticamente Julio Toaquiza, calificado como el Primer Pintor de Tigua (tal cual reza el cartel de bienvenida en su galería comunitaria) no ha participado en este tipo de exposiciones hasta fechas recientes, según su propia versión, por su miedo a volar.

El aumento de la actividad artística conllevó la organización de los pintores en diferentes asociaciones, especialmente preocupados por las posibilidades de venta. Las dos más reconocidas son la *Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua Yatapungo* fundada en 1982 por el pintor Cuyo Vega y la *Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena de Tigua-Chimbacucho* constituida en 1989 y cuyo primer presidente fue Julio Toaquiza (Colvin, 2004). En 1999 se encontraban en funcionamiento 10 asociaciones con un número aproximado de 300 pintores (Collredo-Masfield, cit. en Colvin: 2004: 128), dato que no ha sido actualizado en las fuentes consultadas.

La promoción fue acompañada de la necesaria migración. Tigua estaba aislada en el páramo y los pintores salieron de la comunidad para probar suerte con las ventas en los mercados artesanales de Quito e incluso instalaron su residencia permanente en el sur de la ciudad. Esto trajo consecuencias en la comunidad original de pintores que no vieron con buenos ojos la marcha a la ciudad. Julio Toaquiza, por ejemplo, se muestra desencantado con esta situación, pues

dice que después de formar a muchos y de confiar en ellos, igual se acabaron marchando (Entrevista a Julio Toaquiza, pintor de Tigua, primera generación, 2016). De acuerdo con este artista «el único arte verdadero es el arte que fue creado en Tigua» (J. Toaquiza, cit. Colvin, 2004: 136). Y es que sin duda, «la reinención de lazos sociales y culturales», la reconfiguración de redes en el nuevo entorno, también de orden internacional, ha transformado su producción artística, más acorde con identidades múltiples (Ivers, 2012: 36).

El sueño de Julio, según Colvin (2004: 136) era: «desarrollar una comunidad artesana en su tierra, mejorar las condiciones de vida allí, mantener y reforzar la tradición kichwa». Sus expectativas se frustraron y su liderazgo no consiguió retener a muchos pintores, ni tan siquiera a la mayor parte de sus hijos que se trasladaron a Quito u otras ciudades de Ecuador. Sin embargo, su relevancia como personaje simbólico continúa vigente como evidencia la evocación recurrente de su persona por otros pintores. Así, mientras él se mantuvo en la comunidad, otros maestros y muchos de sus aprendices se marcharon; paradójicamente, con el paso del tiempo en la vecina Quilotoa, donde se encuentra el volcán del mismo nombre y la Cooperación Internacional española construyó un mirador turístico, han aumentado los pintores residentes y los lugares de exposición<sup>44</sup>.

Uno de los intentos por frenar la consabida migración fue la creación de la *Galería de los Pintores de Tigua* en la comunidad Huana-Turupata (Chimbacucho) como parte del trabajo de la asociativo, pero este espacio hoy expone básicamente trabajos de Alfredo Toaquiza. Su padre, Julio Toaquiza, reconoce que, aunque estaba pensada para todos, su hijo es quien la administra y utiliza para vender sus productos. Las rivalidades entre los pintores han conllevado que las exposiciones nacionales e internacionales se realicen con criterios de exclusividad — esto es, si incluyen unos pintores, excluyen a otros — (Bonaldi, 2010), pero además que aumenten los espacios de venta por las dificultades para compartirlos (Entrevista a Anita Umajinga, pintora de Tigua, segunda generación,

---

<sup>44</sup> En su trabajo Jean Colvin asegura que Quilotoa no existía hasta 1988 y que en el momento de realizar su publicación residían en esta nueva localidad más pintores que en Tigua.

2016). El propio Julio Toaquiza ha abierto su propio lugar de exhibición más modesto junto a la galería principal y un poco más allá, también se encuentra la *Galería del Cóndor enamorado* de Alfonso Toaquiza. Otros pintores, sin perder el vínculo con la comunidad, se han asociado en la ciudad de Quito (Entrevista a Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

En la actualidad, la venta se apoya también en difusión digital a través de redes sociales, páginas webs, blogs, etc. Es importante señalar también que los pintores se distinguen entre sí por los lugares donde venden. Incluso hay quien reconoce que no salen a ferias porque implica rebajar su categoría: «nos valoramos mucho, nos respetamos mucho» (Entrevista a Luis Albergo Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016). Asimismo, para calificar la calidad de pinturas la *Asociación de Pintores de Tigua-Chimbacucho* utiliza hasta hoy — de acuerdo con nuestros interlocutores— un baremo de tres categorías (primera, segunda y tercera) que da estatus a los artistas<sup>45</sup>. Jean Colvin (2004) recogió los parámetros que se tienen en cuenta para esta valoración:

«1) la forma total y la composición de la pintura, la exactitud y el nivel de detalle en las figuras y el uso de la sombra; 2) el tipo de color utilizado — el uso exclusivo y la fuerza de la pintura de esmalte, los colores primarios o iridiscentes son considerados característicos de baja calidad, mientras el uso de acrílico o pintura al óleo y las mezclas de colores son juzgados como distinciones de pinturas de alta calidad —; 3) que la pintura también representa la realidad de la vida y la cultura indígenas, así como la originalidad del tema — paisajes simples y temas repetitivos, como el Corpus Christi, son considerados de baja calidad — 4) la calidad del cuero del lienzo y el marco también constituyen un criterio — pinturas de mejor calidad tienen lienzos bien asegurados y marcos suavemente lijados y ensamblados —» (Colvin, 2004: 145-146).

---

<sup>45</sup> Según los pintores entrevistados estas categorías siguen usándose en las distintas agrupaciones, aunque la Asociación de Pintores de Tigua-Chimbacucho a la que hace mención Colvin se encuentra sin actividad relevante.

En nuestras entrevistas se evidenció que los parámetros identificados por esta antropóloga seguían vigentes y se resumían en un énfasis en la calidad. Generalmente esta es caracterizada entre los pintores por un trabajo minucioso del detalle, la pulcritud del acabado y el cómo de la representación, aludiendo tanto a aspectos formales como a la sanción de la copia indiscriminada que aparece recurrentemente como motivo de polémica. Por otra parte, la legitimidad de los tópicos escogidos para ser representados es también un asunto de debate frecuente (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto en el Mindalae, 2016). Finalmente, la calificación de un pintor se verbaliza y se recrea en los espacios asamblearios de esta asociación o de la comunidad dependiendo de la percepción del grupo hacia su trabajo y no desligada de su reconocimiento como miembro del mismo. Es preciso matizar además que ostentar una buena calificación y estar de acuerdo con estos parámetros no están reñidas con la versatilidad productiva y comercial de los artistas ya referida en este capítulo. La deliberación comunitaria tampoco acalla las críticas. Estas se producen por ejemplo en torno a la valoración de ciertos maestros que, si bien fueron considerados de primera categoría en sus inicios, en la medida en que no han evolucionado en sus trazos y estos continúan siendo rústicos, se apunta que deberían ser apreciados por otros criterios diferentes como la antigüedad (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

La categoría en la que se les adscribe en esta estructura jerárquica es un distintivo para los pintores que la utilizan para autorreferenciarse o referenciar a sus maestros. El cambio de categoría es un proceso de movilidad social que en teoría también puede ser descendente si el pintor no continúa perfeccionándose (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

En Ecuador el posicionamiento de las pinturas de Tigua ha sido muy lento, a consecuencia de su origen indígena. Jean Colvin (2004:153-154) registró en su obra los prejuicios racistas de la población ecuatoriana hacia este tipo de arte: «fui golpeada por la actitud de muchos ecuatorianos, quienes no veían valor en el arte y parecían desecharlo como despreciable, simplemente porque era creado por gente indígena».

No es de extrañar entonces que las pinturas también han sido clasificadas como ‘arte primitivo’ y estudiadas como tales por Ribadeneyra Casares en 1990. Esta aproximación ha sido contestada por antropólogas como Blanca Muratorio (2000) que señala a la perspectiva etnocéntrica, esencialista y a-historicista del ‘arte primitivo’ como una forma de percibir a sus creadores y de obrar en consecuencia (Muratorio, 2000). De otro lado, las pinturas de Tigua también han sido catalogadas como arte *naive*, una discusión que se ha dado igualmente entre los propios pintores (Colvin, 2004). Es importante señalar que algunos de los artistas han participado en exposiciones bajo este tipo de clasificación, e incluso han autclasificado su producción bajo esta categoría; otros se niegan a que su pintura sea vista como ingenua o de niños (Entrevista a Galo Ramón, especialista en etnohistoria del proyecto, 2016).

En suma, el producto sobre el que el proyecto de cooperación pretende trabajar es un híbrido de dos tradiciones culturales. Como afirma Francesca Bonaldi «los pintores traen en sí el orgullo de su propia identidad y los deseos de bienestar Occidental» (Bonaldi, 2010:166).

Ilustración 45: Olga Fisch en Tigua



Fuente. Olga Fisch, 1985.

#### 4.5. Un proyecto de cooperación para Tigua

La cooperación entre la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* con los artistas Tigua se extiende a más de 20 años, una relación que se ha caracterizado por propuestas de innovación y creatividad (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016; Entrevista a Alfonso Toaquiza, pintor de Tigua, segunda generación, 2017). Esta colaboración se afianza a través de este proyecto de la Unión Europea que convoca a los artesanos en tanto que vinculados con una tradición manual y con un territorio. De acuerdo a esa dimensión territorial, los gobiernos provinciales autónomos también son invitados a participar en la iniciativa como entidades fundamentales para garantizar la viabilidad y sostenibilidad de los emprendimientos artesanales a largo plazo (Fundación Sinchi Sacha, 2016).

Es importante señalar que la dicotomía entre las categorías arte y artesanía no tiene especial relevancia para su inclusión como beneficiarios en este proyecto de cooperación tipificado como de fortalecimiento artesanal. La propia institución ha manifestado la dificultad de separar ambas categorías: «la tradición artística se expresa también en la artesanía» (Entrevista a Juan Martínez, director del Mindalae, 2016). De igual manera, aunque los pintores de Tigua se autodefinan de preferencia como artistas, también se dedican a la producción artesanal, según sus propias aclaraciones, como la decoración de objetos de madera. En cualquier caso, es preciso anotar que la etiqueta que distingue a su producción en este caso concreto — y que se usa como criterio de selección — se enuncia como ‘excelencia artesanal’ (Entrevista a Luis Albergó Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016), calidad que les ha permitido mantener una relación estable y fructífera con el Museo *Mindalae* y la Fundación *Sinchi Sacha*, y que se renueva con esta iniciativa.

De esta manera, la gerencia del proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* convocó a participar en sus actividades de capacitación y fortalecimiento organizacional a 20 pintores ligados al arte Tigua. No obstante, la mayor parte de los implicados no residen en dicha área, sino en la cabecera provincial (Latacunga), en el sur de la ciudad de Quito, o incluso en

comunidades aledañas a Tigua con más movimiento turístico, como la ya mencionada comunidad del Quilotoa. En estas actividades se mezclaron diferentes generaciones de pintores (maestros y aprendices)<sup>46</sup>, fundamentalmente varones. Los pintores fueron escogidos por el Museo *Mindalae* sirviéndose de su red de socios y de la identificación de organizaciones artesanales realizada por el *Gobierno Provincial de Cotopaxi* (Fundación Sinchi Sacha, 2016).

*Ilustración 46: El mirador turístico del lago Quilotoa y una de las galerías de objetos Tigua que se encuentran en el lugar*



Fuente: la autora, 2016.

Siguiendo la línea general de capacitación, la propuesta provocó un encuentro entre la tradición pictórica Tigua y la iconografía ancestral esperando

<sup>46</sup> Julio Toaquiza no fue convocado por su salud y edad, según fuentes del Museo *Mindalae*.

que se produjera un diálogo fructífero «sin romper con su concepto» (Entrevista a Juan Martínez, director del Mindalae, 2016). Los miembros del equipo se preguntaban si la iconografía antigua podría establecer una relación dialógica con el estilo y el diseño del arte Tigua sin alterar sus características esenciales. Al tiempo cabía comprobar si esta podría ser una respuesta a la búsqueda de los artistas de las nuevas generaciones de Tigua (Ramón Valarezo, 2016).

¿Cuáles han sido las motivaciones de los pintores de Tigua para participar en este proyecto de innovación artesanal? A grandes rasgos podríamos dilucidar dos argumentos entrelazados entre sí: por un lado, la necesidad de mejorar el estatus comercial de las pinturas y artesanías, y por otro, el rescate de elementos susceptibles de ser considerados como propios, parte de una cultura ancestral que fue negada y desaparecida. En la práctica de su participación en el proyecto no pueden entenderse uno sin el otro. Como se observa en las líneas que siguen se legitiman y retroalimentan mutuamente.

La introducción de cambios ha sido una tónica constante en la pintura de Tigua, propiciada tanto por los propios pintores como por agentes externos. La innovación ha sido un riesgo que ha permitido la distinción de unos artistas sobre otros — soportes, colores, temas ajenos a la cultura Tigua — y que se traduce, cuando tienen éxito, en distinción, prestigio y poder económico. Estos cambios no han estado exentos de críticas, en tanto no se consideran como parte de la cultura Tigua. Otros han sido acogidos por la totalidad de los pintores con el paso del tiempo, como el uso de cuero industrial como material base de sus cuadros.

Luis Albergo Ugsha nos comentaba la necesidad permanente de introducir novedades en su producción «para que el arte no se declive», «para no quedar atrás» decadencia que se traduce en la reducción de las ventas (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016). La saturación del mercado del arte Tigua como consecuencia de la repetición frecuente y de la menor calidad de las obras es una queja común entre ellos. El rendimiento económico se percibe asociado a una necesidad de trabajar, mejorar y por supuesto innovar.

Sin embargo, los pintores ante el cambio son cautelosos. La diferencia se debe introducir guardando el equilibrio «sin dejar las costumbres» (Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017). No todo vale. Juan Francisco Ugsha nos explicaba su recelo acerca de la introducción de novedades en sus cuadros:

«Tengo que saber seleccionar, [...] ya porque es bonito nuestros símbolos milenarios los vamos a poner nomás [...] nosotros como pintores, como pueblo indígena debemos estar con mucho cuidado porque nuestros símbolos, nuestros diseños, de nuestros ancestros es muy sagrado”» (Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016).

Esta explicación la completaba su hijo, Luis Alberto, informándonos que innovar no siempre va acompañado de un ascenso de categoría, puesto que esto depende de la finura del acabado.

No en vano en el propio espacio que brindó el *Mindalae* para su capacitación se produjo un intenso debate sobre qué criterios considerar ante una propuesta de innovación; qué es susceptible de ser introducido y qué no para no alterar la esencia de la tradición de acuerdo con sus puntos de vista. Los pintores, divididos entre posiciones más progresistas y otras más conservadoras, apelaron a lo emotivo como criterio esencial para tomar decisiones con respecto a sus motivos pictóricos, esto es, «debe haber un sentido» (Entrevista a Ernesto Caisaguano, pintor de Tigua, segunda generación, 2017). Daniela Castillo nos explicaba las deliberaciones de los artistas Tigua que participaron en el proyecto:

«Algunos están adoptando [...] representaciones que son ajenas a su entorno, pero que ellos lo sustentan en el hecho de que ellos para pintar deben sentir, entonces es la relación que ellos tienen con la naturaleza y con su entorno cultural que es lo que tratan ellos de expresar en sus pinturas [...] otros más románticos [...] quieren representar exclusivamente tradicional arte pictórico de Tigua [...] pintan, como dicen, a partir de la memoria de sus abuelos [...] el arte Tigua legitimado, que cuenta las tradiciones, los mitos, las leyendas y la cotidianidad del pueblo de Tigua [...] Dicen también pintamos lo que soñamos, hacemos realidad los sueños [...] incluso

hasta sueñan los mitos y ellos pintan lo que sueñan» (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016).

Esta conexión emocional, que otorga sentido a la vida, se expresa en diversas entrevistas durante su participación en el taller, enfatizando su misión y deseo de difundir su cultura:

«Para mí el propósito de pintar es poder [...] plasmar en cada pieza artesanal [...] las vivencias de nuestras comunidades en Tigua [...], la forma de mirar las cosas, a los demás, las leyendas nuestras, las cosmovisiones que tenemos [...], eso es justamente parte de mi vida y al hacer eso yo me siento en la capacidad de poder hacer este tipo de arte con la intención de hacer conocer a los demás que no conocen sobre las culturas de Cotopaxi, sobre todo de Tigua» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2015).

«Mi mundo ha sido pintar lo que es la historia, lo que es la cosmovisión andina, de hacer conocer al mundo la existencia de nuestra cultura que todavía sigue siendo viva. La pintura plasmada en las obras se puede ver como los sueños, cuentos, tradiciones, que cada día suele pasar en mi mundo, donde yo vivo, como es la cultura andina, kichwa, de Tigua» (Entrevista a Alfonso Toaquiza, pintor de Tigua, segunda generación, 2015).

El aprendizaje de nuevos conocimientos también se menciona como una motivación para participar en proyectos de esta índole. El tópico ‘el saber no ocupa lugar’ se confirma en los pintores de Tigua que muestran una gran avidez por formar parte de procesos de capacitación que fortalezcan sus emprendimientos:

«Un artista, un pintor [...] hasta que me lleve Dios yo tengo que seguirme aprendiendo, nada no puedo decir que yo ya soy sabio, [...] yo ya no necesito aprender, no, cada día se va aprendiendo entonces peor un artista tiene que aprender muchas cosas para poder desenvolver, para poder educar a nuestros niños [...] y no puedo despreciar el curso» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016).

Los pintores también justifican su participación aduciendo un beneficio colectivo: «Me sirve para mí [...] pero para el resto de la comunidad también puede servir porque si es que yo he aprendido, si es que voy trabajando en mi cuadro y voy plasmando en mi cuadro entonces es una forma de educar» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación 2016). Se refuerza la idea de la función social de la pintura como vehículo de activación y transmisión de la memoria social, especialmente para las nuevas generaciones. Aún más, aspiran a que se convierta en un legado.

Esta relación con lo comunitario también conforma una dualidad en sus expectativas de reconocimiento. De un lado, los artistas que participaron en la iniciativa tienen esperanzas de ser conocidos y reconocidos en el exterior — como sus maestros y otros compañeros — no solo como artistas de la comunidad de Tigua, sino también por sus nombres y apellidos (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). En este sentido, califican su participación en la iniciativa como una oportunidad para darse a conocer. La propuesta del *Mindalae* es un recurso a su disposición para poder asumir los costos y el riesgo para dar un paso hacia el extranjero, donde dicen que generalmente, se aprecia su arte.

De igual manera, no esperan solo la consideración internacional. La opinión de la comunidad hacia su papel y su obra no se descuida al unirse a un proyecto que puede provocar rupturas. En virtud de ello, integrantes del proyecto nos narraron que los participantes muestran cierta conflictividad al reivindicar su individualidad artística y no quieren usurpar el lugar de otros. Reverencian a sus maestros (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). Igualmente, el respeto del resto de la comunidad es un ‘valor’ para los artistas, como también lo es recibir premios en su propia provincia: es un reconocimiento a la calidad de su trabajo para distinguirse de los peores acabados y las copias (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

A pesar de este talante prudente el proyecto no ha estado ajeno a rivalidades y celos con otros pintores que no forman parte de los beneficiarios: «algu-

nos compañeros dijeron que esto no es necesario para mí que yo ya tengo conocimiento, que yo ya tengo buena vida, buena comercialización entonces no es necesario decían [...] Hay celos, hay críticas» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016).

Durante las sesiones de capacitación los responsables del proyecto han identificado un interés hacia el conocimiento de los orígenes del pueblo Tigua: quieren saber quiénes fueron sus ancestros, de dónde procede el nombre de su comunidad, el arte, qué significan ciertos símbolos (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). Los propios pintores han verbalizado la oportunidad que supone para ellos «saber de sus antepasados» (Entrevista e Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

El proceso de investigación etnohistórica posibilitó responder parcialmente a esta inquietud, al ahondar en la filiación cultural de los indígenas de Tigua con el pueblo *panzaleo*. Este estudio también puso de manifiesto la fuerte transformación que sufrió la región de Cotopaxi a consecuencia de los procesos de invasión inca y española, y las posibles repercusiones sobre su estética, que no preserva rasgos incásicos, pero sí figurativos, de influencia europea. Este resultado ha sido explicado por el historiador Galo Ramón como consecuencia de la presencia traumática de los primeros, que fue vencida gracias al apoyo en los segundos. Adicionalmente, resulta interesante las semejanzas encontradas por Galo Ramón entre los restos cerámicos de los *panzaleo* y los tambores base de la pintura Tigua: lo figurativo aparece en la parte superior y lo geométrico en el cuerpo (Ramón Valarezo, 2016).

*Ilustración 47: Comparativa iconográfica entre restos materiales de los quitu-panzaleo y los tambores contemporáneos de Tigua*



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2016.

Además de compartir estos resultados de investigación en las sesiones se realizó una inducción hacia la *iconografía ancestral del Ecuador Norandino*. Con el apoyo de un diseñador plástico se seleccionaron y redibujaron iconografías, proporcionando también sus significados y su contexto de creación originaria. De esta manera las imágenes escogidas no se relacionaron tanto el pueblo *panzaleo* — siguiendo el criterio de la filiación cultural que dicta el proyecto y el discurso oficial del museo — sino con el pueblo *manteño-huancavilca* y *punáes* — cuyas iconografías permitían por sus características formales ser incorporadas más fácil y versátilmente a las producciones de los pintores. La transmisión de estos elementos fue acompañada de una fuerte reivindicación identitaria: «[Para] reconocernos y reconocer al patrimonio como parte de nosotros y de nuestra identidad que es irrenunciable» (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016).

Estos diseños fueron distribuidos entre los pintores para que generaran prototipos en los que se aprovechara este legado cultural. La Fundación *Sinchi Sacha* facilitó igualmente materiales para las nuevas propuestas pictóricas y se comprometió a adquirirlas para exhibirlas en el nuevo *showroom* del *Mindalae*.

Entre los recursos brindados se encontraba un nuevo soporte para las pinturas de Tigua: una *chacana* o cruz andina en madera, respondiendo al interés de la institución promotora por observar diálogos específicos de la tradicional pintura de Tigua con otros símbolos andinos.

#### 4.5.1. Percepción general de los resultados del proyecto

Los pintores participantes en el proyecto expresan con generalidad satisfacción porque la innovación introducida en sus producciones tiene repercusión en sus ventas. Juan Martínez, director del museo, señala que el éxito de la apropiación está precisamente relacionado con esas ventas, más importante para los pintores, desde su punto de vista, que la propia valorización que se hace de su trabajo o los diversos reconocimientos que han recibido: «si está valorado [el artesano] se va a sentir mejor, pero hay mucho de mercado» (Entrevista a Juan Martínez, director del Mindalae, 2016). Asimismo durante la implementación del proyecto se ha confirmado que el factor comercial es determinante para estimular la creación de los artistas (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016).

Los pintores involucrados sin embargo tienen otros argumentos para justificar su apropiación. No niegan el interés comercial, pero lo completan con razones que otorgan complejidad a su respuesta: «Rescatar me ayuda a evolucionar el arte en mí» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016). Además, al saber de la iniciativa, independientemente de su relación comercial con el museo, solicitan más información acerca de sus orígenes como arte Tigua (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). No obstante, es una apropiación muy heterogénea y la continuidad de la misma depende de la voluntad de inversión de un agente externo: «[hay que] incentivarles económicamente para que puedan producir» (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). No obstante, se muestran proclives a seguir trabajando en una colaboración que se entiende en términos de reciprocidad. «por mí las veces que me llamen, las veces que me soliciten [...] por mí un

gusto seguir participando, trabajando, es para bien de ellos y para mí también» (Entrevista a Ernesto Caisaguano, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

*Ilustración 48: Juan Francisco Ugsha con el diploma de reconocimiento a su trabajo en el showroom del Mindalae*



Fuente, la autora, 2016

En este sentido opinan que las capacitaciones del proyecto han fortalecido su identidad y han apoyado una búsqueda, especialmente, entre los pintores de segunda generación (Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016): «no sabía que significado tenía cada símbolo precolombino [...] gracias a las capacitaciones [...] pude complementar los significados, la teoría que abundaba en mi cabeza» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).

Además, la iniciativa ha propiciado reforzar la conducta de no copiar a otros artistas. En efecto, en la página web de la *Asociación de Pintores de Tigua para el Mundo*, participantes en el proyecto del *Mindalae*, recomiendan encarecidamente que no se copien los diseños que allí aparecen, ya que se encuentran registrados en el *Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual* y ya cuentan con su marca comercial<sup>47</sup>. Otros pintores también estudian hacer lo propio para evitar ganancias a su costa (Entrevista a Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

Pese a la satisfacción general, también expresan sus críticas que fundamentalmente se centran en la cuestión económica. Por una parte, los artistas señalan que las obras (prototipos) realizadas y adquiridas por el *Mindalae* deben ser valoradas en función de la categoría del pintor en términos monetarios y no solo simbólicos; es decir, aspiran a que el *Mindalae* como intermediario comercial discrimine entre los objetos Tigua que compra teniendo en cuenta la autoría de los mismos y los compense económicamente, una valoración que opinan debe reflejarse también en el precio final de venta. De otro lado, advierten que no siendo de esta forma que acabamos de exponer, el precio de compra para el público de estos productos artesanales en el *showroom* es alto, hecho que puede ser contraproducente «porque no se vende rápido» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016). Otros cuestionamientos están relacionados con la desigual acogida que tuvieron los trabajos realizados con las iconografías antiguas por parte del *Mindalae*. No todas las apropiaciones tuvieron la misma aceptación (de hecho, el Museo solo se comprometía a adquirir los primeros prototipos como parte del proyecto), produciendo un sentimiento de rechazo entre los pintores que no encajaron con las expectativas de la institución (Entrevista a Alfonso Toaquiza, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

La evaluación del proyecto no contempla un estudio de impacto a medio plazo que relacione la renovación artesanal con indicadores socioeconómicos de los artesanos y sus organizaciones gremiales. Los logros alcanzados se evalúan

---

<sup>47</sup> La marca se llama “De Tigua para el Mundo” y forma parte del Catálogo de Artesanos del Centro Iberoamericano de Artesanías y Arte Popular de Ecuador.

a través del cumplimiento de sus actividades entre ellas de investigación, de generación de insumos para la renovación de las artesanías, de difusión y transferencia de los resultados especialmente a través de las capacitaciones y de promoción y venta de los productos innovados durante la ejecución del proyecto.

#### 4.5.2. Apropiaciones heterogéneas de la iconografía ancestral

La transformación de las producciones de arte Tigua como resultado de este proyecto ha sido resumida oficialmente por el Museo *Mindalae* en un lema que puede leerse en su *Catálogo de Artesanías* y en el espacio dedicado a Coto-paxi en el *showroom: Del mosaico indígena al figurativismo andino renovado* (Museo Mindalae, 2015). Bajo esta reseña se exponen las apropiaciones que los artistas de Tigua han realizado de la propuesta iconográfica, seleccionadas por el museo en virtud de los parámetros ya mencionados en el epígrafe 4.3.2.

Ilustración 49: Capacitaciones con los pintores de Tigua en el Museo Mindalae en 2015



Fuente: Fundación *Sinchi Sacha*, 2016.

Según el equipo del Museo *Mindalae*, la mayoría de los artesanos han introducido la iconografía ancestral de forma arbitraria. Sobre el formato común

propuesto, la *chacana* o cruz andina<sup>48</sup>, Ramón (2016: s/n) destacan tres tipos de apropiaciones: «una composición figurativa del Tigua tradicional en la cruz andina, tomada como un ícono, más que como fundamento matemático de diseño; una incorporación de íconos geométricos y abstractos de varias culturas, inscritos en la cruz andina; personaje o símbolo Tigua en la cruz andina en una composición geométrica».

*Ilustración 50: Muestra de apropiaciones de la iconografía por los artistas Tigua en el Mindalae*



Fuente: la autora, 2016.

Con todo existen otras propuestas en los que los diseños sugeridos aparecen integrados en las pinturas a partir de sus significados simbólicos. Se trata del caso de Luis Alberto Ugsha, un pintor de la segunda generación que ha recibido un reconocimiento honorífico del proyecto como *ejemplo de excelencia artesanal en la incorporación de elementos patrimoniales*. Dos de sus pinturas con estas características también se exhiben en el *showroom* del *Mindalae*.

La primera de ellas representa una ventana con forma de cruz andina en la que se puede observar el cielo, con un perfil de los Andes. La ventana está decorada con iconografía ancestral aludiendo los conceptos andinos de dualidad, oposición y complementariedad. Los símbolos ancestrales también se traslapan a las nubes. La pintura pretende transmitir cómo su conocimiento, su visión del

<sup>48</sup> Entre los objetos también se encuentran otros soportes como bandejas o cruces.

mundo está determinada por su memoria ancestral (Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016).

*Ilustración 51: Obra de Luis Alberg Ugsha reconocida con el premio a la excelencia artesanal*



Fuente: la autora, 2016.

*Ilustración 52: La sabiduría del yachak de Luis Alberto Ugsha*



Fuente: Luis Alberto Ugsha, 2016.

La segunda se titula *La sabiduría del yachak*, según lo suscribe el propio autor. Representa un momento de trascendencia espiritual a partir del aroma de una flor *nachak sisa*<sup>49</sup>. El artista describe en la composición la sabiduría del *yachak* (sabio en *kichwa*) conectada con todas las culturas del pasado. La iconografía aparece representada también en las estrellas, que configuran constelaciones con la apariencia de símbolos ancestrales.

La obra de Luis Albergo Ugsha está rubricada por el artista en la superficie pintada, pero no es la única que contiene una referencia a la autoría. La mayor parte de las chacanas denominadas ‘grandes’ que se encuentran en el *showroom* — para diferenciarlas de prototipos similares de menores dimensiones — contienen en el reverso una reseña que contiene el nombre del pintor, el título de la obra y la interpretación de su contenido. Esta identificación es elaborada por el artista en su taller.

*Ilustración 53: Apropiación de iconografía ancestral en la obra de Ernesto Caisaguano*



Fuente: Ernesto Caisaguano, 2017.

<sup>49</sup> *Nachak sisa*, flor de *ñachak*. de pétalos amarillos con usos curativos (Aguaiza Quizhpilema, 2014).

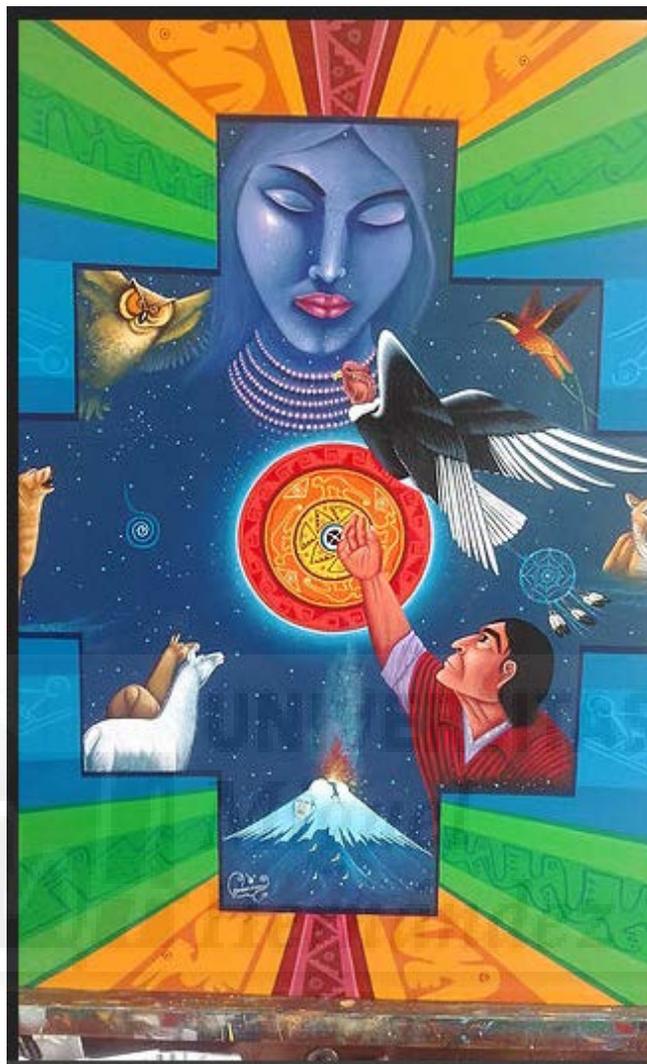
Al finalizar el proyecto y según las diversas fuentes, los pintores utilizan la iconografía propuesta por su cuenta y generando a partir de ella nuevas composiciones y significados (Entrevista a Ernesto Caisaguano, pintor de Tigua, segunda generación, 2017; entrevista a Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017). Al preguntarles por el significado del símbolo de la *chacana* — que parece haber tenido gran acogida entre el público —lo vinculan a sus ancestros, la divinidad, los tres mundos, el pueblo andino, el calendario agrícola o vivir en armonía. Sirva de ejemplo el trabajo del pintor Ernesto Caisaguano que tras su participación en el proyecto ha incorporado la forma de esta cruz andina en otras de las producciones de su taller.

¿Cómo justifican estas incorporaciones calificadas como ancestrales? Los pintores participantes se muestran dispuestos y motivados a incorporar en su producción los símbolos olvidados como consecuencia del peso de la historia:

«Uno se va haciendo identificar quiénes somos, [...] de dónde somos, entonces porque así tenemos que mantener [...] yo sé que hay muchos símbolos nuestros, pero disculpe decir, desde la conquista sí hemos dejado sí hemos olvidado entonces, pero ya después de este taller [...] como pintor indígena tenemos que seguir plasmando y demostrar, recrear a nuestro pueblo porque para mí es un orgullo porque yo tengo que, aunque ya que no me avance a coger el pincel me toca dedicarme a eso como pintor» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016).

Por su parte, Ernesto Ugsha resaltaba la relevancia simbólica de conocer y usar este tipo de símbolos. Así señalaba refiriéndose concretamente a la cruz andina: «para nosotros saber que algún día fue antes de llegar la cruz que hoy los católicos tenemos y anteriormente ha sido cruz para nuestros incas es grandísimo» (Entrevista a Ernesto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2017).

Ilustración 54: Interpretación de la cruz andina o chacana por el pintor Ernesto Ugsha



Fuente: Ernesto Ugsha, 2017.

Esta actitud se acompaña de orgullo hacia la posibilidad de encarnar esta misión de recuperación patrimonial: «como soy nieto del pueblo indígena, a más de eso del pueblo *panzaleo* entonces es orgullo que [...] sigo rescatando de mis ancestros» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016).

Pero no solo producen con estos nuevos diseños. Adaptan la producción en virtud del cliente. La nueva propuesta requiere de cierto adiestramiento y «todavía no pintan tan rápido lo nuevo» — nos dice Anita Umajinga” (pintora de

Tigua, segunda generación, 2016). Sea como fuere, la propia Anita no tenía expuestas las chacanas realizadas por su esposo, Alfonso Toaquiza, en la galería pública, sino en su entorno privado (comedor-cocina). Al preguntarle me indica que «fueron los que se quedaron», haciendo referencia a que el museo no los adquirió para la venta en el *showroom*.

Al igual que el resto de agentes, los artistas Tigua se han servido de los canales virtuales para difundir su trabajo en el proyecto, promoción a la que especialmente hemos podido dar seguimiento a través de redes sociales como Facebook o blogs personales de los pintores. En estas publicaciones los artistas suelen fotografiar sus producciones más preciadas antes de su venta y las comparten con su comunidad virtual, incluso usándolas como fotos de perfil. Es común que los pintores promocionen también en estos espacios sus talleres-galerías de artesanías y su propia participación en medios de comunicación en calidad de artistas Tigua. Junto a estas entradas también se divulgan actividades festivas, culturales, políticas de las comunidades del área de Tigua, independientemente de que el pintor no resida en la zona.

De esta manera se evidencia que el vínculo con la comunidad a pesar de haber migrado se mantiene. No ha sido un factor de exclusión para participar en el proyecto, pero sí se ha promovido el debate acerca de la denominación de origen de su arte. La iniciativa otorga la oportunidad de construir grupalmente su autoidentificación, desechando las etiquetas externas y las comparaciones. Su identidad étnica deviene en un proceso dinámico de reajuste, selección y reinterpretación de los atributos de pertenencia y diferenciación frente a los Otros, aun en su situación de desplazamiento de la comunidad, o de producir desde fuera. Finalmente, los participantes acordaron mantener la categoría ‘Arte Tigua’ (Entrevista a Daniela Castillo, coordinadora del proyecto, 2016). Los artistas tienen como inspiración la comunidad de sus orígenes, aún reinventada y reelaborada en su proceso migratorio y en su apropiación de elementos ajenos, externos. Los pintores más jóvenes manifiestan su voluntad de regresar, de realizar proyectos de turismo comunitario en ella, de volver a la tierra. Juzgan, en este sentido, que el apoyo de la Cooperación Internacional puede ser trascendental para lograr ese

sueño (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016). Participar en este tipo de iniciativas no se produce solo como una opción presente, sino como un contacto, una colaboración, una relación para una oportunidad futura.

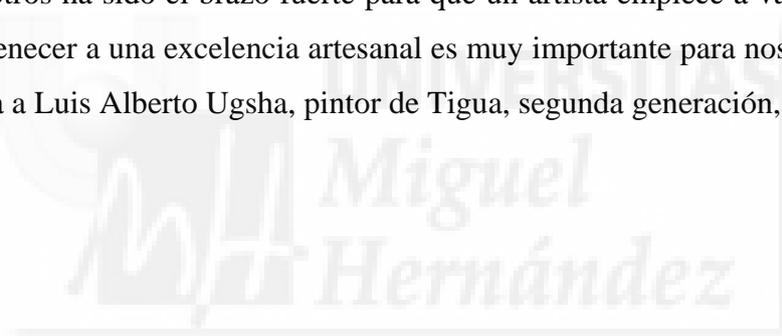
#### 4.5.3. Visibilización y reconocimientos

El proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* ha sido patrocinado a través de los canales virtuales del Museo *Mindalae* y de la Fundación *Sinchi Sacha* como de sus colaboradores y patrocinadores. Como parte de su ejecución se diseñó y activó una página web ([proyectomindalae.com.ec](http://proyectomindalae.com.ec)) que permite acceder a documentos del proyecto, videos promocionales y fotografías que testimonian el proceso y sus resultados. La propia página contiene un apartado de visibilidad en el que se recogen la amplia y diversa cobertura que han realizado los medios de comunicación locales desde el inicio de la iniciativa. Así, a través del proyecto, los pintores de Tigua se han convertido en protagonistas de boletines, noticias de prensa y reportajes con titulares como «Tigua: la vida hecha arte», «Cotopaxi recibe reconocimiento por ser parte del proyecto “Artesanías de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador”», Los artesanos de Tigua destacan» (Fundación Sinchi Sacha & Museo Mindalae, 2016).

Otro tipo de repercusiones son las relacionadas con el reconocimiento del arte Tigua en Ecuador. La implicación del *Gobierno Provincial de Cotopaxi* en el proyecto ha permitido su sensibilización y la posibilidad de apertura de un sitio permanente de exhibición de los pintores con mirada histórica, de acuerdo con los pintores consultados. La iniciativa de generar un museo específico de las pinturas de Tigua es todavía un proyecto; una propuesta de los artistas. Con la *Prefectura de Cotopaxi* se ha barajado la posibilidad de que esa exhibición se ubique en la capital provincial, Latacunga, aunque los pintores dicen en las entrevistas preferir un museo *ad hoc*, que recoja la evolución del arte Tigua y que se encuentre en su comunidad. Como primer paso, la *Prefectura* organizó en el

marco del proyecto una exposición de los nuevos prototipos en la ciudad de Latacunga y realizó una entrega de premios entre los artistas participantes. José Alfonso Chusín, Luis Alberto Ugsha, Juan Francisco Ugsha y Alfonso Toaquiza fueron los premiados en esa ocasión (El Comercio, 2016).

También el Museo *Mindalae* ha realizado reconocimientos públicos a la *excelencia artesanal* otorgando diplomas simbólicos a varios de los pintores en presencia de autoridades internacionales, nacionales y otros artistas. Este tipo de reconocimientos motiva a estos artistas, porque los acredita: «el cartón sirve» (Entrevista a Juan Francisco Ugsha, pintor de Tigua, primera generación, 2016). Como se puede apreciar en las ilustraciones 48 y 56 los pintores congratulados muestran con orgullo estas credenciales y resaltan la importancia del reconocimiento externo para valorarse a sí mismos como artistas: «Sinchi Sacha para nosotros ha sido el brazo fuerte para que un artista empiece a valorarse. Poder pertenecer a una excelencia artesanal es muy importante para nosotros» (Entrevista a Luis Alberto Ugsha, pintor de Tigua, segunda generación, 2016).



*Ilustración 55: Exposición en la Prefectura de Cotopaxi en 2016*



Fuente: El Telégrafo, 2016

*Ilustración 56: Reconocimiento a la excelencia artesanal a Luis Alberto Ugsha en el Museo Mindalae*



Fuente: Museo Mindalae, 2016

## Capítulo 5: Memoria, poder y desarrollo

### 5.1. La representación del Otro en los procesos de desarrollo

#### 5.1.1. Análisis del concepto museológico y museográfico del *Mindalae*

El Museo *Mindalae* se define a sí mismo como una «propuesta alternativa de gestión del patrimonio cultural» (Fundación Sinchi Sacha, 2015). Pero ¿en qué reside este aporte diferencial? En primer lugar, sus declaraciones y registros oficiales señalan su vocación hacia las culturas no hegemónicas de Ecuador, es decir, hacia la diversidad cultural presente en su territorio como una de sus contribuciones específicas e innovadoras. Como hemos mostrado a través de la etnografía, este interés se emplaza desde una mirada no uniforme de la diversidad, es decir, la entidad trata de ser exhaustiva en la inclusión de pueblos y nacionalidades del país en sus actividades — no solo reivindicando a los grupos étnicos más numerosos o más visibilizados por las instituciones ecuatorianas — y lo hace atendiendo a su particularidad.

Esta perspectiva, además, no solo atiende a las culturas del presente, sino que se aproxima a las culturas del pasado, esto es, a las previas a la colonización europea. Su orientación hacia este periodo de la historia de Ecuador responde, como pudimos saber a través de las entrevistas al equipo del museo, a una postura de reivindicación de la herencia cultural más allá de lo colonial o republicano; este es un periodo que, denuncian, está relegado en las bóvedas de los grandes museos nacionales y no es accesible para realizar nuevas investigaciones

con enfoques que trasciendan los de la arqueología tradicional. De acuerdo con los informantes, ello se debe a una discriminación estructural que privilegia la atención, la investigación y la exposición de aquellos bienes culturales vinculados con la tradición europea y una tendencia a la invisibilización del legado aborigen que Ecuador comparte con otros países de América Latina (Sánchez Montañés, 2003).

Es por este motivo que también el Museo *Mindalae* deliberadamente no emplea en sus colecciones los apelativos ‘prehispánico’ o ‘precolombino’. Desde su posicionamiento tales denominaciones connotan la no-historicidad de los pueblos anteriores a ese periodo — como pertenecientes a la pre-historia — y con ello inferioridad y primitivismo. Por esta misma razón, no emplean el término ‘folclore’ ni hacen uso de la categoría ‘arte popular’. Este discurso ideológico nos ayuda a comprender por qué el propio museo se autodenomina ‘etnohistórico’. La mirada etnohistórica quiere favorecer el estudio del pasado considerando otras matrices culturales, en palabras de Frank Salomon:

«Un elemento de la etnohistoria ideal sería entonces [...] un intento de comprender el significado que tiene el cambio histórico dentro de un sistema cultural ajeno, al estudiar los principios latentes o evidentes del pensamiento que ordena la acción histórica del grupo ajeno [...] La misión esencial del etnohistoriador es, no sólo dirigir la antropología para aventajar en ampliación a la práctica de la historiografía occidental, es además desarrollar una actitud más auténticamente antropológica hacia la propia historia, mostrando cómo las culturas poseen interiormente diferentes sentidos diacrónicos — diferentes historicidades — y que cada una "hace historia" en sus propios términos» (Salomon, 1980: 32).

Ahora bien, ¿de qué soportes se sirve el Museo *Mindalae* para investigar y representar a las culturas no hegemónicas de Ecuador? Fundamentalmente, de sus producciones materiales artesanales. De antemano, esta decisión desafía la visión occidental que contrapone y jerarquiza las categorías de ‘arte’ y ‘artesa-

nía' y los objetos que son etiquetados a partir de ellas. Adicionalmente, la asignación de valor realizada hacia aquellas piezas de artesanía que han sido escogidas por el «*establishment* occidental del arte» (Harris, 1990) para su exhibición en sus espacios exclusivos obedecen ante todo a una valoración de sus cualidades estéticas y no prácticas, el también denominado «valor formal», producto de la percepción sensible (Ballart Hernández, 1997). Asimismo, redefinidas por el discurso de superioridad de la civilización occidental han sido expuestas como curiosidades etnográficas (Clifford, 1998; Gonçalves, 2007) bajo categorías como 'arte primitivo' (Alcina Franch, 1982).

Frente a ambas formas de proceder, como se observa en el estudio etnográfico, el Museo *Mindalae* expone artesanías de los pueblos y nacionalidades de Ecuador — y las postula como objetos museables — como parte de un contexto particular de producción, vinculadas a un grupo cultural, a una tradición de elaboración y a una formalidad estética, al uso de materiales específicos en función del entorno productivo, a funciones sociales concretas y a valores simbólicos.

De esta manera, el concepto de museo occidental es discutido y reinterpretado. Se ha producido una «apropiación» (Bonfil Batalla, 1982) de una idea occidental de representación para representar lo no-occidental y se utiliza la fuerza simbólica del espacio museístico, que contribuyó a la separación y enajenamiento de aquello categorizado como 'arte' (Shiner, 2001), para cuestionar precisamente la dicotomía arte-artesanía.

Además, aunque el Museo *Mindalae* se autodenomine gestor del patrimonio cultural — de lo que parece deslindarse que dicho "patrimonio" preexiste al margen de cualquier intervención — tanto esta institución como la Fundación *Sinchi Sacha* son creadores, productores del mismo, concretamente de "patrimonio artesanal". Es decir, generan patrimonializaciones en las que se producen inclusiones, exclusiones y negociaciones (Prats, 2007). En este caso, la patrimonialización de un objeto artesanal tiene un itinerario práctico y cotidiano que no está formalizado, y no obedece tanto a unas reglas escritas como a un sentido práctico sobre cómo proceder en virtud de las condiciones y de los propósitos

del contexto (Bourdieu, 1987). De este modo, en ese proceso se identifican y discriminan elementos que pasan a ser — gracias a esta selección — representativos de los repertorios culturales presentes en el territorio ecuatoriano a partir de parámetros inspirados en principios ‘sacralizados’ (Prats, 1997). Así, las artesanías se convierten en representaciones de la idea Identidad (Prats, 1997; García García, 1998) y su proceso de creación se invisibiliza al revestirse de un halo esencialista e inmutable (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013).

### *¿Cómo se ponen en escena?*

Los objetos culturales seleccionados (las artesanías) se incorporan a la colección permanente del Museo *Mindalae* a partir de directrices que enfatizan sus nexos con un territorio determinado. Así, la práctica museográfica se realiza apelando a los diferentes recursos naturales presentes en ese territorio — semillas, madera, fibra — que dan soporte material a las identidades culturales y que son transformados por las tradiciones artesanales.

De esta manera, las artesanías se muestran como el resultado de una adaptación cultural *responsable* y *armónica* al entorno diverso de Ecuador, un ejemplo del uso sostenible de los recursos naturales de cada contexto regional (Sierra, Costa y Amazonía) a partir de las diferentes prácticas culturales locales. El hilo conductor que construye el mapa de Ecuador según esta institución es la tradición artesanal plural en un estrecho vínculo con un territorio ‘megadiverso’ Así, la vinculación con la naturaleza, el valor de uso y la elaboración manual arraigada a un grupo y a un entorno son referentes recurrentes en la constitución de la «ideología de autenticidad» (Frigolé, 2014) de la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae*. Este discurso justifica la inclusión y exclusión de objetos artesanales en sus espacios de exposición y de venta y se expresa en la práctica museográfica que identifica y organiza en el espacio estos objetos.

Por otro lado, el nuevo *showroom* del *Mindalae* en su distribución re-  
donda en esta relación de la producción artesanal con el territorio, pero introduce un elemento nuevo en esa construcción de la idea Autenticidad que se maneja en

el museo: su adscripción a un área cultural del pasado aborigen. Esta clasificación se inspira en la investigación etnohistórica realizada durante el proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* que generó una propuesta de organización de las culturas ancestrales de Ecuador con relación a 14 áreas culturales. De esta manera, el nuevo *showroom* organiza su exposición de productos con base a una «retórica de la autenticidad» que se sirve de las iconografías y las denominaciones de culturas primigenias para asociar las producciones artesanales de hoy con los objetos de los antepasados ancestrales. En concreto las artesanías Tigua que se exponen en esta galería se encuentran en un espacio señalado con un gran rótulo con el nombre de la provincia de Cotopaxi al que se acompaña una presentación del área cultural *qitu-panzaleo*.

De acuerdo con lo anterior, el Museo *Mindalae* coincide en su guion museológico y museográfico con la definición general de artesanías de la UNESCO (1997); también lo hace con relación a sus prácticas de patrimonialización. No obstante, la diferencia se registra en una gestión que no esconde la necesaria vinculación entre la idea Patrimonio, la idea Desarrollo y el dios Mercado, siendo otra de sus aportaciones distintivas.

### 5.1.2. La atribución de valor en el contexto del museo *Mindalae*

En este punto resulta interesante anotar cómo estas manufacturas son seleccionadas (por tanto, patrimonializadas) en función de criterios de uso, forma y significación y se convierten, se transforman, en un recurso para el museo (Ballart Hernández, 1997). A partir de este proceso, su sentido cotidiano con relación a un contexto identitario se convierte en valor de cambio, en productividad (Marcos Arévalo & Mendes, 2016). De hecho, la patrimonialización está unida a «la mercantilización de lo auténtico» (Frigolé, 2014: 54) de la que el turismo usufructúa precisamente al poder vender lo patrimonializado (Prats & Santana, 2005).

En primer término, el contexto de atribución de valor del museo aprecia y atesora las artesanías con relación a su capacidad de transmisión de conocimiento y experiencia (Ballart Hernández, 1997). Desde el punto de vista de estas

instituciones son depósitos de memorias, una suerte de vehículos portadores de las identidades culturales diversas y por ello útiles para ahondar en el conocimiento y comprensión de esas ‘otras’ culturas de Ecuador. De ahí el interés de la institución por investigar los procedimientos de su elaboración, las razones del uso de determinados materiales o la iconografía que utilizan. En este sentido es interesante recordar el esfuerzo realizado por el equipo de investigación del museo en la interpretación iconológica (Panofsky, 1972) de pueblos como los *pastos* con el fin de imaginar y comprender sus principios cosmogónicos, formas de organización social o su vida mágico-religiosa.

Es preciso mencionar que la *puesta en valor* o activación patrimonial (Prats, 2007) que realiza el *Mindalae* no finaliza al ubicar la artesanía en un espacio museográfico. Existe la posibilidad de adquirir una de esas piezas de la cultura material, en ocasiones en versiones miniaturizadas. Por consiguiente, son un recurso turístico y su valoración desde el punto de vista del que la expone y comercializa es otra, la económica (Ballart Hernández, 1997). Como ya recogimos en el trabajo de campo, el *Mindalae*, como otras iniciativas de la Fundación *Sinchi Sacha*, responde al formato tienda-museo. De hecho, la estrategia de puesta en valor a través de su presentación en un espacio consagrado — como es el museo en términos generales (Fernández, 1999) —, reconocido públicamente (Bourdieu, 2000), le confiere autenticidad.

El trabajo de campo nos ha permitido identificar varios tópicos en los que se concreta la idea Autenticidad: la creatividad del artesano, la excelencia en los acabados y la relación con una tradición productiva local o identidad colectiva. Para las instituciones que nos ocupan, estas características no solo representan valores estéticos, utilitarios o simbólicos (Ballart Hernández, 1997), sino que configuran ciertamente una «ideología de autenticidad» (Frigolé, 2014) en la medida en que están asociados con referentes ancestrales como la naturaleza y lo hecho a mano, que funcionan como principios inmutables de legitimación (Prats, 1997). Esta ideología de autenticidad se evidencia, entre otras retóricas, en la referencia a un lugar o cultura de origen (por medio de etiquetas o de inscripciones) en los productos artesanales (García Canclini, 1999) y en el uso de

parámetros contemporáneos como la certificación de Comercio Justo. En este sentido, las nuevas cédulas informativas con datos de los productores en cada pieza que ha implementado el *showroom* funcionan como un certificado de autenticidad, esto es, contribuyen a que los objetos sean percibidos con el marchio de lo auténtico ( D. Evans-Pritchard, 1987).

Por consiguiente, en palabras de las instituciones promotoras, el producto artesanal se convierte en una «artesanía con identidad» — inspirada en el pasado, diseñada en el presente y promesa de futuro (Fundación Sinchi Sacha & Museo Mindalae, 2016) — que se distingue del *souvenir* porque este no tiene arraigo a la tradición y al lugar (Hernández Ramírez, 2016). Así, la Fundación *Sinchi Sacha* dice encontrar una salida a la situación de los pequeños productores de artesanía en el país. La comercialización, «el cuello de botella de los proyectos de desarrollo» según *Sinchi Sacha*, se hace posible a través de la patrimonialización porque la cualidad de ser auténticos les otorga un lugar diferencial en el mercado (Frigolé, 2014); la singularidad étnica es su garantía (Ariel de Vidas, 1996). Los propios artistas indígenas expresan su particularidad cultural deliberadamente al recrear su memoria colectiva en las escenas de sus cuadros y conciben una explicación para el potencial comprador que se incluye en el título de la obra o se narra personalmente. Tal es su consciencia de que es esta diferencia cultural la que los adscribe a la idea Autenticidad y, por ende, da salida al mercado, que invierten sus recursos privados en recuperar tradiciones y expresiones festivas de la comunidad de origen.

Por otra parte, cabe recordar que estas artesanías con identidad no son objetos de consumo cotidiano sino un objeto de consumo turístico. Y en la medida en que utilizan determinados referentes de autenticidad (materia prima, hecho a mano, arraigo territorial) su adquisición connota distinción social (Frigolé, 2014) y tienen una demanda turística concreta (Hernández Ramírez, 2016).

Al hablar del concepto “autenticidad” que tiene el museo es preciso, realizar algunas puntualizaciones. El trabajo de campo nos permitió constatar que la institución exhibe réplicas de piezas arqueológicas de las culturas aborígenes de Ecuador elaboradas por artesanos contemporáneos. Estas réplicas se pueden

realizar bajo pedido atendiendo a los diferentes prototipos con los que cuentan los talleres y que se basan en fotografías de piezas arqueológicas de los museos de Ecuador o en ocasiones de originales que han sido fruto del huaquerismo. Concretamente, asistimos en julio de 2016 a una exposición en solidaridad con la provincia de Manabí — por el terremoto ocurrido el 16 de abril del mismo año — en la que las conocidas *Venus de Valdivia* (10-20 cms.) habían sido realizadas en formatos gigantes para incrementar su espectacularidad.

*Ilustración 57: Reproducciones de Venus de la cultura Valdivia en gran formato en el Mindalae*



Fuente: la autora, 2016.

De este modo, para el Museo *Mindalae* la autenticidad de un producto artesanal no está reñida con su copia, ni siquiera con copias transformadas en sus cualidades sensibles como las proporciones. De hecho el museo coincide en su discurso con aquello de que cada pieza artesanal es «única e irrepetible» (Benjamin, cit. en Chalkho, 2012: 133), ya que su reproducción no está serializada y por ende, cada ejemplar es diferente. Más bien, según se describe en las entrevistas, lo que concibe el *Mindalae* como “patrimonio artesanal” es auténtico si no desliga de la creatividad, esto es, de la capacidad de generar nuevas propuestas desde los conocimientos tradicionales; el genio creativo como principio de legitimación (Prats, 1997). Sin embargo, la copia indiscriminada sí es percibida como un inconveniente para manejar el valor comercial de las artesanías, ya que, ante la masificación productiva, estas pierden su garantía cultural y se

devalúan (Ariel de Vidas, 1996). En consecuencia, lo “auténtico” es aquello que, aun habiendo sido reproducido, todavía no ha provocado la saturación del mercado. Como hemos podido apreciar, para contrarrestarla se premia la creatividad a través de reconocimientos económicos — adquiriendo más productos por un mejor precio a los productores — o simbólicos — distinguiendo públicamente a unos sobre otros—.

### 5.1.3. El Otro esencializado e instrumentalizado

Es relevante apuntar aquí los términos en que finalmente se realiza la representación del Otro en el escenario que nos ocupa. Como hemos podido comprobar en sus documentos, en sus módulos de capacitación y en sus declaraciones públicas, la propuesta conceptual del *Mindalae* se construye desde una premisa de pluralidad, una diversidad presente en el pasado aborigen, entre los pueblos norandinos, que se han ido convirtiendo en una de las inspiraciones centrales de las iniciativas del Museo *Mindalae*. Esta mirada desde lo diverso expuesta en lo discursivo, no obstante, entra en contradicción con las lógicas de ejecución de los proyectos de desarrollo que, a nuestro entender, fomentan una tendencia a la uniformización.

Para argumentar esta afirmación, recurrimos a nuestra etnografía. Como se vio en el capítulo cuatro, la renovación de las artesanías tradicionales se basa en la recuperación y reinterpretación de la iconografía utilizada por los norandinos en su cultura material y a la que se ha tenido acceso fundamentalmente a través del estudio de restos arqueológicos. La dificultad estriba en la disponibilidad de restos materiales de las 14 áreas culturales identificadas por el proyecto de modo que, aunque la recopilación iconográfica realizada es amplia (2.185 representaciones) su distribución por culturas es desigual. De hecho, para el caso de los *quito-panzaleo* en la Sierra centro, el *Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo* registra 28 figuras y otros pueblos de la Sierra norte como los *carangue*, *otavalo* y *cayambe*, apenas cuentan con 17 representaciones. Por el contrario, para el área cultural *pasto* en la zona más septentrional del territorio o los

*manteño-huancavilca* y *punáes* en la Costa, se han logrado recuperar respectivamente 381 y 1.237 imágenes. A la escasez de restos se suma también, como se nos manifestó en las entrevistas, la inexistencia de investigaciones acerca de determinados pueblos y culturas ancestrales de Ecuador, lo cual perjudica las posibilidades de interpretación de los limitados elementos culturales identificados. Finalmente, se produce una contingencia adicional. La aplicación de la iconografía no puede realizarse en cualquier tipo de producto artesanal de forma estandarizada; dependiendo de sus características es más o menos compatible con un soporte y, además, requiere de un diseñador profesional que medie en este tránsito.

Fue por la combinación de estas razones que, aunque los artistas de Tigua fueron asociados a una de las áreas culturales — la *quito-panzaleo* — y recibieron formación al respecto, su propuesta de diálogo con la iconografía norandina se focalizó en los símbolos de un área cultural distinta: la *manteño-huancavilca* y *punáes*. Según nuestros interlocutores, esta decisión responde a la necesidad de cumplir con los resultados previstos en el proyecto, privilegiándose la inducción de elementos desde el punto de vista de los ‘expertos en diseño’ potentes iconográficamente frente a filiaciones puristas que no resultan seductoras en términos de interpretación o de adaptación al diseño, y que redundan negativamente en el logro de los objetivos de la iniciativa. Esta resolución tiene sentido especialmente al recordar que su particularidad estética es aquello que los hace más atractivos en su posterior comercialización, centrada en el turista extranjero (Ariel de Vidas, 1996). A partir de estos criterios, las representaciones de los pueblos y las culturas de Ecuador a través de sus objetos artesanales se tornan ciertamente homogéneas y ponen en evidencia la mediación significativa del espacio turístico (Nogués, 2008) al ser apropiadas por los productores.

Además, la referencia al pasado también se esencializa en los discursos que alimentan la idea Autenticidad. Por ello el uso de las expresiones ‘innato’, ‘genético’ o ‘presente en el ADN’ relativas al ‘patrimonio aborigen’ en las narrativas del *Mindalae*. En este caso, la aparición en la retórica de una «continuidad real o imaginada en relación a un origen» (Frigolé, 2014) implica que, a

pesar de la ruptura producida en la continuidad del sentido, esto es, en la memoria por la destrucción de la Conquista y la Colonia (Florescano, 1992), la sabiduría ancestral de una manera u otra pervive mediante la transmisión genética y se encuentra latente en los artesanos contemporáneos.

De esta manera, podemos ver en la patrimonialización que el *Mindalae* realiza a través del proyecto de *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* la invocación al indígena *ancestralizado*, en términos de Cabrera (2015) frente al indígena del presente. Su fuerza como recurso reside en la constatación de significados que convoca, pues como parte del pasado es certero e incontestable, tanto porque ya sucedió como porque es irrecuperable (Lowenthal, 1985).

Adicionalmente, en la medida que el pasado y su nostalgia son un reclamo para el mercado turístico (Lowenthal, 1985), la patrimonialización apela al pasado común (Ortiz & Prats, cit. en Terán Najas, 2014a: 49-50) y se proyecta al futuro con objetivos de desarrollo. Y en tanto en cuanto ese contexto, el turístico, tiene como principal motivación la búsqueda de la autenticidad (Maccannell, 1973; Berger, 1973) su instrumentalización está justificada.

En este sentido, y con las justificaciones del caso, la representación de lo propio se orienta a la comercialización, sin que ello excluya necesariamente que no sea «vivido» (Santana & Prats, 2005), como se verá en los siguientes apartados.

## **5.2. El patrimonio como campo social**

### **5.2.1. Agentes y posiciones**

¿Cómo se configura el patrimonio como uno de los campos sociales? El patrimonio es consecuencia de una selección deliberada de elementos del repertorio cultural en un determinado contexto histórico, y así es tanto resultado como proceso social. Los agentes en este proceso son múltiples, pero solo aquellos que tienen poder pueden realizar activaciones patrimoniales (Prats, 1997) y lo hacen con respecto a su visión de la cultura, de la sociedad y del mundo (García

Canclini, 1999). En suma, el proceso de patrimonialización se configura a partir de una relación de fuerzas asimétricas como un campo conflicto e interlocutivo (Gómez-Montañez, 2011) dentro del espacio social que tiene como fin último, la dominación simbólica (Bourdieu, 1977).

En nuestro caso de estudio hemos constatado la presencia de diferentes agentes que participan en la generación de “patrimonio” a través de la categoría ‘artesanía’ en el contexto de un proyecto de cooperación al desarrollo. Aplicando el concepto “campo” de Bourdieu podemos explicar sus dinámicas relacionales a través de la acumulación y reproducción de los distintos tipos de capitales (Bourdieu & Wacquant, 1992) y evidenciar su desigual participación en el proceso de patrimonialización (García Canclini, 1999).

En primer lugar, nos ocupamos del agente promotor de la iniciativa, el *Mindalae*, incorporando en su agencia también a la Fundación *Sinchi Sacha* — organización sin ánimo de lucro en la que tuvo origen y a partir de la cual también se desarrolla — ya que comparten objetivos, directrices y fondos. Como entidad social el Museo *Mindalae* participa en el campo Patrimonio a partir de una visión y una misión específicas: contribuir al desarrollo de los pequeños productores de Ecuador a través de un reposicionamiento económico y simbólico de las artesanías, o sea una puesta en valor que favorece su comercialización y por tanto redundante en las oportunidades de ingreso de los artesanos.

De esta forma, el *Mindalae* participa en el campo Patrimonio en virtud de la disposición y capacidad de transformación de diferentes capitales (Bourdieu, 2000) que pasamos a desarrollar.

El capital económico que posee el museo para invertir en la patrimonialización procede fundamentalmente de fondos financieros de origen privado, esto es, tanto de su propia autogestión (venta de entradas, organización de eventos en sus instalaciones, comercialización de productos artesanales) como de la Cooperación Internacional (actualmente de la Unión Europea). Los proyectos de cooperación no reembolsable incluyen habitualmente un porcentaje de gastos indirectos que se destina a aquellos costes colaterales de las iniciativas, entre

otros los salarios del personal administrativo, gastos operacionales, etcétera, que permiten mantener la estructura institucional de las organizaciones solicitantes. Sin embargo, la posibilidad de generar una inversión en investigación aplicada, capacitar a un amplio número de artesanos — aproximadamente 600 en el proyecto de desarrollo estudiado —, realizar adecuaciones en la infraestructura para exponer y vender los productos resultantes, se materializa a partir de lo que se denomina como costes directos en los presupuestos de los proyectos de cooperación, que son el grueso de la financiación. Concretamente, productos resultantes de este proyecto que posibilitaron el proceso de patrimonialización fueron los estudios de identificación y mapeo de las áreas culturales aborígenes, el catálogo de iconografía o la base de datos iconográfica *on line*, pero también los materiales e insumos para los módulos de capacitación y transferencia de conocimiento (en los que participaron 480 personas en el total, 20 vinculados con Tigua según los registros del proyecto).

De otro lado, el *Mindalae* dispone de un amplio capital social al formar parte de múltiples redes locales, nacionales e internacionales de un amplio abanico de sectores (turístico, político, institucional, artístico, comercial, pequeños productores) que apoyan sus iniciativas y con los que mantiene cierta reciprocidad. Durante la implementación de los proyectos en el ‘terreno’, los contactos son esenciales para agilizar los asuntos logísticos de uso de espacios, convocatoria de artesanos, desplazamientos, etc. Es más, para garantizar el cumplimiento de los plazos y los resultados de esta iniciativa, el museo convoca estratégicamente a aquellos artesanos con los que ya tiene una experiencia previa percibida como satisfactoria. Es el caso de varios pintores de Tigua que tienen una relación de más de veinte años con el museo en la compra y venta de artesanías.

De forma predecible el capital cultural del museo está asociado a su colección de productos artesanales tanto en su dimensión material como representativa de los grupos culturales que produjeron dichos objetos. Además, las artesanías son una pieza clave en los estudios etnohistóricos del *Mindalae*, que en nuestro caso etnográfico, son el centro de la acción del proyecto. Este tipo de investigaciones a las que a menudo recurre la institución permite retroalimentar

la colección permanente, los materiales de trabajo con los artesanos, los discursos institucionales, etc. En el proyecto de cooperación de *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* la identificación preiconográfica e iconográfica y también las interpretaciones iconológicas (Panofsky, 1972) con el apoyo de fuentes locales son posibles también en virtud de las competencias culturales adquiridas de los miembros del equipo del museo; su capital cultural interiorizado (Bourdieu, 2000) obedece a una larga trayectoria de investigación de la diversidad cultural ecuatoriana desde el enfoque de la etnohistoria.

Finalmente, quedaría referenciar al capital simbólico que desarrollaremos con más profundidad en el epígrafe 5.3, por lo que baste decir aquí que el *Mindalae* recibe el reconocimiento de los otros agentes en la medida en que cumple con el proceso de activación patrimonial con el que se ha comprometido a través del proyecto. Este reconocimiento se manifiesta en discursos de gratitud de los pintores; atención en los medios de comunicación (especialmente de prensa escrita); reconocimientos oficiales de la cooperación europea y del Estado ecuatoriano a través de la presencia de representantes en actos simbólicos (como el cierre del proyecto), o placas conmemorativas con los logotipos de los financiadores y otros actores institucionales.

Podemos observar también en la etnografía que los diferentes tipos de capital de los que dispone el *Mindalae* se retroalimentan entre sí. La adquisición de piezas artesanales y el desarrollo de actividades de investigación están asociadas a la disponibilidad de recursos económicos. De forma correlacionada, su capital social posibilita que se incrementen las oportunidades de acceder a concursos públicos, de contar con alianzas para fortalecer las propuestas, de garantizar a partir de la inclusión de determinados socios gubernamentales u organizaciones locales el cumplimiento de las condiciones de los contratos de cooperación. Asimismo, cumplir satisfactoriamente con los resultados esperados del proyecto, entre ellos generar un producto con valor agregado que tiene una buena salida comercial, incrementa su disponibilidad de fondos como intermediario que es, y mejora su posicionamiento simbólico en el campo Patrimonio por el reconocimiento que de su labor hacen los otros actores.

Continuamos el análisis pormenorizado de los intereses y posiciones de los agentes en el campo Patrimonio con relación a esta iniciativa concreta introduciendo a la Cooperación Internacional. Los agentes que forman parte del ámbito del desarrollo participan en esta ocasión a través de la introducción de capital económico no reembolsable. Igualmente intervienen incorporando su propia visión de cómo debe producirse la selección de los referentes patrimoniales. Ello está vinculado con la idea Desarrollo que se concreta, al igual que en otros organismos de la Cooperación, en la medición de la *eficacia*, la *eficiencia*, la *sostenibilidad*, el *impacto* y la *pertinencia* de las iniciativas financiadas. En este caso, el socio concreto es la Delegación de la Unión Europea en Ecuador que como principal financiador del proyecto detenta especialmente capital económico. No es desdeñable tampoco su capital social, materializado a través de sus diferentes socios gubernamentales y no gubernamentales, ni su capital simbólico en tanto que es reconocido como un organismo internacional de cooperación el territorio ecuatoriano y se mueve en el terreno diplomático. La cooperación de la Unión Europea en Ecuador enfatiza la necesidad final de empoderar a los actores locales, en este caso a las organizaciones artesanales para promover su autonomía económica y social a través de la comercialización de las artesanías con identidad cultural. Esta meta institucional la cumple a partir de su asociación estratégica con entidades no gubernamentales como la Fundación *Sinchi Sacha* y el Museo *Mindalae* y los gobiernos autónomos provinciales de Ecuador (Delegación de la Unión Europea para Ecuador, 2015). Este acuerdo se materializa a partir de un contrato, el proyecto de desarrollo *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo*, compromiso legal que tiene obligaciones para las partes, pero que también da margen a la excepcionalidad y permite la negociación siempre que se enmarque en las reglas de la convocatoria. En este contrato también se encuentra la obligación de visibilizar al financiador, una premisa que se repite también con los otros actores institucionales implicados, pero que en el caso de la cooperación con la Unión Europea es parte del acuerdo de cooperación y se realiza un seguimiento específico antes, durante y después del proyecto.

A continuación nos detenemos en el agente Estado. La participación en el campo Patrimonio de las instituciones públicas ecuatorianas es incuestionable a partir de la necesidad pública y moderna que se les ha atribuido (Ballart Hernández, 1997; Rodríguez Becerra, 2004). Las entidades rectoras de *lo* cultural designadas por el poder político también pugnan por introducir su visión del pasado y del futuro, y su forma de hacer las cosas en el presente (a través del patrimonio). No obstante, es preciso mencionar que en el proyecto que ha servido de unidad de análisis a esta tesis la institución implicada del Estado central es concretamente el *Ministerio de Industrias y Productividad*. Esta institución apoya la iniciativa exponiéndola como un modelo de éxito productivo; confía en que el fortalecimiento de la competitividad de las artesanías a través del recurso de la identidad cultural y la calidad sea la solución para el sector de los artesanos en el país. En este sentido, la memoria y la identidad resultan en la práctica instrumentales para el desarrollo económico, un apoyo a la productividad. Otro agente estatal, pero descentralizado que participa en este proyecto de desarrollo es el *Consortio de Gobiernos Autónomos Provinciales del Ecuador* (CONGOPE). El Museo *Mindalae* suscribió un convenio de colaboración con el CONGOPE en 2015 con ánimo de contar con el apoyo de las autoridades provinciales para identificar y reclutar a artesanos que cumplieran los criterios exigidos por el proyecto (Delegación de la Unión Europea para Ecuador, 2015). El CONGOPE es una de las entidades gubernamentales responsables de articular las políticas territoriales de Ecuador, pero además tiene acceso a los responsables de los gobiernos provinciales y a la información que estos manejan sobre el sector artesanal en su demarcación. En virtud de la creciente descentralización administrativa y política de Ecuador los gobiernos provinciales buscan aliados para fortalecerse institucionalmente, al tiempo que iniciativas que favorezcan la carrera política de sus responsables o el rédito electoral. De esta manera se puede observar que los principales capitales que ponen en juego las instituciones del Estado ecuatoriano centrales o descentralizadas son fundamentalmente dos: la red de relaciones formales e informales para la implementación del proyecto y el capital simbólico que como instituciones oficiales otorgan al reconocer este

tipo de iniciativas — como parte de sus planes de políticas públicas, incorporando su imagen institucional a los soportes documentales o participando en sus actividades —.

En este contexto nos encontramos también a agentes vinculados con el turismo, tanto empresas del sector como los propios turistas que se acercan a las instalaciones del museo. El turismo (entendido como fenómeno social) orienta las prácticas de los agentes (Nogués Pedregal, 2008) en la medida en que otorga la posibilidad de alcanzar óptimos resultados en la comercialización de artesanías. El proyecto *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* tiene como fin convertir a estas en un producto de consumo turístico muy dirigido a los grupos con suficiente capital económico y cultural para poder disfrutarlo (Bourdieu, 2000). El desafío es producirlo sin quebrar la autenticidad percibida (D. Evans-Pritchard, 1987), razón por la que se cuida la identificación de los artesanos especialmente en el espacio destinado a la venta de las artesanías.

Finalmente, abordamos la agencia de los artesanos que, en este primer análisis de los capitales y la posición en el campo entendemos en sentido colectivo, pero que hemos ido desagregando al mostrar sus prácticas individuales, evidenciando la heterogeneidad interna del grupo. Los pintores de Tigua incluidos en este proyecto se encuentran en el campo Patrimonio en una situación de desigualdad, muy determinada por la colonialidad (Quijano, 1992) que permea la institucionalidad y la sociedad ecuatoriana. Sus capitales económicos (al menos en términos generales) son inferiores a los de otros agentes ya descritos en el campo; de hecho, reconocen que una de sus motivaciones para participar en la iniciativa es mejorar sus ingresos, recursos que no siempre provienen de la pintura sino de la combinación de esta con otras actividades productivas como la agricultura o la venta de todo tipo de artesanías. Por otro lado, su capital cultural está condicionado por la exclusión histórica de la población indígena de Ecuador que en el caso de Tigua se evidencia tanto en el analfabetismo de los artistas de la primera generación como en la migración continuada de la población del área Tigua hacia zonas urbanas donde perciben existen más oportunidades para sus hijos y para sí mismos. Por otra parte, la reproducción de la matriz

cultural hegemónica blanco-mestiza (Canclini, 1999) ha imposibilitado la promoción de sus tradiciones y lenguas conforme a sus intereses. Su capital cultural por excelencia es aquel relacionado con saberes, tradiciones y valores de una identidad colectiva *kichwa* conectada con un pasado ancestral. También es capital cultural el conocimiento y las destrezas adquiridas para realizar sus producciones artísticas que transmiten a las nuevas generaciones.

El capital social de los pintores de Tigua con los que hemos interactuado en el marco del proyecto suele estar asociado a la pertenencia a la comunidad y a la adscripción a organizaciones sociales y políticas locales y provinciales. Su red de relaciones se encuentra al margen de los circuitos económicos, políticos y culturales del *status quo*, también de aquellas que incluyen a los financiadores de la Cooperación Internacional. No en vano aprovechan cada uno de los espacios que brinda su participación en esta iniciativa para darse a conocer e incrementar su red de contactos, por ejemplo, con el fin de difundir sus pinturas fuera de Ecuador o para captar proyectos de todo cariz para su comunidad de origen.

Su capital simbólico, condicionado por lo anterior, se evidencia en el desconocimiento y desvalorización de su arte en el propio Ecuador. La versatilidad generalizada de los artistas Tigua para producir diferentes tipos de objetos, entre ellos artesanías con menor calidad, ha redundado en la percepción de autenticidad de intermediarios como el propio *Mindalae*. Por este motivo, los pintores participantes en la iniciativa han debatido arduamente acerca del perjuicio que produce sobre la reputación de sus producciones la copia indiscriminada o la falta de calidad en los acabados. Resulta también interesante que los pintores involucrados en el caso de estudio citan recurrentemente a los artistas pioneros más reconocidos, como Julio Toaquiza o Francisco Cuyo, a los que llaman ‘maestros del arte Tigua’. Esta apelación, de un lado, es una señal de respeto que obedece al cumplimiento de unas reglas no formales de la pertenencia a la comunidad, pero también es un mecanismo para legitimarse individual o grupalmente al identificarse como herederos de su experiencia y sucesores de su trabajo.

De esta manera, las propiedades y los intereses de todos los agentes descritos entran en juego en el campo Patrimonio retroalimentándose y transformándose (Aguilar & Sen, 2017). El *Mindalae*, en la posición que le brinda el capital acumulado que dispone y secundado por otros agentes del campo, se postula como promotor de la recuperación de elementos culturales presuntamente olvidados por los grupos de la diversidad cultural (García García, 1998), esto es, crea productos patrimoniales que pasan a representar a las identidades colectivas involucradas y los utiliza para sus alcanzar sus fines. Los pintores se apropian de esta propuesta patrimonial a partir del sentido de posición (Bourdieu, 1989) en la que se ha naturalizado la jerarquía de los agentes (Restrepo et al., cit. en Barrera Jurado, 2011: 182) y siendo conscientes de que no pueden activar “patrimonios” por sí solos. Su aceptación se argumenta en virtud de las oportunidades que les brinda, y se verbalizan especialmente aquellas relacionadas con el aprendizaje, la difusión de la cultura Tigua, la pervivencia de sus tradiciones. Esta apropiación, no obstante, no está exenta de la búsqueda de consensos en torno a los significados y usos de los elementos culturales que finalmente garantizan la activación patrimonial final (Prats, 2007). En nuestro estudio etnográfico estos procesos de negociación de significados se evidenciaron al confrontar las distintas percepciones de la idea Autenticidad que tenían los agentes. Como se verá en el apartado 5.3 la aceptación entre los pintores de las iconografías asignadas por el proyecto para la renovación de sus artesanías estuvo condicionada a la capacidad de estas de generar emotividad o sentido en el artista que las incorporaba.

### 5.2.2. Las relaciones en el campo y las prácticas de apropiación y legitimación

Para comprender la dinámica entre las posiciones es preciso introducir el concepto “habitus”, que no es sino la asunción de las condiciones que estructuran el campo Patrimonio determinadas históricamente y que son percibidas como objetivas por los diferentes agentes sociales, aunque no sean reglas expresadas tácitamente (Bourdieu, 1987). A través de un sentido del juego interiorizado, los agentes toman decisiones que afectan a sus capitales y a su posición relativa.

También en nuestro contexto de estudio hemos podido apreciar que la negociación, el consenso social (aún de mínimos) entre los diferentes agentes presentes en el campo Patrimonio son ineludibles para la activación. Por este motivo las capacitaciones a los artesanos se realizan en un formato que permite el intercambio de opiniones y saberes, permitiendo identificar qué renovaciones pueden ser problemáticas y cuáles puede ser ‘apropiadas’ (Bonfil Batalla, 1982). Recordemos que en el caso de los pintores de Tigua algunos motivos fueron desechados de su representación, y desde esa misma perspectiva fueron revisadas las propuestas del *Mindalae*, discutiendo su posible incorporación a sus esquemas de producción e identitarios y, en otras palabras, justificando su autenticidad. Otra disidencia que permanece abierta es con relación a los precios. La idea Autenticidad que maneja el *Mindalae* también se materializa en una valoración económica de los productos artesanales que se ponen a la venta por costos superiores a los que habitualmente tienen en las galerías-tiendas de los pintores, incluso aquellas que se encuentran en la ciudad de Quito. Los pintores continúan sin estar de acuerdo con ese precio porque temen se estanquen sus ventas en esta galería en un futuro inmediato.

Por otra parte, la apropiación específica de iconografía y de sus significados que se ha producido en el proyecto con las negociaciones del caso no implica que los pintores Tigua no tengan otras respuestas en virtud del contexto. Su versatilidad al respecto, que se refleja en producir para diferentes mercados y apropiarse aparentemente de forma indiferenciada de los criterios de cada escenario, responde, a nuestro parecer, al sentido práctico del juego (Bourdieu, 1987). Su posición requiere de ambas posturas para su supervivencia que no son excluyentes entre sí (Muratorio, 2000). De esta manera usan la categoría ‘arte naïf’ para poder incluirse en exposiciones nacionales o internacionales, e incluso para promocionar sus artesanías a los turistas, aunque manifiestan en las actividades del proyecto su desacuerdo con la definición de este tipo de arte; de otro lado, usan la categoría ‘arte’ para referirse especialmente a sus pinturas y para denominarse a sí mismos, pero no se sujetan a las estrictas reglas de este ámbito al copiar a otros o copiarse a sí mismos; y usan la categoría ‘artesanía’ con diferentes tipos de manufacturas que distribuyen en el mercado en función de si son

para un turista masificado (en las ferias artesanales) o selecto (en los comercios de artesanías que priman la calidad y la originalidad entre los que se encuentran las tiendas-museo de la Fundación *Sinchi Sacha*).

Esta atribución de autenticidad que realizan los pintores de Tigua de sus producciones, desde las creaciones originales a las que se reproducen incesantemente, desde las que se exponen en galerías o las que se venden en los mercadillos, responde a una estrecha relación entre ideología, cultura y economía (Frigolé, 2014). Una atribución no exenta de conflicto en el seno de la propia comunidad de pintores ante la convergencia de diferentes parámetros y posturas ambivalentes ante la copia, la propiedad intelectual individual, la inclusión de nuevos temas o el origen de los pintores. Ello genera disidencias, variaciones y rivalidades (García Canclini, 1995), pero sobre todo refleja su heterogeneidad interna como agentes y el carácter relacional de los procesos de administración del pasado. Sirva de ejemplo el hecho de que la versatilidad está permitida, pero que sin embargo, ello acarrea repercusiones en el reconocimiento, esto es, en la categoría en la que son incluidos y por la que son valorados entre los propios pintores (Colvin, 2004).

El discurso negociado de autenticidad (Cohen, cit. en López López, 2015: 531) entre los pintores que participan en el proyecto muestra las siguientes características. La innovación en el arte Tigua es connatural a su propia existencia, pero no debe perderse su forma de expresión a través del detalle y el color. Los nuevos motivos de acuerdo con el equipo que dirigió el proyecto deben establecer una relación dialógica con lo tradicional del arte Tigua. Además, aunque el pintor ya no resida en Tigua, la comunidad continúa siendo su referente y su denominación de origen. Otros referentes incontestables de los participantes que ya mencionamos en el apartado 5.2.1. son los reconocidos como padres fundadores de la tradición pictórica, que se explican por el respeto a las generaciones anteriores, a las relaciones de compadrazgo y familiares, y a su sentido de comunidad. Ciertos criterios son ineludibles en la negociación si quieren seguir contando con la aprobación de la comunidad.

Con estas premisas de autenticidad la apropiación se hace posible y se evidencia no solo en el uso, sino en las prácticas de legitimación. Así podemos ver que los pintores participantes incluyen en su discurso la reivindicación de esta herencia ancestral sin establecer diferencias puristas acerca de si los elementos patrimonializados corresponden con el área cultural aborigen que les fue asignada inicialmente — *kichwa panzaleo* — o pertenecen a otras culturas ancestrales. Por otro lado, la ruptura que producía la incorporación de elementos geométricos en la tradición figurativa de la pintura Tigua se justifica con evidencias materiales — al parecer el antiguo pueblo *panzaleo* combinaba ambas formas de representación de la realidad como se ve en la ilustración 47 (pág. 231) —, a la que los pintores Tigua se acomodan sin generar conflictos. Otra práctica de legitimación que vale la pena resaltar es la firma de los nuevos productos de estos pintores que se exhiben en el *showroom* del *Mindalae*. La constancia de la autoría en la pintura de Tigua es en sí misma una apropiación fruto de su puesta en valor desde los inicios del formato sobre un bastidor (Colvin 2004; Bonaldi, 2010), un ejercicio que suponía todo un reto para aquellos pintores que no sabían ni leer ni escribir. La práctica de la firma se destinaba solo a las pinturas, pero no a otros objetos realizados en madera como las máscaras, tambores, bandejas, considerados ‘artesanías’. Sin embargo, las nuevas chacanas Tigua expuestas en el *showroom*, también realizadas sobre madera, sí contienen la firma o la rúbrica de los pintores (en ocasiones en el reverso) junto con la interpretación del autor de la obra. En suma, la firma actúa como una evidencia del reconocimiento de algo propio, como prueba de propiedad intelectual. Además, la importancia de la autoría en un producto que ha sido definido por los propios pintores como artesanía, pone de relevancia la instrumentalización de las categorías ‘arte’ y ‘artesanía’ para clasificar los objetos, ya que contradicen sus propios criterios de diferenciación.

Como parte del funcionamiento del campo, el capital simbólico se acumula en virtud de los reconocimientos que los agentes se realizan mutuamente, propiedad que se transforma en poder simbólico en la medida en que es utilizado en el sentido del juego (Aguilar & Sen, 2017). En nuestro caso, el reconocimiento de la labor del *Mindalae* por el resto de los agentes (Unión Europea,

Estado, artesanos, sociedad civil) incrementa su reputación social. La propia concesión del proyecto es sinónimo de prestigio, de confianza; se le presupone el éxito. Así, el reconocimiento público, las diferentes nominaciones oficiales que recibe desde instancias gubernamentales nacionales e internacionales que legitiman su trabajo, le confieren cierta autonomía para establecer qué es o no es patrimonio, es decir, poder construir representaciones de las identidades colectivas de Ecuador (Bourdieu, 1977).

Por su parte, los pintores aprovechan una versión de su identidad (Prats, 1997) para mejorar también su prestigio y desmarcarse de otros con quienes compiten por los mismos fines. El proyecto les aporta una innovación fundamentada, que en tanto en cuanto es percibida como rasgo de diferenciación y por tanto de autenticidad, alimenta sus posibilidades de éxito en el circuito del mercado global. Además, la apropiación de este recurso patrimonial se vislumbra entre ellos como una oportunidad para lograr el reconocimiento internacional, en Ecuador y en sus propias comunidades. Por último, como se analiza en el siguiente epígrafe, es también un recurso estratégico para garantizar su supervivencia cultural (Muratorio, 2000).

### 5.3. El uso de *lo* cultural como recurso estratégico para la transformación de la sociedad, del Estado y del modelo de Desarrollo

El estudio etnográfico nos permite observar la utilización del pasado no solo orientada a la satisfacción inmediata de necesidades. El pasado recreado a partir de la memoria colectiva se gestiona en el presente a través del patrimonio y lo hace en virtud de un modelo de desarrollo como idea de futuro deseable (Dubois, 2006b) y como forma de estar en el mundo (Viola, 1999). Si hacer patrimonio es hacer sociedad (M. Hernández Ramírez & Ruiz Ballesteros, 2010), su uso como recurso es estratégico (Smith, 2006) y por ende, la administración de la memoria a través de este instrumento es un asunto político (Gómez-Montañez, 2011). Así, la disputa entre los agentes que participan en el campo se enraíza en la legitimación de una visión del mundo social (Bourdieu, 1977) por la prevalencia de una versión de la idea Identidad en la activación patrimonial

(Prats, 1997) que a su vez, redunda en un paradigma concreto de entender y gestionar la sociedad (Carrión Mena & Dammert Guardia, 2013).

La propuesta fundacional del *Mindalae* habla concretamente de una expectativa de futuro (idea Desarrollo) calificada como sostenible, en armonía con la naturaleza y con el territorio, y que se sirve de los recursos culturales disponibles (a través de su patrimonialización y mercantilización); estos recursos tienen origen en la tradición y el conocimiento que se encuentran latentes en la memoria colectiva de los pueblos y nacionalidades (puesto que apelan a una memoria ancestral) y son parte de identidades culturales diversas. De esta manera proponen una alternativa en el planteamiento de los proyectos de desarrollo que se centran en el fortalecimiento de los procesos productivos artesanales y, en general, en los procesos de puesta en valor. El *Mindalae* y la Fundación *Sinchi Sacha* han señalado que la cultura puede ser usada como recurso en el campo del desarrollo manejando estratégicamente el componente de comercialización. Al lograr un lugar diferenciado en el mercado y en los escenarios turísticos de las concebidas como «artesanías con identidad» (Fundación Sinchi Sacha, 2016a) se produce una transformación de los capitales invertidos. De esta forma, el museo adquiere capital simbólico en forma de reconocimientos que utiliza para introducir su visión de la idea Desarrollo y de la diversidad cultural en el campo Patrimonio, así como su estrategia para utilizar la idea Cultura y su forma de mirar al pasado.

Ahora bien, ¿cuál es el propósito simbólico de los artistas indígenas de Tigua implicados en este proyecto? Para responder a esta pregunta es preciso profundizar antes en su estrategia de apropiación.

Para ello, en primer lugar debemos señalar que los artistas Tigua se identifican con una concepción del tiempo cíclica, «el tiempo que perdura», frente al «tiempo que pasa» de las sociedades occidentales (Ballart Hernández, 1997). El pasado se recrea de forma constante en las narraciones míticas (Ballart Hernández, 1997) y da sentido a su territorio (Mandly, 2002). No precisan de los «lugares de la memoria» (Nora, 1984) para recordar.

Sin embargo, hemos constatado que los pintores Tigua se apropian, resignifican y legitiman (Gómez-Montañez, 2011; García Canclini, 1984) la versión del pasado patrimonializada por una iniciativa de cooperación al desarrollo con la financiación de agentes externos. Su discurso identitario se reconstruye entonces con base a las necesidades del presente que son problematizadas en la lógica de la planificación del desarrollo y convertidas en objetivos específicos: actualizar el arte indígena de Tigua para favorecer su salida al mercado; diversificar las producciones y no limitarse al cuadro tradicional; difundir su tradición y ser reconocidos en la comunidad, en Ecuador y en el escenario internacional.

Así, conforme se apropian del patrimonio generado, esto es de elementos iconográficos que representan a las culturas aborígenes de Ecuador, transforman simultáneamente su cultura expresiva, su memoria, su todo cultural (Misztal, 2003). Esta dinámica de apropiación evidencia la construcción dinámica de la identidad colectiva (García García, 1998) y la estrecha interdependencia entre la supervivencia de un grupo y su memoria (Heller, 2003; Le Goff, 1977).

De igual manera, en este proceso de intervención los pintores se renuevan con la renovación de su producción. En una compleja combinación de apropiaciones se dicen ‘artistas’ que también producen ‘artesanía con excelencia’, distinta además de la artesanía fácilmente reproducible basada en la copia, con poca calidad, de venta barata y que está desvalorizada entre ellos mismos al igual que las pinturas *souvenirizadas*. La relación con el mercado turístico guía la adjetivación y categorización de las adaptaciones artesanales (Graburn, cit. en Ariel de Vidas, 1996: 104), si bien resulta confusa en tanto en cuanto es variable y hasta contradictoria, mediada por los intereses de los pintores en cada contexto.

Además, no solo incluyen las iconografías del proyecto en sus producciones artesanales, sino que las integran en su memoria, entendida como esa reelaboración permanente desde el momento presente (Halbwachs, 1968) que integra el recuerdo individual con el colectivo (Candau, 1996) y que obedece a un contenido expresivo (García Calvo, 1998). En consecuencia, se interrogan sobre ellas, las relacionan con su conocimiento sobre sí mismos y con las emociones que les producen, y les otorgan un lugar en su relato identitario.

No obstante, esta aceptación implica también reconocer una imagen de sí mismos, de su dedicación y su oficio, de sus tradiciones. La narrativa de sus cuadros incluye ahora una conexión entre su presente y un pasado ancestral desconocido, definido esencialmente por su oposición a la matriz cultural hegemónica, sin elementos concretos. No obstante, el uso de este patrimonio ancestral generado por el Museo *Mindalae* se produce entre los artistas indígenas de Tigua a pesar de las aparentes contradicciones. La representación, más que coherente o verificable es «verosímil históricamente» (García Canclini, 1999) y puede ser «apropiada» (Bonfil Batalla, 1982). Al ser incorporada la propuesta patrimonial también es reinterpretada y se le atribuyen nuevos sentidos. Esta apropiación les permite transformar sus identidades (Misztal, 2003) y reposicionarse en el contexto social y político de una nación diversa culturalmente como es Ecuador (Gómez-Montañez, 2011).

Para proseguir el análisis recordamos que el poder simbólico que detentan los agentes hegemónicos — es decir aquellos que tienen un capital mayor y más diverso, que tienen más capacidad de ponerlo a su favor en la relación de fuerzas que se produce en el espacio social — impone un orden gnoseológico (Bourdieu, 1977), es decir, puede construir realidad. El campo Patrimonio, en tanto que refiere a la selección y el uso de determinados elementos depositarios para representar una idea Identidad, está estrechamente relacionado con la asignación de sentido al mundo social a través de un discurso dominante «autorizado» (Smith, 2006). La separación, fragmentación y reorganización de los referentes culturales para su puesta en valor es un ejercicio de poder (Nogués Pedregal, 2008) con fines a la legitimación del orden social dominante (Bourdieu, 1977). Así, la patrimonialización al tiempo que produce realidad, reproduce una visión concreta de dicha realidad (García García, 1998) que perpetúa la desigualdad (García Canclini, 1999).

En ese sentido, al estudiar el contexto histórico en el que se ha producido la construcción de la idea Patrimonio en Ecuador hemos comprobado que la diversidad cultural ha sido negada en las representaciones de la idea Identidad nacional (Capello, 2004) y en la configuración de la «memoria pública» (Bustos,

2007; 2010). Asimismo, el interés por la conservación patrimonial en las primeras regulaciones legales del siglo XX entendía lo indígena asociado a la preservación de lo arqueológico (Kennedy Troya, 2010), y posteriormente, como representante del folclore nacional (Mejía Salazar, 2014). Los pueblos y nacionalidades indígenas de Ecuador tampoco han sido protagonistas de su propia representación (Muratorio, 1994; Guerrero, 1994) determinada por otros en la escena política, en la literatura o las artes, incluso a través de las corrientes que les prestan atención, como el indigenismo de la primera mitad del siglo XX (Clark, 1999). Es más, su imagen ha sido esencializada e instrumentalizada para paradójicamente alimentar la Idea Identidad de la minoría criolla en su emancipación de la metrópoli (Favre, 1998), diferenciar al naciente Estado ecuatoriano en el orden internacional (Muratorio, 1994) y contribuir a un mestizaje fundacional supuestamente ligado a la nobleza indígena (Cabrera, 2015).

Como se ha analizado en esta tesis, tras la destrucción de sus referentes espaciales y simbólicos (González Ochoa, 2004) y de sus mecanismos de retroalimentación durante la Conquista y la Colonia (Florescano, 1992), las respuestas de la población indígena ante la administración de la diferencia han sido diversas y se resumen en un continuo entre la resignación y la insurgencia (Pinzon, cit en Barrera Jurado, 2011: 184). También han sido definidas como un encuentro cultural materializado en expresiones sincréticas (Ramon Valarezo, 2004) que combinan distintas formas de concebir la realidad (Esteva Fabregat, 1981). La población indígena en Ecuador ha incorporado históricamente estas condiciones estructurantes y se manejan en el juego social (Bourdieu, 1987) sin entender sus diferentes respuestas como excluyentes (Muratorio, 2000). La narración del propio origen del arte Tigua combina un relato mítico en el que se confiere el don de la pintura a Julio Toaquiza (Valiñas López, 2008) con la influencia externa de Olga Fisch sin invalidarse mutuamente. Los sincretismos, encuentros y resistencias también son apreciables en las obras tradicionales de los artistas indígenas de Tigua, como en las resultantes de la innovación artesanal.

Volvamos ahora a la pregunta con la que iniciábamos este epígrafe y que nos interrogaba sobre el propósito simbólico de los pintores Tigua con este proyecto. Conscientes de su posición subordinada, los artistas de Tigua se construyen a sí mismos desde un «discurso visual alternativo» para afirmar su identidad y para sobrevivir (Muratorio, 2000). Pero al mismo tiempo entienden que apropiarse de las formas legitimadas de representación también los legitima individual y colectivamente (Bourdieu, 1977).

El uso de los nuevos símbolos, de la tradición inventada (Hobsbawm & Ranger, 1983) marca las diferencias: los convierte en protagonistas de eventos, de exposiciones, de premios por la excelencia artesanal. Alcanzar un acuerdo con lo hegemónico se percibe entonces como recíproco y puede ser beneficioso para alcanzar sus aspiraciones (García Canclini, 1984). De este modo, los pintores participantes en el proyecto instrumentalizan la renovación productiva para adquirir poder en el campo Patrimonio y desafiar a la lógica de la dominación que ha ejercido violencia simbólica contra ellos (Bourdieu, 1977).

El reconocimiento identitario es una oportunidad que si no permite cambiar el orden, al menos contribuye a desafiarlo al hacerlos presentes. Más fuerza en el campo Patrimonio también puede cambiar a su favor la distribución desigual de pesos en las decisiones sobre qué se representa y cómo se configura una comunidad imaginada (Anderson, 1983) más heterogénea. En última instancia, capital y poder en este campo también apuntan a introducir su propia mirada hacia las relaciones entre pasado, presente y futuro, es decir, a cuestionar el discurso dominante del Patrimonio (Smith, 2006), y a participar directamente en su desarrollo como colectividad.

Esta disputa por el poder simbólico (Bourdieu, 1977), por la administración y el control de los sentidos (Guerrero Arias, 2009), es estratégica para la representación de su propia memoria y para representarse a sí mismos. Como hemos visto en el trabajo de campo este «arte de la memoria» como lo llama Blanca Muratorio (2000) quiere definirse más allá de las etiquetas que lo han

clasificado y calificado con criterios externos y jerárquicos; o que lo han desprestigiado a partir de una idea Autenticidad que emana de lo tradicional y que se opone a las manifestaciones occidentales de la modernidad (Olsen, 2002).

De hecho, sirviéndose de la legitimación que les concede la participación en este proyecto los artistas de Tigua traen al campo Patrimonio un sueño ‘apropiado’ (Bonfil Batalla, 1982) que pretenden alcanzar con el particular apoyo de los agentes de la Cooperación Internacional. La aspiración no es otra que representarse a sí mismos en su propio museo, cuestionando una vez más las dicotomías entre originalidad-copia, modernidad-tradición, occidental-no occidental, individuo-comunidad y arte-artesanía. En suma, estos artistas de Tigua proponen una institución que les *da valor — desde dentro y hacia dentro —* (Nogués Pedregal, 2006) a sus creaciones y que ante todo les permita ser dueños de su propia representación y de su propio futuro.

Frente al indígena contemporáneo, el indio ancestral no participa en política (Favre, 1998). Sin embargo, a partir de la patrimonialización de referentes de las culturas aborígenes de Ecuador, en este caso merced a los agentes no gubernamentales y de la Cooperación Internacional, el indio ancestral se inserta en la disputa política y simbólica de legitimación del mundo social (Bourdieu, 1987).

El Patrimonio se ratifica entonces como un capital y un recurso para el porvenir de las identidades emergentes (Smith, 2006; Gómez-Montañez, 2011), para su empoderamiento en los tecnicismos del ámbito del desarrollo (Belli & Slavutsky, 2010); no es solo un fin sino un medio (Ballart Hernández, 1997). Además, en el campo Patrimonio el valor de los productos patrimoniales es proporcional a su uso: conforme son apropiados, se revitalizan, adquieren nuevos significados (Gómez-Montañez, 2011) y pasan a formar parte de la cultura autónoma de un grupo (Bonfil Batalla, 1982). En la medida en que son legitimados, los recursos patrimoniales tienen esa capacidad de reconciliar en el presente, la continuidad entre el pasado y el futuro. En este sentido, y siempre que puedan discutirse como objetos construidos socioculturalmente pueden funcionar como recursos al servicio del Desarrollo (García García, 1998).

A pesar de las críticas que las artesanías innovadas del proyecto reciban de los puristas del arte Tigua u otros artesanos apegados a la idea Autenticidad cautelosa con la renovación, la etnografía ha evidenciado que estas están lejos de ser objetos carentes de sentido para quienes los producen. Al contrario, los nuevos productos inspirados en las construcciones patrimoniales de lo ancestral muestran una amalgama de significados que integra lo antiguo y lo nuevo, las atribuciones externas del mercado y del turismo, y también aquellos temas y símbolos de la memoria de estos artistas como individuos y como grupo, con los que se identifican en el momento presente. Asimismo, frente a las posturas más reduccionistas que castigan el usufructo económico de los recursos culturales porque conduce a la instrumentalización, la apropiación se revela en este caso como una forma de construcción de sentido que trasciende el interés presente y que resulta estratégica para generar fisuras en el modelo de Estado y sociedad, en el futuro deseable y en la idea Desarrollo dominante en Ecuador.



## Conclusions

This doctoral thesis is an ethnography of the use of the idea Culture<sup>50</sup> in the construction of the idea Development through the idea Heritage. The ethnography focuses on the description of practices and social relations that occur in an initiative associated with the idea Heritage in Ecuador as it is used by different agents: public institutions, non-governmental organizations, agencies of international cooperation and groups of Ecuadorian cultural diversity. The project analysed is the *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* Project led by the *Mindalae* Museum in Quito. This museum is financed by the European Cooperation and it displays the material culture of the diversity of indigenous peoples (*pueblos indígenas*) that constitute Ecuador. Among this, we are to study the indigenous artists of Tigua. This development project aims to renew contemporary crafts based on the cultural legacy of the original peoples of Ecuador. This ethnographic research has described and analysed the variety of processes of meaning construction, as they are shown during the practices of representing the collective memory, by means of the production and management of cultural heritage (*patrimonio*). We refer to this latter process as ‘patrimonialisation’.

---

<sup>50</sup> As pointed in the introduction we use Capital Letters to designate ideas.

In the first place, we have shown that the administration of the past materialized in the production and configuration of the idea Heritage can be analysed as another field within the Bourdieu's broadest notion of social space. The notion 'field' clarifies the network of power relations that constitute patrimonialisation. From this perspective of Heritage as a field, it is possible to observe the encounter and disagreement of the interests of its participants, their level of self-awareness on their possibilities and strategies of appropriation and transformation of different types of capitals. Besides, the notion 'field' meant to be a useful framework to approach and comprehend the practices of production and negotiation of meanings linked both to the dispute of capitals and in the mediation of identity processes. In the end, this notion facilitates to distinguish between the ideas Culture and Heritage, and unveils the social and historical construction of the latter (Prats, 1997; García García, 1998).

In this sense, the use of Bourdieu's field concept in our ethnographic study illustrates the asymmetric social relations that give rise to adjectivizations and, hence, to believe in the ontological existence of different heritages (in plural). For instance, from the mere definition of the concept 'heritage' and related operative notions. On the other hand, the idea Heritage handled by the project *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo* follows *Sinchi Sacha* Foundation and the *Mindalae* Museum's proposal, and it has been accepted as the ruling idea (whence, capitalize) by other agents in the field. The idea Heritage is associated with the cultural and ethnic diversity of Ecuador while emphasising the traditions rooted in the times prior to the Spanish colonisation. This idea is made operative through the concept "handicrafts with identity", which privileges the selection of those elements of the whole cultural repertoire only associated with the ancestral cultures.

Moreover, the relational nature of this approach allows to detail and explain the interdependence of the social agencies involved in «the heritage assets activation» (Prats, 1997). Both the *Mindalae* Museum and the *Sinchi Sacha* Foundation have the capacity to enhance and promote patrimonialisation due to

the funds received from the Cooperation of the European Union and to the institutional support of the Ecuadorian State. In order to complete the process, the indigenous artists must appropriate their own work as heritage too. However, only the 'appropriate' use of the iconographies in the artisan works legitimize it as heritage, which in turn becomes the first step to increase the economic, social, cultural and symbolic capitals invested previously.

On the other hand, the appropriation of cultural elements that have been classified as heritage is revealed as a strategy of non-hegemonic agents to achieve more advantageous positions within the Heritage field and, henceforth, in the broadest social space. In our ethnography, the appropriation is studied through the use of the ancestral iconography of Ecuador in a constant process of renovation of the creations of the artists of Tigua. It is important to note, that this use is not limited to a simple instrumental incorporation, it re-denominates the idea Identity in opposition to the colonial and the white-mestizo hegemonic view of Ecuadorian society. Thus, the Tigua identify as theirs any contemporary interpretation of archaeological remains of the aboriginal peoples of Ecuador, regardless of whether there is a verifiable affiliation between their present identity and the aboriginal identities those iconographies belong to.

The legitimacy practices that are separated from these strategies also show how the social construction of the idea Authenticity (Cohen, cit. en López López, 2015: 531), its diffuse limits and its dependence on the historical-cultural context it takes place. The ethnography shows the clear versatility of the indigenous artists of Tigua when considering the parameters that define the authentic. In this way, they take and make use of different labels (art, crafts, folk art and souvenirs) to qualify objects susceptible of becoming heritage (*patrimonializables*) while placing them within the commercial circuit.

In order to understand the adaptability of these practices of appropriation and legitimation, it is necessary to delve into the close relationship between the creation of heritage and its commodification (Frigolé, 2014) from a non-reductionist perspective. On the one hand, the very nature of the patrimonialisation

introduces the idea of preexistence to any intervention — that is, it does not create it anew but recovers it, revitalizes it and brings it into the present —, and therefore makes it essential and immutable. These characteristics, as detailed in the theoretical framework and in the case analysis, are a claim for tourism. In a complementary way, our ethnography shows that those development projects that rely on heritage as a developmental resource are market oriented. In this way, the value placed by the *Mindalae* Museum through the staging of the artisan heritage responds to the need to single out a product of ancestral origin (Ariel de Vidas, 1996), with high-quality parameters and a certification that secures social justice and fair trade during the elaboration process. The result is a «craft with identity» as the promoters of the project define it, and guarantees a finest place in the tourist and commercial itineraries, especially among international tourists of higher purchasing power. The interdependence between patrimonialisation and tourist consumption patterns presents a paradox: the prevalence of economic indicators as the sole criteria of well-being in the idea Development that rules world. Despite the official recognition of a concept “development” labelled as sustainable and human, and characterized by multidimensionality, the econometric logic is overwhelmingly present in the evaluations carried out by the international cooperation agencies. Consequently, although the *Mindalae* Museum discourse aims to display Ecuador’s cultural diversity, the strong links between the idea Development and artisanship as a mean to increase economic income, the representation fails. The staging of the museum materials essentialise the artisan heritage, the ancestral, and leads to a homogenization tendency in the representation of the Other.

On the other hand, the ethnography illustrate how meanings are produced to justify current practices; in other words, how these collective identities feed their memory to adapt to the present (Mizsthal, 2003). Among the diversity of social positions in the field different strategies in the use of this heritage can be identified. It is not only a question of achieving a more favorable economic position or improving social prestige. As it has been described, the indigenous artists of Tigua who have participated in the initiative, make a wise use of this resource to strengthen themselves in the local and national imaginary. In the case

studied, the appropriation of the resources is a deliberate answer to the monoculture society prevailing in Ecuador, which had denied them their own representation. This response is especially important in spite of the recent political and public discourses on plurinationality and interculturality. The acceptance of a particular heritage as theirs, shows their knowledge of the inner rules of the play, as well as a strong awareness of the structuring conditions place them in positions that are not advantageous (Bourdieu & Wacquant, 1992). The innovation in the material used and the designs of their artistic productions is legitimized since it is pertinent to their aims, and presents itself as a form of survival (Muratorio, 2000). Nonetheless, the legitimation of this essential image of the past is shown as an opportunity to strengthen the social and political presence of its idea of Identity.

Accordingly, it is an initiative created from the outside towards the outside, where the appropriation of these elements of the past by the Tigua artists, functions as a mechanism to maintain the continuity of seamless meaning between the past, the present and the future (Nogués Pedregal, 2014). That is to say, between the representations of the collective memory through the idea Heritage in a projection towards the idea Development.

Finally, this ethnography of the relations between the ideas Culture, Heritage and Development unveils the way certain labyrinthine ideas temporarily materialize in devices that pretend to represent and reproduce an idea Identity with homogenous and dominant characteristics (García Calvo, 2005). The view of heritage as a metacultural phenomenon (García García, 1998) shows how these representations are used as a territorial and development resource (Smith, 2006) and thus, they are contested, discussed, appropriated, reworked, negotiated without considering closed categorizations or reductionist explanations, not exempt of their belonging to a global context of capitalist economy. Therefore, if the past is irrecoverable owing to the erosion of time (Lowenthal, 1985), the plurality of present memories might be an opportunity for the future.



## Bibliografía

- AECID. (2008). *20 años del Programa Patrimonio de la Cooperación Española*. Madrid. Retrieved from [www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/.../20\\_axos\\_programa.pdf](http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/.../20_axos_programa.pdf)
- AECID. (2016). Cultura y Desarrollo. Retrieved April 25, 2016, from <http://www.aecid.es/ES/cultura/cultura-y-desarrollo/patrimonio-para-el-desarrollo>
- Agosto, P. (2014). Debates sobre Pachamamismo, extractivismo y desarrollo en las luchas socioambientales. *Kavilando*, 6, 30–37. Retrieved from [www.ssoar.info/ssoar/handle/document/43829](http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/43829)
- Aguaiza Quizhpilema, J. (2014). *Investigación de plantas alimenticias y medicinales de “Chuya Kawsay” en Quilloac*. Universidad de Cuenca. Retrieved from [space.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5343/1/MASE.pdf](https://space.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5343/1/MASE.pdf)
- Aguilar, J. P., & Sen, S. (2017). Comparing Conceptualizations of Social Capital. *Journal of Community Practice*, 5422(February). <http://doi.org/10.1080/10705420903299979>
- Alcina Franch, J. [1982]. Arte occidental, arte “primitivo” y arte “prehistórico”. In *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Almeida, I. (2005). *Historia del Pueblo Kechua*. Quito: Abya Yala.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Reflexiones sobre el origen y la difusión del ...* (1993rd ed.). México: Fondo de Cultura Económica. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Retrieved from <https://www.upress.umn.edu/book-division/books/modernity-at-large>

- Ariel de Vidas, A. [1996]. *Memoria textil e industria del recuerdo en los andes: identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito: Abya Yala, 2002.
- Arregui, E. (2007). El programa de rehabilitación del centro histórico de Quito. In F. Carrión M. (Ed.), *Financiamiento de los centros históricos de América Latina y El Caribe* (pp. 403–411). Quito: Flacso Ecuador, Lincoln Institute of Land Policy, Innovar UIO. Retrieved from [www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=21174%0A](http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=21174%0A)
- Ayala Mora, E. [1993]. *Resumen de historia del Ecuador* (Vol. 8). Quito: Corporación Editora Nacional, 2008. Retrieved from <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>
- Ayala Mora, E., Yáñez Moreno, S., Terán Najas, R., Bustos Lozano, G., & Landázuri Camacho, C. (2008). *Manual de Historia del Ecuador. Épocas aborígen y colonial, independencia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.
- Bachrach, P., & Baratz, M. S. (1962). Two faces of power. *The American Political Science Review*, 56(4), 947–952. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1952796>
- Ballart Hernández, J. [1997]. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Barbero Franco, A. M. (2011). *La Gestión del Patrimonio Histórico como Instrumento para un Desarrollo Sostenible. Un caso práctico: el proyecto de desarrollo local “Os Ambientes do Ar.”* Universidad de Salamanca. Retrieved from [https://gredos.usal.es/jspui/.../1/DHABA\\_BarberoFrancoAM\\_Gestiónpatrimonio.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/.../1/DHABA_BarberoFrancoAM_Gestiónpatrimonio.pdf)
- Barrera Jurado, G. S. (2011). Campos de poder artesanales en la comunidad Kamsá de Sibundoy, Putumayo, Colombia. Del trueque a las tendencias de moda. *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 24(2), 178–195. Retrieved from <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8851/7143>
- Belli, E., & Slavutsky, R. (2010). La gestión estatal del Patrimonio para el Desarrollo de los sectores populares en la Quebrada de Humahuaca. In J. de J. Hernández López, M. B. Rotman, & A. N. González de Castells (Eds.), *Patrimonio y cultura en América Latina: Nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales* (pp. 161–178). México: Universidad de Guadalajara.
- Berche, A. S., García, A. M., & Mantilla, A. (2006). Pueblos indígenas, ¿sujetos de derecho en el escenario internacional? In *Los Derechos en Nuestra Propia Voz. Pueblos indígenas y DESC: una lectura intercultural*. (pp. 35–

- 60). Bogotá: ILSA. Retrieved from <https://searchworks.stanford.edu/view/6736844>
- Berger, P. L. (1973). "Sincerity" and "authenticity" in modern society. *Four Review Essays*, 81–90. Retrieved from [https://www.nationalaffairs.com/public\\_interest/detail/sincerity-and-authenticity-in-modern-society](https://www.nationalaffairs.com/public_interest/detail/sincerity-and-authenticity-in-modern-society)
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1999.
- Bomfim Trad, L. A. (2009). Grupos focais: Conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências como o uso da técnica em pesquisas de saúde. *Physis*, 19(3), 777–796. <http://doi.org/10.1590/S0103-73312009000300013>
- Bonaldi, F. (2010). *Entre dos culturas: los pintores andinos de Tigua*. Quito: Abya Yala.
- Bonfil Batalla, G. (1972). El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, 9(1970), 105–124. Retrieved from <http://132.247.146.34/index.php/antropologia/article/view/23077>
- Bonfil Batalla, G. [1982]. El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas. In *Obras escogidas de Guillermo Bonfil Batalla* (Vol. 2, pp. 464–480). México: INAH, INI, 1995.
- Bonte, P., & Izard, M. (1996). *Diccionario de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal.
- Botero Villegas, L. F. (2001). *Mobilización indígena, etnicidad y procesos de simbolización en Ecuador: el caso del líder indígena Lázaro Condo*. Quito: Abya Yala.
- Botero Villegas, L. F. (2013). Ecuador siglos XIX y XX . República, "construcción" del indio e imágenes contestadas. *Gazeta de Antropología*, 29(1). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10481/24586>
- Bourdieu, P. (1977). Sobre el poder simbólico. *Annales*, 3, 405–411.
- Bourdieu, P. (1987). *Cosas Dichas* (2000th ed.). Barcelona: Gedisa editorial. Retrieved from <https://onedrive.live.com/?cid=A3BCA8DE764E6DDD&id=A3BCA8DE764E6DDD!173&authkey=!AMVIPq193zcsGIQ%5Cnpapers3://publicationn/uuid/9ADDFDF81-39B4-4ACC-B845-6D3E1F3111FA>
- Bourdieu, P. (1989a). El espacio social y la genesis de las "clases." *Estudio Sobre Las Culturas Contemporáneas, III*, 27–55. Retrieved from [www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio\\_social\\_y\\_genesis.pdf](http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/espacio_social_y_genesis.pdf)
- Bourdieu, P. (1989b). Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*,

7(1), 14. <http://doi.org/10.2307/202060>

- Bourdieu, P. [2000]. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. [1992]. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Brokaw, G. (2013). La recepción del quipu en el siglo XVI. In M. Curatola Petrocchi & J. C. De la Puente Luna (Eds.), *El quipu colonial: estudios y materiales* (pp. 119–144). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bustos, G. (2007). La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de la fundación de Quito. In O. Buschges, Cristian; Bustos, Guillermo; Kaltmeier (Ed.), *Etnicidad y poder en los países andinos* (pp. 111–134). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bustos Lozano, G. (2010). La conmemoración del Primer Centenario de la Independencia ecuatoriana: los sentidos divergentes de la memoria nacional. *Historia Mexicana*, LX(1), 473–524. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60021048011>
- Cabrera, H. (2015). Hispanismo , mestizaje y representaciones indígenas durante el quinto centenario en Ecuador : Vistazo y El Comercio. *Anuario Colombiano de Historia Social Y de La Cultura*, 42(1), 213–244. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127140053008>
- Candau, J. [1996]. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.
- Capello, E. (2004). Hispanismo casero: la invención del Quito hispano. *Procesos*, (20). Retrieved from [repositorio.uasb.edu.ec](http://repositorio.uasb.edu.ec) > ... > Revista Procesos No. 20, 2003
- Carrión Mena, F., & Dammert Guardia, M. (2013). Centro histórico de Quito: ¿Patrimonio de la humanidad o del mercado? In M. Fiori (Ed.), *ReVivir el centro histórico* (pp. 181–210). Barcelona: Editorial UOC. Retrieved from [http://works.bepress.com/fernando\\_carrion/628/](http://works.bepress.com/fernando_carrion/628/)
- Carvalho-Neto, P. (1964). *Diccionario de Folclore Ecuatoriano*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP). (2016). Retrieved June 27, 2016, from [www.cidap.gob.ec/](http://www.cidap.gob.ec/)
- Chadwick, W. [1992]. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Chalkho, R. (2012). Discursos sociales en torno al diseño y la artesanía. In *Actas de Diseño. VI Encuentro Latinoamericano de Diseño* (Vol. 12, pp. 133–136). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Retrieved from [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/381\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/381_libro.pdf)

- Clark, K. (1999). La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940). In E. Cervone & F. Rivera (Eds.), *Ecuador racista: imágenes e identidades*. Quito: Flacso Ecuador. Retrieved from [www.flacso.org.ec/docs/sfracclark.pdf](http://www.flacso.org.ec/docs/sfracclark.pdf)
- Clifford, J. [1998]. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa editorial, 2001. <http://doi.org/10.1285/i22804250v>
- Colvin, J. G. (2004). *Arte de Tigua: una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). (1990). El levantamiento indígena en la prensa ecuatoriana. Quito.
- Consejo de Desarrollo de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (CODENPE). (2016). Pueblos y nacionalidades del Ecuador. Retrieved March 20, 2016, from [www.codenpe.gob.ec/](http://www.codenpe.gob.ec/)
- Constitución de la República del Ecuador (2008). Montecristi, Ecuador.
- Constitución del Estado de Ecuador (1830). Riobamba, Ecuador.
- Constitución Política de la República del Ecuador (1998). Riobamba, Ecuador.
- Costales, V. (2006, December). Un museo creado para debatir sobre la identidad ecuatoriana. *Revista Del Diario El Comercio de Ecuador*, 2. Retrieved from [http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/9687.Matriz\\_Turismo\\_y\\_patrimonio\\_del\\_Ecuador.pdf](http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/9687.Matriz_Turismo_y_patrimonio_del_Ecuador.pdf)
- Creswell, J. W. (2003). *Research Design. Qualitative, Quantitative and Mixed methods approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications Inc.
- Cueva Ortiz, S. (2010). *Espacio público y patrimonio: políticas de recuperación en el centro histórico de Quito*. Flacso Ecuador, Abya Yala.
- Curatola Petrocchi, M., & De la Puente Luna, J. C. (2013). *El quipu colonial. Estudios y materiales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Del Popolo, F., & Schkolnik, S. (2013). *Pueblos indígenas y afrodescendientes en los censos de población y vivienda de América Latina: avances y desafíos en el derecho a la información. Notas de población* (Vol. 97). Santiago de Chile: CEPAL, CELADE. Retrieved from [repositorio.cepal.org/handle/11362/35946%0A](http://repositorio.cepal.org/handle/11362/35946%0A)
- Delegación de la Unión Europea para Ecuador. (2015). *Boletín de Cooperación: Actividades de cooperación financiadas por la Unión Europea en Ecuador*. Quito.
- Delgado, J. M., & Gutiérrez, J. [1995]. Teoría de la observación. In *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, pp. 145–146). Madrid: Síntesis, 1999.

- Diario el Universo. (2007, May 6). Destino Museo Mindalae, galería de artesanías. *Diario El Universo*. Retrieved from <http://www.eluniverso.com/2007/05/06/0001/812/C416DD2818FD47C9890ED431B379E163.html>
- Dubois, A. (2006a). Cooperación bilateral / multilateral. Retrieved February 20, 2016, from <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/>
- Dubois, A. (2006b). Desarrollo. Retrieved June 13, 2015, from <http://www.dicc.hegoa.ehu.es/>.
- Duclos, J.-C. [1997]. Prologo. In L. Prats. *Antropología y patrimonio* (2004th ed.). Barcelona: Ariel, 2004
- El sismo afectó colecciones de la Amazonía del Museo Mindalae. (2016, September 6). *El Comercio*. Quito. Retrieved from <http://www.elcomercio.com/tendencias/sismo-colecciones-museo-mindalae-quito.html>
- Esteva Fabregat, C. (1981). La hispanización del mestizaje cultural en America. *Quinto Centenario, 1*, 99–141. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/viewFile/QUCE8181120099A/1896>
- Evans-Pritchard, D. (1987). The Portal Case: Authenticity, Tourism, Traditions, and the Law. *The Journal of American Folklore*, 100(397), 287–296. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/540325>
- Evans-Pritchard, E. (1967). Antropología social. In *Antropología social* (pp. 68–79). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Favre, H. (1998). *El Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Fisch, O. (1985). *El folclor que yo viví. Memorias de Olga Fisch*. Quito: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP).
- Florescano, E. (1992). “La Conquista y la transformación de la memoria indígena. In H. Bonilla (Ed.), *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: Flacso, Libri Mundi.
- Fondo para el Logro de los ODM-F-ODM. (2016). Cultura y Desarrollo. Retrieved June 23, 2016, from <http://www.mdgfund.org/es/node/72>
- Frigolé, J. (2014). Retóricas de la autenticidad en el capitalismo avanzado. *Éndoxa: Series Filosóficas*, (33), 37–60. Retrieved from <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/13564/12262>
- Fronzizi, R. (1958). *¿Qué son los valores?* (1999th ed.). México DF: Fondo de Cultura Económica.

- Fundación Sinchi Sacha. (2009a). *Perfil de Proyecto de Fortalecimiento de emprendimientos productivos rurales y urbano marginales de la Sierra norte del Ecuador*. Quito.
- Fundación Sinchi Sacha. (2009b). Tianguéz. Retrieved September 14, 2016, from <http://www.tianguéz.org/museo2.html>
- Fundación Sinchi Sacha. (2012). *Informe Final Proyecto de Fortalecimiento de emprendimientos productivos rurales y urbano marginales de la Sierra norte del Ecuador*. Quito.
- Fundación Sinchi Sacha. (2015). Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador, Mindalae. Retrieved September 14, 2016, from <http://www.mindalae.com.ec/>
- Fundación Sinchi Sacha, & Museo Mindalae. (2016). Proyecto Artesanía de los pueblos ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador. Retrieved August 30, 2016, from <http://proyecto.mindalae.com.ec/index.php>
- Galeano, E. [1993]. *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- García Calvo, A. (1988). *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*. Madrid: Editorial Lucina.
- García Calvo, A. (2005). ¿Qué falta le hará a las pirámides de Egipto que vaya yo a verlas? *Archipiélago. Cuadernos Críticos de La Cultura*, 68, 29–31.
- García Canclini, N. (1984). Cultura y organización popular. Gramsci con Bourdieu. *Cuadernos Políticos*, 38, 75–82. Retrieved from <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.39/CP.39.7.Néstor García Canclini.pdf>
- García Canclini, N. (1987). Culturas populares e indígenas. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Comunicación Y Culturas Populares En Latinoamérica*, 21–37. Retrieved from [http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia\\_canclini\\_-\\_de\\_que\\_estamos\\_hablando\\_cuando\\_hablamos\\_de\\_lo\\_popular.pdf](http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia_canclini_-_de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popular.pdf)
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo. Retrieved from <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/garcia-canclini-n-1995-consumidores-y-ciudadanos.pdf>
- García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios Sobre Culturas Contemporáneas*, 3(5), 109–128. Retrieved from [www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600507](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600507)
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. In E. Aguilar Criado (Ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (Junta de A, pp. 16–33). Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares. Retrieved from

- [www.iaph.es/export/sites/.../1233838647815\\_ph10.nestor\\_garcia\\_canclini.capii.pdf](http://www.iaph.es/export/sites/.../1233838647815_ph10.nestor_garcia_canclini.capii.pdf)
- García García, J. L. (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política Y Sociedad*, 27, 9–20. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/.../25044>
- Geertz, C. [1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003 <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (2002). Colección Pedagógica Universitaria. *Colección Pedagógica Universitaria*, 37–38, 1–11. Retrieved from [https://www.uv.mx/cpue/...3738/B\\_Gilberto\\_Gimenez\\_Introduccion\\_2.pdf](https://www.uv.mx/cpue/...3738/B_Gilberto_Gimenez_Introduccion_2.pdf)
- Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Zumbahua. (2015). *Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la Parroquia de Zumbahua*. Retrieved from [http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL\\_SNI/data\\_sigad\\_plus/sigadplusdiagnostico/0560018240001\\_GAD\\_Zumbahua\\_Diagnóstico\\_24-06-2015\\_23-46-08.pdf](http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdiagnostico/0560018240001_GAD_Zumbahua_Diagnóstico_24-06-2015_23-46-08.pdf)
- Gómez-Montañez, P. (2011). Patrimonio y etnopolíticas de la memoria: el pasado como aparato ideológico en la fiesta del Zocán en el Templo del Sol de Sogamoso. *Antípoda: Revista de Antropología Y Arqueología*, 12, 165–186. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81422437009>
- Gonçalves, J. R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania. Retrieved from [http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia\\_dos\\_objetos\\_V41.pdf](http://nau.ufsc.br/files/2010/09/antropologia_dos_objetos_V41.pdf)
- González Ochoa, J. M. (2004). *Atlas histórico de la América del Descubrimiento*. Madrid: Acento ediciones.
- Guayasamín Crespo, G. (1996). *El cerco del sol: la mayor sabiduría desarrollada por nuestros antepasados fue la medición del tiempo*. Quito.
- Guerrero, A. (1994). Una imagen ventrílocua. In B. Muratorio (Ed.), *Imágenes e imagineros* (pp. 197–252). Quito: Flacso Ecuador. Retrieved from [www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=14702](http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=14702)
- Guerrero Arias, P. (2009) Cultura popular y patrimonio, escenario de lucha de sentidos: entre la usurpación y la insurgencia simbólica. *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, 1. Retrieved from [https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/revista\\_inpc/INPC\\_Revista\\_1.pdf](https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/revista_inpc/INPC_Revista_1.pdf)
- Halbwachs, M. [1968]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Harris, M. [1990]. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

- Heller, A. (2003). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. *Indaga: Revista Internacional de Ciencias Sociales Y Humanas*, 1, 5–17. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2258102>
- Hernández Ramírez, J. (2016). Souvenir: reminiscencia del viaje. In Á. Rodríguez Díaz, M. J. Lozano Vega, & E. Olid González (Eds.), *Sociología por todas partes. Símbolos y representaciones sociales de lo cotidiano* (pp. 23–36). Madrid: Dykinson.
- Hernández Ramírez, M., & Ruiz Ballesteros, E. (2010). “Desarrollo con identidad”, patrimonio y turismo comunitario en el Pueblo Manta (Ecuador). In *Libro de Actas del IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo*. Sevilla.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. [1983]. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- ICOMOS. (1976). Carta de Turismo Cultural. Bruselas. Retrieved from [ipce.mcu.es/pdfs/1976\\_Carta\\_turismo\\_cultural\\_Bruselas.pdf%0A](http://ipce.mcu.es/pdfs/1976_Carta_turismo_cultural_Bruselas.pdf%0A)
- INPC. (2011). *Iglesia y convento de San Francisco: una historia para el futuro* (Vol. 1). Quito.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de Ecuador. (2010). VII Censo de Población y Vivienda de Ecuador. Retrieved November 20, 2016, from <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos de Ecuador (INEC). (2010). Boleta del VII Censo de Población y Vivienda. Quito.
- Ivers, M. (2012). *Poemas a colores: memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Izard, M. (1983). 500 años de iniquidades. *L’Avenç*. Barcelona.
- Junta de Andalucía. (2016). Consejería de Fomento y Vivienda. Retrieved November 25, 2016, from <http://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/portal-web/web/publicaciones/3571>
- Kennedy Troya, A. (2000). Quito : imágenes e imagineros barrocos. In J. Nuñez (Ed.), *Antología de Historia* (pp. 109–123). Quito: Flacso Ecuador.
- Kennedy Troya, A. (2007). Apropiación y resimbolización del patrimonio en el Ecuador. Historia, arquitectura y comunidad. El caso de Cuenca. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25. Retrieved from [repositorio.uasb.edu.ec/.../RP25-Kennedy-Apropiacion\\_y\\_resimbolizacion.pdf](http://repositorio.uasb.edu.ec/.../RP25-Kennedy-Apropiacion_y_resimbolizacion.pdf)
- Kennedy Troya, A. (2010). Valoración y conservación del patrimonio ecuatoriano. Antecedentes (1860-1945). In *Construir la Nación: imágenes y espacios del Ecuador en el siglo XIX. Antología* (pp. 237–268). Cuenca:

- Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Retrieved from alexandrakennedy-troya.weebly.com/.../valoracion\_y\_conservacion\_del\_patrimonio\_
- Kowii, A. (2016, June 28). Inti Raymi: una fiesta globalizada. *El Universo*. Quito. Retrieved from <http://www.eluniverso.com/opinion/2016/06/28/nota/5661255/inti-raymi-fiesta-globalizada>
- Kowii, A., & (coord.). (2011). *Interculturalidad y Diversidad*. Quito: Corporación Editora Nacional/ Universidad Andina Simón Bolívar.
- Kowii, I. (2014). *Nacionalidades y pueblos indígenas del Ecuador*. Quito: Ediciones La Tierra.
- Le Goff, J. [1977]. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lenci, S. (2010). *Ecuador Evaluación Intermedia Ventana Temática : Cultura y Desarrollo*. Quito. Retrieved from <mptf.undp.org/document/download/4958>
- León Portilla, M. (1989). *Vision de los vencidos 2*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,. Retrieved from <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/indice.html>
- Ley de Patrimonio Cultural (1979). Quito, Ecuador. Retrieved from [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec\\_codificacion\\_27\\_ley\\_de\\_patrimonio\\_cultural\\_spaorof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_codificacion_27_ley_de_patrimonio_cultural_spaorof.pdf)
- Ley Orgánica de Cultura (2016). Ecuador.
- Living in Minca. (2014). *Preserving indigenous culture in Ecuador*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=7iobz6cozaY>
- López Beltrán, C. (2008). Sangre y temperamento pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas. *Saberes Locales: Ensayos Sobre Historia de La Ciencia En América Latina*, 289–342. Retrieved from <http://www.filosoficas.unam.mx/~lbeltran/Textos/Articulos/CastasLopezBeltran.pdf>
- López López, J. D. D. (2015). Más allá de la piel y la máscara : turismo , autenticidad y prácticas expositivas en el Sacromonte. *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares*, LXX, 527–546. <http://doi.org/10.3989/rdtp.2015.02.011>
- Lowenthal, D. [1985]. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lukes, S. (1974). *Power: A Radical View* (2nd 2005). New York: Palgrave MacMillan. Retrieved from <http://books.google.com/books?id=XxpwQgAACAAJ&pgis=1>

- MacCannell, D. (1973). Staged authenticity: arrangements of social space in tourist settings. *American Article of Sociology*, (3), 589–603. <http://doi.org/https://doi.org/10.1086/225585>
- Maccari, B., & Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Ariel.
- Malamud Rikles, C. (2006). *Historia de América*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mandly, A., & Llorente, F. M. (2010). Factores culturales e ideología del Desarrollo. Contradicciones en la práctica de la cooperación. In Comité Científico del IV Congreso de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo (Ed.), *Libro de Actas del IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo* (pp. 379–388). Sevilla.
- Mandly Robles, A. (2002). Espacios, lugares, transparencias. In M. Luna (Ed.), *La ciudad en el tercer milenio* (pp. 109–132). Murcia: Universidad Católica San Antonio.
- Marcos Arévalo, J., & Mendes, A. V. (2016). Bienes Culturales, Museos y Turismo: Análisis del factor público en el Museo de Cáceres (España). *Culturas: Revista de Gestión Cultural*, 3(1), 49–63.
- Martín Gavilán, C. (2009). El documento y sus clases. Análisis documental. Indización y resumen. *Temas de Biblioteconomía*. <http://doi.org/http://hdl.handle.net/10760/14605>
- Mayoral Campa, E. (2010). Sospechosos habituales. In *Libro de Actas del IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo* (pp. 277–284). Sevilla.
- Mejía Salazar, Á. (2014). El patrimonio cultural como derecho: el caso ecuatoriano. *Revista de Derecho*, (21), 5–26. Retrieved from <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4575>
- Ministerio de Asuntos Exteriores. (2007). Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Cooperación Española. Madrid. Retrieved from [http://www.cooperacionespanola.es/sites/default/files/cultura\\_y\\_desarrollo.pdf](http://www.cooperacionespanola.es/sites/default/files/cultura_y_desarrollo.pdf)
- Ministerio de Cultura. (2007). Plan Nacional de Cultura : Un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura. Quito.
- Ministerio de Cultura. (2011). Políticas para una revolución cultural. Quito. Retrieved from [www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/plugins/download.../download.php?...](http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/plugins/download.../download.php?...)
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2016). Retrieved September 20, 2016, from [www.culturaypatrimonio.gob.ec/](http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/)
- Ministerio de Educación, C. y D. (2016). Inscripción en la lista de patrimonio mundial. Retrieved November 30, 2016, from

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/patrimonio-mundial-unesco/patrimonio-mundial-unesco/propuesta-de-inscripcion.html>

Ministerio de Industrias y Productividad. (2016). *Apoyo Centro de Exposición Etnográfica Showroom de Artesanías*. Quito. Retrieved from <https://youtu.be/XwgJtkrI9Zk>

Misztal, B. A. (2003). *Theories of social remembering* (1<sup>o</sup>). Philadelphia: Open University Press; McGraw-Hill. Retrieved from [https://archive.org/stream/BarbaraMisztalTheoriesOfSocialRemembering/%5BBarbara\\_Misztal%5D\\_Theories\\_of\\_Social\\_Remembering\\_#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/BarbaraMisztalTheoriesOfSocialRemembering/%5BBarbara_Misztal%5D_Theories_of_Social_Remembering_#page/n0/mode/2up)

Moscoso, J. (2013). Arqueología, memoria y patrimonio: un caso de transacción patrimonial en el sur de la Sierra Nevada de Santa Marta. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 28(46), 218–243. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55730873011>

Municipio de Quito. (2017). Sistema Metropolitano de Museos y Centros Culturales del Municipio de Quito. Retrieved January 20, 2017, from [www.museosquito.gob.ec](http://www.museosquito.gob.ec)

Muratorio, B. (1994). Nación, etnicidad e identidad. In *Imágenes e imagineros*. Quito: Flacso Ecuador. Retrieved from <http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=14698>

Muratorio, B. (2000). Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua. In F. Carrión (Ed.), *Desarrollo Cultural y Gestión en Centros Históricos* (pp. 47–64). Quito: Flacso Ecuador.

Muriel, D. (2010). Estados hipermnésicos en la cultura de la memoria y la inflación patrimonializadora: algunos apuntes en torno a la labor experta sobre la memoria de la Guerra Civil Española. *Papeles Del CEIC, International Journal on Collective Identity Research*, 2, 1–38. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3634472.pdf> <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3634472>

Museo Mindalae. (2015). Catálogo de artesanías. Quito. Retrieved from [proyecto.mindalae.com.ec/index.php/biblioteca](http://proyecto.mindalae.com.ec/index.php/biblioteca)

Museo Nacional de Antropología de Madrid. (2015). *TIGUA: arte desde el centro del mundo*. Madrid. Retrieved from <http://www.mecd.gob.es/mnantropologia/actividades/exposiciones-temporales/historico/Tigua.html>

Nogués Pedregal, A. M. (2003). Introducción. Antropología, cultura y turismo. In A.-M. Nogués Pedregal (Ed.), *Cultura y turismo* (pp. 9–26). Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

- Nogués Pedregal, A. M. (2008). Poder político local y urbanismo en entornos turísticos. La mediación del espacio turístico en la producción de significados. *Gazeta de Antropología*, (24). Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2700162&orden=164653&info=link>
- Nogués Pedregal, A. M. (2012). El cronotopo del turismo: Espacios y ritmos. *Revista de Antropología Social*, 21(21), 147–171. [http://doi.org/10.5209/rev\\_RASO.2012.v21.40053](http://doi.org/10.5209/rev_RASO.2012.v21.40053)
- Nogués Pedregal, A. M. (2004). Antropología: una mirada crítica a la sociedad y a la cultura. In J. V. Segura Heras, J. A. García del Castillo Rodríguez, & E. Roselló Tormo (Eds.), *Cuéntame qué haces en ciencia* (pp. 193–202). Elche: Universidad Miguel Hernández de Elche.
- Nogués Pedregal, A. M. (2006). “Dar valor” y “Poner en valor”. Dos estrategias para el desarrollo significativo del patrimonio en contextos turísticos. In *Actas II Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo*. (pp. 291–311). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Nogués Pedregal, A. M. (2014). Tiempo y poder. La memoria ante el desarrollo. In C. Soler García, E. Caballero Segarra, & A. M. Nogués-Pedregal (Eds.), *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo* (pp. 7–18). Elche: Cantera editorial.
- Nora, P. [1984]. *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Norambuena Carrasco, C. (2007). Imaginarios nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX. *Estudios de Filosofía Práctica E Historia de Las Ideas*, 9, 117–128. Retrieved from <http://www.scielo.org.ar/pdf/efphi/n9/n9a09.pdf>
- Oliva Martínez, D. (2005). *La cooperación internacional con los pueblos indígenas: desarrollo y derechos humanos*. Madrid: CIDEAL.
- Olsen, K. (2002). Authenticity as a concept in tourism research. *Tourist Studies*, 2, 159–182. <http://doi.org/https://doi.org/10.1177/146879702761936644>
- Ordóñez Cifuentes, J. E. R. (1994). A propósito del V Centenario y la reacción de los pueblos indios. In P. González Casanova (Ed.), *El pensamiento lascasiano en la conciencia de América y Europa* (Primera). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Retrieved from <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/174/6.pdf>
- Organización Internacional del Trabajo (OIT). (2014). Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales. *Oficina Internacional Del Trabajo*. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Panofsky, E. (1972). *Estudios de Iconología*. Madrid. Retrieved from [www.deartesypasiones.com.ar](http://www.deartesypasiones.com.ar).

- Pavón, C. (2015, December 19). Tigua exporta su arte y saberes ancestrales. *El Ciudadano*.
- Pintores de Tigua fueron reconocidos. (2016). *El Comercio*. Quito. Retrieved from <http://edicionimpresa.elcomercio.com/es/292300007959df55-6ff9-4d57-98a2-bac772ca8705>
- Plan de Protección y Recuperación del Patrimonio Cultural del Ecuador - PPRPC (2012). Quito, Ecuador. Retrieved from <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/06/S.O.S.pdf>
- Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). (2009). Proyecto Oralidad Modernidad. Retrieved January 22, 2017, from <http://www.puce.edu.ec/oralidadmodernidad/sierra.php>
- Prats, L. [1997]. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Prats, L. (2007). Concepto y gestión del patrimonio local. *Quaderns-E de l'Institut Català d'Antropologia*, 0(9). Retrieved from [www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/download/73518/131239](http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/download/73518/131239)
- Prats, L., & Santana, A. (2005). Reflexiones libérrimas sobre patrimonio, turismo y sus confusas relaciones. In *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Prats, L., & Santana, A. (2011). Turismo y patrimonio. Entramados narrativos. *Pasos. Revista de Turismo Y Patrimonio Cultural*, 5. Retrieved from [www.pasosonline.org/es/.../39-numero-5-turismo-y-patrimonio-entramados-narrativo...](http://www.pasosonline.org/es/.../39-numero-5-turismo-y-patrimonio-entramados-narrativo...)
- Presidencia de la República del Ecuador. (2007a). Decreto Ejecutivo Creación de Ministerios de Coordinación.
- Presidencia de la República del Ecuador. Decreto Ejecutivo Creación Ministerio de Cultura y Patrimonio Ecuador (2007). Ecuador.
- Presidencia de la República del Ecuador. Decreto Ejecutivo Supresión del Ministerio de Coordinación de Patrimonio y cambio de nombre Ministerio de Cultura y Patrimonio (2013). Ecuador.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (1990). *Informe sobre Desarrollo Humano*. Bogotá. Retrieved from [hdr.undp.org/sites/default/files/hdr\\_1990\\_es\\_completo\\_nostats.pdf](http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_1990_es_completo_nostats.pdf)
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2004). *Informe sobre Desarrollo Humano: la libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. Nueva York. Retrieved from [hdr.undp.org/sites/default/files/hdr\\_2004\\_es.pdf](http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf)
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*,

13(29), 11–20. <http://doi.org/10.1080/09502380601164353>

- Ramon Valarezo, G. (2008). ¿Puede brillar el arcoiris en Cotopaxi discutiendo la interculturalidad? In M. D. Iee, M. V. Gómez, M. Gorete, E. Guashca, P. X. Herrán, A. Hurtado, & L. Montaluisa (Eds.), *Primera Convención Internacional de Educación Intercultural Bilingüe de Cotopaxi memoria*. Quito. Retrieved from [https://www.flacso.org.ec/biblio/shared/biblio\\_view.php?bibid=122494&tab=opac](https://www.flacso.org.ec/biblio/shared/biblio_view.php?bibid=122494&tab=opac)
- Ramón Valarezo, G. (1990). El espacio ecuatoriano en el contexto de los Andes. In H. Bonilla, M. Burga, L. G. Lumbreras, A. Menéndez-Carrión, G. Ramón, & E. Tandeter (Eds.), *Los Andes: el camino del retorno* (pp. 1–23). Quito: Flacso Ecuador. Retrieved from [biblioteca.flacso.edu.gt/library/index.php?title=6414&lang...@title..](http://biblioteca.flacso.edu.gt/library/index.php?title=6414&lang...@title..)
- Ramón Valarezo, G. (2004). El Estado ecuatoriano y “las localidades” en el Siglo XIX. In *El desarrollo local en el Ecuador. Historia, actores y métodos*. Abya Yala, COMUNIDEC.
- Ramón Valarezo, G. (2008). *El dilema histórico del Ecuador diverso: ¿homogeneidad o interculturalidad?* Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ramón Valarezo, G. (2010). *Carchi sorprendente. Artesanía ancestral del Ecuador*. Fundación Sinchi Sacha. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Ramón Valarezo, G. (2014). Una iconografía multicolor en la Mitad del Mundo : Las bellas y diversas expresiones del Ecuador aborigen. Quito: Museo Mindalae. Retrieved from [mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto.../galo-ramon-iconografia-multicolor.pdf](http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto.../galo-ramon-iconografia-multicolor.pdf)
- Ramón Valarezo, G. (2015a). El sorprendente mundo norandino : la originalidad de nuestro ADN cultural. Quito: Museo Mindalae. Retrieved from [mindalae.com.ec/proyecto/.../galo-ramon-el-sorprendente-mundo-norandino.pdf](http://mindalae.com.ec/proyecto/.../galo-ramon-el-sorprendente-mundo-norandino.pdf)
- Ramón Valarezo, G. (2015b). La artesanía norandina: una gran oportunidad. Quito: Museo Mindalae. Retrieved from [mindalae.com.ec/proyecto/images/.../galo-ramon-la-oportunidad-norandina.pdf%0A](http://mindalae.com.ec/proyecto/images/.../galo-ramon-la-oportunidad-norandina.pdf%0A)
- Ramón Valarezo, G. (2016). *El diálogo entre la propuesta Mindalae y la pintura Tigua: reflexiones preliminares*. Quito.
- Ramón Valarezo, G., Báez Rivera, S., & Ospina Peralta, P. (2004). Una breve historia del espacio ecuatoriano. Quito: CLACSO. Retrieved from <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Ecuador/iee/20121116022503/modulo2.pdf>

- Ramón Valarezo, G., García, J., Rojas, C., & Torres, E. (2014). Guía didáctica módulo virtual de Diseño Norandino. Quito: Fundación Sinchi Sacha. Retrieved from [http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto\\_mindalae/biblioteca/Modulo-de-Diseno-Norandino-04-Guia-Didactica.pdf](http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto_mindalae/biblioteca/Modulo-de-Diseno-Norandino-04-Guia-Didactica.pdf)
- Real Academia de la Lengua Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.).
- Real Academia de la Lengua Española. (2005). Diccionario Panhispánico de Dudas.
- Reisinger, Y., & Steiner, C. J. (2006). Reconceptualizing object authenticity. *Annals of Tourism Research*, 33(1), 65–86. <http://doi.org/10.1016/j.annals.2005.04.003>
- Robles, B. (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico. *Cuicuilco*, 18(52), 39–49. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35124304004> Cuicuilco,
- Rodríguez, S. J. (2012). *Estudio de la divergencia cultural sobre la percepción del dolor de parto en mujeres nicaragüenses y ecuatorianas*.
- Rodríguez Becerra, S. (2004). Antropología, historia, patrimonio. *Ars et Sapientia, Revista de La Asociación de Amigos de La Real Academia de Extremadura de Las Artes Y Las Letras*, 5, 153–167. Retrieved from [https://www.researchgate.net/...Becerra/...ANTROPOLOGIA\\_HISTORIA\\_PATRIMONI..](https://www.researchgate.net/...Becerra/...ANTROPOLOGIA_HISTORIA_PATRIMONI..)
- Rojas, C. (2014). Estrategias de diseño norandino. Quito: Museo Mindalae. Retrieved from <http://www.mindalae.com.ec/index.php/estrategias-diseno-norandino/carlos-rojas>
- Rojas, E. (2001). Una obra en marcha: el Banco Interamericano de Desarrollo y la protección del patrimonio cultural. Washington, DC. Retrieved from <https://publications.iadb.org/handle/11319/201>
- Rosero, F., & Borja, S. (2012). *Evaluación Final Programa Desarrollo y Diversidad Cultural para la Reducción de la Pobreza y la Inclusión Social*. Quito. Retrieved from [mptf.undp.org/document/download/9710](http://mptf.undp.org/document/download/9710)
- Salazar, E. (2010). Mindaláes, mindalas y cachicaldos. *Apachita*, 10, 91–95. Retrieved from <https://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/.../188-mindalae-mindalas-y-cachicaldos?>
- Salazar Medina, R. (2014). Interculturalidad y políticas públicas en el Ecuador. In C. Soler García, E. Caballero Segarra, & A. M. Nogúes-Pedregal (Eds.), *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo*. Elche: Cantera editorial.
- Salazar Medina, R., Ramón Valarezo, G., & Soler García, C. (2011). *Informe*

*final de la consultoría para incorporar la interculturalidad en las políticas, la institucionalidad y las prácticas del Consejo Nacional Electoral.* Quito.

- Salazar Medina, R., & Soler García, C. (2013). Derechos colectivos y derechos políticos de los pueblos y nacionalidades del Ecuador: análisis de las elecciones 2013 en cinco cantones. *Democracias, 1*, 93–214.
- Saldaña Calderón, J. P., & Zamora de los Godos Urcia, L. A. (2008). La técnica de recolección de información mediante los grupos focales. *Revista, Salud, Sexualidad Y Sociedad 2, 1*.
- Salomon, F. (1980). *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas*. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Sánchez Montañés, E. (2003). Arte indígena contemporáneo ¿Arte popular? *Revista Española de Antropología Americana, extraordin*, 69–84. Retrieved from [revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0303220069A](http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0303220069A)
- Sanmartín Arce, R. (2003). *Observar, escuchar, comparar, escribir: la práctica de la investigación cualitativa*. Barcelona: Ariel.
- Santana Talavera, A. (1997). *Antropología y turismo: ¿nuevas hordas, viejas culturas?* Barcelona: Ariel.
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage. Archaeology*. London: Routledge. <http://doi.org/10.4324/9780203602263>
- Soler García, C. (2014). Memoria social y patrimonio cultural en los escenarios de desarrollo: el camino hacia una relación dialógica. In C. Soler García, E. Caballero Segarra, & A. M. Nogués Pedregal (Eds.), *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo*. Elche: Cantera editorial.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. [1984]. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Terán Najas, R. (2014a). Reflexiones en torno a la relación entre nación, patrimonio y cultura. In C. Soler García, E. Caballero Segarra, & A. M. Nogués Pedregal (Eds.), *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo*. Elche: Grupo CULTURDES-Universidad Miguel Hernández.
- Terán Najas, R. (2014b). Repensar el patrimonio: el caso del Centro Histórico de Quito Rosemarie. *Revista Del Patrimonio Cultural Del Ecuador, 5*(I semestre), 10–17. Retrieved from [mail.inpc.gob.ec/pdfs/Publicaciones/revista5.pdf](http://mail.inpc.gob.ec/pdfs/Publicaciones/revista5.pdf)
- Toaquiza, A. (2002). *Cóndor enamorado*. Quito: Seeds for Communities.
- Toaquiza, G. (2008). *La leyenda del Tío Lobo*. Quito: Kuri Aspha.

- Toaquiza, G. (2010). Obra del pintor Gustavo Toaquiza. Retrieved October 21, 2016, from <http://www.gustavotoaquiza.com/portal/>
- Toaquiza, J. (2007). *Los sueños de Julio*. Quito: Kuri Aspha.
- Tzanelli, R. (2014). Tourism art and souvenirs: The material culture of tourism. *Annals of Tourism Research*, 45, 182–193. <http://doi.org/10.1111/cag.12183>
- Ulin, R. (1984). *Antropología y teoría social* (1990th ed.). México: Siglo XXI.
- UNESCO. (1954). Convención de la Haya. *Conferencia Intergubernamental Sobre La Protección de Los Bienes Culturales En Caso de Conflicto Armado*. La Haya. Retrieved from [portal.unesco.org/.../ev.php-URL\\_ID=13637&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTIO..](http://portal.unesco.org/.../ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTIO..)
- UNESCO. (1972). Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. París. Retrieved from <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. (1978). Second Session Intergovernmental Committee for the protection of the world cultural and natural heritage. Washington, DC.
- UNESCO. (1982). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. México. Retrieved from [unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf)
- UNESCO. (1997). *Informe Final Simposio Internacional sobre “La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera.”* Manila. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>
- UNESCO (2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. París.
- UNESCO. (2009). Patrimonio Cultural Inmaterial. Retrieved February 16, 2016, from <http://www.unesco.org/culture/ich/es/1982-2000-00309>
- UNESCO. (2010). Atlas de las lenguas en peligro. Retrieved July 24, 2016, from <http://www.unesco.org/languages-atlas/es/atlasmap.html>
- UNESCO. (2016). F-ODM: Cultura y Desarrollo. Retrieved July 26, 2016, from <http://www.unesco.org/new/es/culture/achieving-the-millennium-development-goals/mdg-f-culture-and-development/>
- UNESCO.(2016). Patrimonio Cultural Inmaterial Ecuador. Retrieved, July 27, 2016 from <https://ich.unesco.org/es/estado/ecuador-EC>
- UNESCO. (2017). Properties inscribed on the World Heritage List. Retrieved March 20, 2017, from <http://whc.unesco.org/en/statesparties/ec>

- UNICEF. (2012). *Nacionalidades y Pueblos Indígenas , y políticas interculturales en Ecuador: Una mirada desde la Educación*. Retrieved from [https://www.unicef.org/ecuador/nacionalidades\\_y\\_pueblos\\_indigenas\\_web\\_Parte1.pdf](https://www.unicef.org/ecuador/nacionalidades_y_pueblos_indigenas_web_Parte1.pdf)
- Uribe, M. (Ed.). (2003). *Somos Patrimonio III: 144 experiencias de apropiación social del patrimonio cultural y natural*. Bogotá: Convenio Andrés Bello. Retrieved from [http://biblioteca.formabiap.org/opac\\_css/index.php?lvl=notice\\_display&id=21466](http://biblioteca.formabiap.org/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=21466)
- Valiñas López, F. M. (2008). Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador). *Cuadernos Art. Granada*, 233–250. Retrieved from [revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download/299/290](http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download/299/290)
- Vásconez, P., & Hofstede, R. (2006). Los páramos ecuatorianos. *Botánica Económica de Los Andes Centrales*, 91–109. Retrieved from [http://www.beisa.dk/Publications/BEISA Book pdfer/Capitulo 06.pdf](http://www.beisa.dk/Publications/BEISA%20Book%20pdfer/Capitulo%2006.pdf)
- Velasco, H., & Díaz de la Rada, A. [1997]. *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Madrid: Trotta, 1999.
- Viola Recasens, A. (2000). *Antropología del desarrollo: teoría y estudios etnográficos en América Latina*. Barcelona: Paidós.
- World Fair Trade Organization. (2009). *Estándares de comercio justo*. Quito. Retrieved from [mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto\\_mindalae/.../estandares-comercio-justo.pdf](http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto_mindalae/.../estandares-comercio-justo.pdf).



## Anexo documental

### I. Ficha metodológica

<b>OBSERVACIÓN PARTICIPANTE</b>		
Lugar	Ecuador: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Museo <i>Mindalae</i> de Quito (provincia de Pichincha)</li> <li>• Actividades en terreno (provincias de Imbabura, Carchi y Cotopaxi)</li> </ul>	
Tiempo de duración	Fecha de inicio: enero 2012	Fecha fin: julio 2016
<b>ENTREVISTAS</b>		
Número total de entrevistas	34	
Fecha	Enero 2012-Enero 2017	
Lugares	Quito Ciudad de Latacunga, comunidades del área de Tigua, comunidad de Quilotoa (provincia de Cotopaxi) Otavalo, Cotacachi (provincia de Imbabura) Tulcán (provincia de Carchi)	
Miembros del equipo Fundación Sinchi Sacha y Museo Mindalae	7 personas entrevistadas (4 varones/3 mujeres)	Director del Museo Mindalae Dirección Ejecutiva Fundación Sinchi Sacha Asesor Experto Etnohistoria Coordinadora de proyecto 1 técnico de proyecto, 2 promotores
Artesanos /artesanas	12 artesanos /as (general)	4 varones/8 mujeres
	8 pintores de Tigua	7 varones/1 mujer 2 primera generación/6 segunda generación
Expertos	3 autoridades nacionales y locales	2 autoridad locales (alcalde, líder comunitario) y 1 autoridad nacional (Subsecretario de Memoria Social del Ministerio de Cultura y Patrimonio)
	3 académicos	2 profesores universitarios/1 gestor patrimonio (1 de los profesores <i>kichwa</i> )
General	1 propietario de alojamiento local en Tigua	
<b>GRUPO FOCAL</b>		
Lugar y fecha	Universidad Andina Simón Bolívar (octubre 2014)	
Integrantes	6 integrantes (4 varones/2 mujeres) con experiencia en proyectos de cooperación de Cultura y Desarrollo en Ecuador; Tercer sector y organismos internacionales	
Temas de experticia	Comercio y artesanías	
	Pueblos indígenas de la Amazonía y la Sierra	
	Desarrollo con identidad	
	Desarrollo rural y medio ambiente	
	Género y desarrollo	

## DOCUMENTOS PERSONALES PINTORES CONSULTADOS

### BIOGRAFÍAS Y NARRACIONES ILUSTRADAS:

Toaquiza, A. (2002). *Cóndor enamorado*. Quito: Seeds for Communities.

Toaquiza, G. (2008). *La leyenda del tío Lobo*. Quito: Kuri Aspha.

Toaquiza, J. (2007). *Los sueños de Julio*. Quito: Kuri Aspha.

### BLOGS Y ESPACIOS EN REDES SOCIALES

Blogs/ Sitios web	Gustavo Toa-quiza	<a href="http://www.gustavotoaquiza.com">www.gustavotoaquiza.com</a>
	Luis Alberto Ugsha	<a href="http://luisalbertougshaugsha.blogspot.pt/">http://luisalbertougshaugsha.blogspot.pt/</a> <a href="https://luisaugshaugsha.wordpress.com/tag/luis-alberto-ugsha/">https://luisaugshaugsha.wordpress.com/tag/luis-alberto-ugsha/</a>
	Ernesto Ugsha	<a href="http://ernestougsha8.wixsite.com/tiguacrafts/cuadros">http://ernestougsha8.wixsite.com/tiguacrafts/cuadros</a>
Vídeos promocionales en Youtube	Canal Pinturas Tigua:	<i>El arte de Alfredo Toaquiza</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=BpfE-ZjTKoc">https://www.youtube.com/watch?v=BpfE-ZjTKoc</a> <i>La historia del maestro Julio Toaquiza</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=G_jaeEA7D_4">https://www.youtube.com/watch?v=G_jaeEA7D_4</a> <i>La inspiración de Alfonso Toaquiza</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9MetbcoH408">https://www.youtube.com/watch?v=9MetbcoH408</a>
	Canal de Alex Toaquiza:	<i>Cóndor enamorado</i> de Alfonso Toaquiza <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Ki31cnle9oY">https://www.youtube.com/watch?v=Ki31cnle9oY</a>
	Canal de Luis Ugsha	<i>Luis Alberto Ugsha, artista</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=eTgDieMB0lc">https://www.youtube.com/watch?v=eTgDieMB0lc</a> <i>Tienda Tigua en la Ronda de Quito</i> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=O0xtSqoIHQc">https://www.youtube.com/watch?v=O0xtSqoIHQc</a> Testimonio de Juan Francisco Ugsha <a href="https://www.youtube.com/watch?v=CFkA3sUCDvg">https://www.youtube.com/watch?v=CFkA3sUCDvg</a>
En Facebook:	Galería Arte Tigua para el Mundo (Quito) Galería Cóndor Enamorado de Alfonso Toaquiza (Tigua-Chimbacucho, área de Tigua) Galería Arco Iris <i>Tuparina Llakta</i> (Casa Quemada, área de Tigua) Biografías de los pintores	

## II. Transcripción de entrevista

### Entrevista a Juan Martínez, Director Museo *Mindalae*

Fecha: 1 de julio de 2016

Lugar: Museo *Mindalae* en Quito (Ecuador)

«Yo tengo la impresión de que el patrimonio cultural es desconocido por las autoridades públicas, sobre todo por la academia. A mí me llama la atención que el conocimiento de los pueblos originarios del Ecuador es desconocido para el mundo académico [...] si tú haces una encuesta a nivel de maestrías y no saben [...] la historia antigua del territorio donde vivimos; esa es la primera observación. Después la deformación sobre el patrimonio cultural es enorme sobre todo porque hemos estado de alguna forma colonizados por una visión muy descriptiva a la que la arqueología ha contribuido, [...] restos arqueológicos que se elevan a categorías de pueblos y de eso a tradiciones culturales [...]. La etnohistoria tiene muy pocos estudios históricos respecto del pasado originario de Ecuador para comenzar. Aquí en el Ecuador la historia comienza hacia 1500 y desde ahí digamos todos los estudios especializados; los textos dan fe desde 1500 para adelante, pero para atrás nada o hay muy poco diría yo y hay muy poco de los pueblos que nosotros llamamos norandinos que la academia o que las instituciones llaman precolumbinos. Hay muy poca investigación, de hecho, uno no sabe ni cuántas áreas culturales hay por esta visión de desconocer el pasado. [Al respecto] yo tengo algunas hipótesis: una [...] por la persistencia de una visión colonialista. [Y una segunda] hasta hace poco tú tenías que en museos no puedes tomar fotos, los flashes dañan las piezas, [...] o no puedes mostrar las reservas de los museos porque en las reservas de los museos está el patrimonio del Ecuador y no puede salir a visibilizarse porque no está estudiado y como son 200 mil trescientas mil piezas que están en los museos [...] Digamos esta visión ortodoxa conservadora de no visibilizar el patrimonio tiene como consecuencia este desconocimiento del pasado. [Permanece] la visión de que se van a robar el patrimonio, quieren las piezas para apropiárselo, robarse y sacar dinero. Las piezas como no están investigadas, nadie puede verlas. [...]. Yo he hecho la prueba inclusive con académicos, hemos trabajado mucho con la universidad y tienen unas visiones del mundo antiguo impresionantemente elementales [...] Lo que saben es el patrimonio religioso, colonial, obviamente, pero del patrimonio ancestral no tienen idea de nada, esto es lo que más me llama la atención porque en toda la reforma que ha hecho este gobierno en el tema curricular ni siquiera toman en cuenta este vacío de información, de conocimiento, este esconder el patrimonio en las bóvedas.

El [patrimonio] republicano, el colonial está mejor catalogado estudiado, y el religioso también. Yo creo que [este vacío es] sobre todo con el patrimonio ancestral, con las civilizaciones antiguas. Si exploras en el mundo del patrimonio de los pueblos ancestrales ¿qué es con lo que yo me he encontrado? Con un mundo simbólico extraordinariamente lindo. No sé porque lo esconden. Claro que tiene algunas cosas complejas de

entenderlas, pero no es así muy difícil. Todos podemos acceder a un mundo cosmológico diferente; de personajes, símbolos, sistemas políticos, sociales, familiares hasta sexuales, diferentes, hermosos, que recrean el alma. ¿Por qué esconder este patrimonio?

Mi impresión es entonces que ni a nivel de los territorios, ni de las autoridades políticas, ni a nivel de los académicos, muy pocos historiadores, abordan este tema del patrimonio antiguo. [...] No sé si pase igual otros países. Probablemente es una tendencia de ocultar el mundo antiguo, de ocultar las civilizaciones, las formas de pensar, de mirar, de hacer política. Creo que es fruto del tema colonial seguramente. Tú te preguntas cómo puedes aprovecharlo si no lo conoces. Difícil. Es como que la colonia te impuso una cosmovisión homogénea y única y esta es la forma de pensar que es finalmente el pensamiento occidental cristiano y esta es la primera forma que hay que romper para poder valorar el patrimonio. Porque el patrimonio cultural antiguo como que tiene otras vertientes, tiene otras fuentes que nutren esta otra visión y por ejemplo si tú ves las piezas que tienen las civilizaciones antiguas son complejas. Porque tienen uso de antígenos, sustancias sagradas que permitían otras comprensiones de la realidad y que organizaban otros mundos que existen, pues no solo existe este que estamos hablando.

Esa es mi primera impresión si hablamos de patrimonio. Ahora ¿qué es lo que nosotros hemos hecho? Lo que nosotros hemos intentado hacer es atrevernos a ingresar a este mundo que es poco conocido y que el conocimiento que hay es muy distorsionado, muy descriptivo, muy academicista y también, muy técnico. No permite un conocimiento en la dimensión que tienen las cosas, siempre parcializado con unas categorías y unas escuelas para explicar las cosas y quizá esa falta de libertad en el acceso para este tipo de exploraciones. Lo que nosotros hicimos y lo que hizo Galo [Ramon] sobre todo, pues él es quien nos da rigor de cómo ir aproximándose [...] nos pone siempre el límite, nos cuestiona y nos alimenta, [...] lo primero fue delimitar este mundo ancestral en las áreas culturales vistas desde 1500; entonces Galo construyó un escenario donde colocó las 14 áreas culturales del Ecuador originarias que ya por fin tenemos. Fíjate que eso los arqueólogos no lo habían hecho, lo habían dividido por periodos. Y luego lo que nos propusimos hacer es explorar un poco la iconografía en estas 14 áreas culturales y lo hicimos sistematizando lo primero literatura, lo que había en textos: en textos antiguos, nuevos e investigaciones. Luego hicimos una exploración en colecciones privadas, ya de fotografía de piezas, logramos meternos en la reserva [del museo] de Guayaquil y fue una aproximación un poco desorganizada, un barrido. [Con ello] hemos logrado tener un catálogo más o menos interesante de las piezas de 2000 y pico de dibujos, de imágenes, de representaciones que todas están datadas y claro qué hacer con esta enorme iconografía, cómo valorarla o cómo aprovecharla comercialmente, académicamente, políticamente. Lo que primero descubrimos es que de todas estas imágenes tienen es que estéticamente son hermosísimas, tienen varias líneas de diseño. Como son simbólicas te permiten tener múltiples lecturas y cuando entras a este mundo de la iconología de la hermenéutica de interpretación de los símbolos comienzas a encontrar una riqueza simbólica. ¿Qué es lo que hemos hecho? Hemos trabajado con shamanes, con ayahuasacas y con rituales algunos de estos diseños, dibujos, imágenes. Nosotros las redibujamos [las iconografías de las piezas arqueológicas] y a los shamanes o con las personas de la comunidad se les ha hecho que cuenten su versión de esa representación.

Lo hemos hecho a varios niveles. Con la Amazonía, con los diseños rupestres de las piedras, lo hicimos con shamanes, con líderes políticos y con gente. Tuvimos tres lecturas y con las tres hicimos una. Y fue esa la que asumimos. Construimos pluralmente las interpretaciones. Una segunda aproximación fue con los shamanes de diversos tipos de shamanismo: uno con ayahuasca en general, en la Costa, con todo el ritual: se tomaba la ayahuasca, los dibujos estaban colgados en unas cuerdas y el shaman iba dando lectura de cada pieza de lo que veía en su vuelo y otra persona iba anotando. Otra [aproximación] hicimos sin ayahuasca con los shamanes que tienen otras prácticas, los Valdivia. Es una búsqueda plural para saber qué son [las representaciones iconográficas] en varios actores, con la búsqueda de la ayahuasca, la búsqueda sin ayahuasca... Y tienes otras lecturas, por ejemplo, esa de ahí que es hecha por un pintor. Lo que hicimos fue darle un par de símbolos y decirle que los recree artísticamente sin romperle el concepto [...] Aquí es chévere porque el artista hizo [una interpretación artística de la iconografía] sin saber el mito fundacional de los *pastos* y él te dice que es el *Big Bang*. Entonces la sensibilidad artística puede llegar también a ser una aproximación. Y la última que la hizo Galo Ramón [...] que creo que es la más potente [...] que con los dibujos que nosotros hicimos él los incorporó en un mito [...] con las lecturas que habían dado los shamanes [Es un] mito recreado con imágenes. Se llama método heterodoxo de interpretación poética, poético mítico. Es una metodología que a mí me parece que es un gran aporte. Está escrito, tiene varios pasos: cómo se hacen los grafemas, etcétera. Creo que ese te puede servir como un buen ejemplo [...] de cómo puedes usar la iconografía de una manera académica para construir grafemas que pueden servir para dibujos simbólicos artesanales en este caso. Construimos grafemas de la cultura Valdivia y nadie lo ha hecho.

[El proyecto de *Fortalecimiento de emprendimientos productivos rurales y urbano marginales de la Sierra norte del Ecuador* de 2009 a 2011] fue un antecedente [a este proyecto de *Artesanía de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo*] pero en este nos concentramos más en todas las áreas culturales. Es a nivel nacional y estamos entrando a otro que va a ser más todavía, siempre con el apoyo de la Unión Europea. Hemos tenido muchísimos socios de la cooperación, pero este rato la Unión Europea es el único. La cooperación belga se retiró del Ecuador. Y la otra cooperación el Gobierno impuso una lógica estatal. SETECI [Secretaría Técnica de Cooperación Internacional] solo funciona para el Estado, para necesidades de información de cooperación de las entidades públicas.

[Con respecto al origen] la fundación nació cerca de la Amazonía y la Amazonía si tenía más vivas estas tradiciones simbólicas. Nosotros teníamos una experiencia de trabajo en la Amazonía, el otro día me di cuenta de que ya son 20 años. Pues hemos mantenido el bosque durante 20 años y el otro día nos dimos cuenta que al bosque llegaban todos los animales porque encontraron un bosque mantenido. [Es decir] cuando hay un espacio manejado digamos los entes vivos lo toman y yo creo que la cultura es similar.

Cuando hicimos el museo fue en la lógica como la artesanía pasa a ser un objeto museable para que tenga más valor agregado, que este a su vez pueda tener más posibilidades de comercialización y de ahí nos fuimos desprendiendo a otros sectores, que la artesanía esta prehispánica o patrimonial era muy potente y descubrimos la tradición

artística del Ecuador antiguo. Creo que eso fue descubrimos que el Ecuador tienen una enorme tradición artística que es correspondiente a su estructura de Ecuador comprimido, con todos los ecosistemas [...] que tiene una tradición artística tan rica como es su naturaleza. Así también es su cultura: megadiversos, megaculturales.

[Con respecto a arte o artesanía] la tradición artística se expresa artesanalmente. Sí yo creo que es lo mismo. Es una visión un poco estéril donde comienza el arte y cuando la artesanía. La artesanía son objetos producidos con las manos con una cosmología que la representa. Eso es la tradición artístico-artesanal. No te podría decir cuál es el límite. Con el ministerio siempre quieren discutir qué es arte, qué es artesanía y qué es manualidad.

Nosotros propusimos trabajar con los gobiernos provinciales a partir de esta ley que hubo en el COOTAD [Código Orgánico de Organización Territorial] y la competencia productiva pasó a los gobiernos provinciales. Propusimos comenzar a hacer un registro de cada uno de sus territorios sobre los artesanos y levantamos una base de datos por territorio [provincia]. Una vez que los teníamos identificados, nosotros no, sino los gobiernos provinciales, les propusimos entonces capacitarlos en la recreación de esta iconografía. Así fue estructuralmente como lo hicimos. Hemos procurado que la iconografía del territorio vaya a los artesanos de ese mismo territorio. La Amazonía, por ejemplo, trabajan con temas de arte rupestre y en otros territorios igual; en otros ha habido un uso indiscriminado de la iconografía patrimonial por ejemplo en Imbabura; ellos seleccionan los íconos que quieren trabajar. Y cómo se apropiaron los artesanos de la iconografía: yo creo que hay varias formas.

[Por ejemplo] artesanos de Manabí hacen unas piezas que son extraordinariamente impresionantes que la hacen a tres dimensiones la pieza y a veces de referencia tienen una fotografía y para ellos no saben lo que están haciendo. Tuvimos un taller para preguntarles. [Les dijeron]: “vamos a hablar de lo que hacemos están haciendo 50 años” o “qué es esta pieza”. Y para ellos la Valdivia es una muñeca, pero tienen habilidad en sus manos, tienen una tradición de moldear y del objeto, pero no tienen en su cabeza nada. Tienen muchas fotografías, tienen textos antiguos que han recopilado, reproducen y tienen una tradición de hacer ciertas piezas. Esos artesanos nos interesaban mucho porque eran los que hacían las piezas patrimoniales y no tienen ningún conocimiento de lo que sus manos producen. Creo que nunca hubo discurso [simbólico] el discurso está en sus manos. No pidas a un artesano que te explique lo que hace. Hace desde sus manos y su cabeza está divorciada en este caso. La pregunta que nos hacíamos es si debíamos informar a los artesanos de lo que es, lo que están haciendo. Estamos discutiendo si debemos hacerlo. Probablemente sí. Sus manos son su alma, su cabeza.

Tienes otros artesanos que pueden tomar piezas textualmente y transferirlas a sus objetos [con] proporciones estéticas, uso de colores importantes y no les interesa racionalmente lo que comunique el objeto [ancestral]. Ellos lo traducen a su cosmovisión y a su mundo y ahí lo colocan. Los artesanos no son académicos. No te van decir estoy haciendo biparticiones. Son artesanos que manejan bien las formas, las dimensiones, la perspectiva, los colores, el tamaño y hacen objetos estéticamente bonitos y hay otros artesanos que copian y lo hacen bien. La lección en esto es que el artesano para mejorar su diseño necesita un diseñador. Necesitas un profesional, un diseñador de objetos y

hemos tenido varias experiencias de trabajar con diseñadores potentes, y un diseñador de objetos no va al objeto, sino que va al discurso. Y hay otros que hacen las dos cosas que son artesanos urbanos que cogen el texto y el objeto y lo interpretan. Tienes muchas vertientes. Pero no hay que atribuirles cosas que no tienen. Un artesano no es un diseñador, no es un artista. Básicamente es un reproductor de objetos y en el mejor de los casos reproduce de manera estética.

Con los Tigua habíamos trabajado hacía algún tiempo en la época del levantamiento indígena y las representaciones del levantamiento en la pintura y esto marcó un tema muy importante para ellos. Ahora ya tenemos claro cuáles son los grandes momentos del arte Tigua en el país. Pero con los Tigua hemos tenido varios momentos de trabajo y les invitamos a que ellos cojan los símbolos y dialoguen con su pintura sin romper su concepto *naif*, su paisaje, que incorporen los símbolos y bueno, fue super exitoso Comenzaron a hacer unas cosas extraordinarias. Fue [una experiencia] muy bonita. Se lo apropiaron. Cuadros mezclados [con las nuevas figuras geométricas]; tienes una chacana y la chacana es una ventana que va a las nubes, entonces las nubes son los símbolos; otro que es un indígena que está en el páramo con un ramo de flores oliendo y estos si entendieron que el ámbito de conciencia permite una amplificación de los sentidos y ves otras cosas, y entonces se ve una bola donde están todos los símbolos.

[Ahora] producen, venden más, están muy contentos de haberlo descubierto. Entre los Tigua hay un grupo que ha regresado a Tigua y quieren hacer un museo en Tigua y están alrededor de Tigua y otros que viven en el sur de Quito. Los que viven aquí incluso tienen su casa allá y no [viven] solo en Tigua, sino que viven en varios lugares de Cotopaxi. Con ellos hemos trabajado mucho, ahora estamos haciendo una exposición con ellos. Nos propusimos afirmar el tema simbólico: cuáles son los grandes momentos del arte Tigua, cómo comenzó el [tema] *Corpus Christi*, paisajes, porque se integra el mito [como tema en la pintura].

Nosotros hicimos un caso muy bonito en el Napo [provincia de la Amazonía]. Tienen cerámica muy antigua pero no colocaban diseños. Era la vasija negra o ahumada muy simple; [...] necesitaba un valor agregado para que se comercialice. La vasija negra tenía muy poco mercado, entonces qué hicimos, le dimos a esta población los símbolos de los petroglifos que tenían en el patio de la casa [...] y se incorporaron los símbolos de los petroglifos en las cerámicas. Entonces ellos comenzaron a producir no solo en cerámicas sino también en maderas y otras cosas. Ha pasado un tiempo y ahora piensan que así era la cerámica de ellos antigua y así lo venden, [dicen] “así hacían nuestros antepasados” y no es cierto. Nosotros fuimos [los que les propusimos] hacer una pieza étnica. Hay una continuidad creada por nosotros, introducida. Ellos están felices porque descubren y además que los símbolos es lo que les da el valor agregado a sus cerámicas y te dicen esta es para el amor, esta para lo que sea. Están comercializando las piezas con la simbología que fue identificada pluralmente con ellos. Un caso de etnogénesis. [...] están convencidos que era así.

[En el caso de las máscaras africanas del Chota (Imbabura)] las mujeres comenzaron a usar arcilla como una forma de expresión del otro yo y entonces las mujeres comenzaron

a hacer máscaras y [un promotor belga] se dio cuenta que estaban sacando imágenes africanas que estaban en su memoria y ahí se contactaron con nosotros, nos dijeron que ayudemos a comercializar. [...] llegó la cooperación y les dio hornos por todo lado [...] y ahora tienes una tradición cerámica de máscaras africanas que finalmente ha ayudado muchísimo a la afirmación identitaria de este grupo chota. Con ellos también hemos trabajado porque llegó un momento en que había demasiadas máscaras [...] y entonces también estamos dialogando con los símbolos [antiguos].

Y hay otros casos, de los bordadores también. Se apropian rápidamente de los símbolos porque sabe que un producto con innovación; con símbolo tiene un valor mayor en el mercado.

[...] [En la apropiación] todo es particular, cada uno tiene su mundo [...] Podemos coger casos para ejemplificar esta diversidad, pero no reglas uniformes ni hipótesis [...].

Yo pienso que el artesano lo que busca es tener más ingresos no es como el artista [...] Los Tigua buscan tener una obra que les permita tener mejores ingresos económicos, pero sí, también tienen el espíritu artístico como el académico. Su aspiración interior de crear una obra, de sentirse artistas. Este cuadro [del indígena que huele flores en el páramo mencionado anteriormente] está hecho con molde, porque ha hecho de estos cuadros un montón. Es una obra artística, pero finalmente voy a hacer 20. Y está bien. Para todos ellos, para todo artesano el reconocimiento que le hagas sí es importante. Y si ese reconocimiento les diferencia del grupo imagino que cuenta, pero me parece que mucho de todo esto está cruzado por un tema de mercado. Si él vende su obra y es valorado en el mercado se va a sentir mucho mejor.

Hemos notado que hay un reconocimiento en las autoridades públicas de que el uso del patrimonio te da lo que llaman los economistas diferenciación; si tú te diferencias eres más competitivo y la diferenciación está por la cultura, eso está clarísimo [...] Y ceo que el patrimonio te da largo para diferenciarte, entonces esta es una gran virtud para los que buscan diferenciarse, desde varios puntos la diferenciación y de hecho la agenda del gobierno se basa en eso. Por eso tuvimos tanto éxito en la apropiación de las autoridades que se dieron cuenta que la cultura va a diferenciarles en la marca en el concepto en el origen, es una historia que se acompaña a un producto.

[Pero] el patrimonio continúa siendo un misterio, todavía no se ha develado la dimensión del patrimonio [ancestral]. Hay muy poco habiendo mucho por explorar y por conocer, por investigar y por descubrir. Yo hablo del patrimonio más ancestral [...] Es el momento de promover que los artesanos dialoguen con los símbolos. Es nuestro momento histórico [como museo] para enriquecer su vida en el diseño, pero muchos no dialogan con los símbolos, sino con las flores, con su práctica antigua, pero sí estamos empujando esta otra práctica».

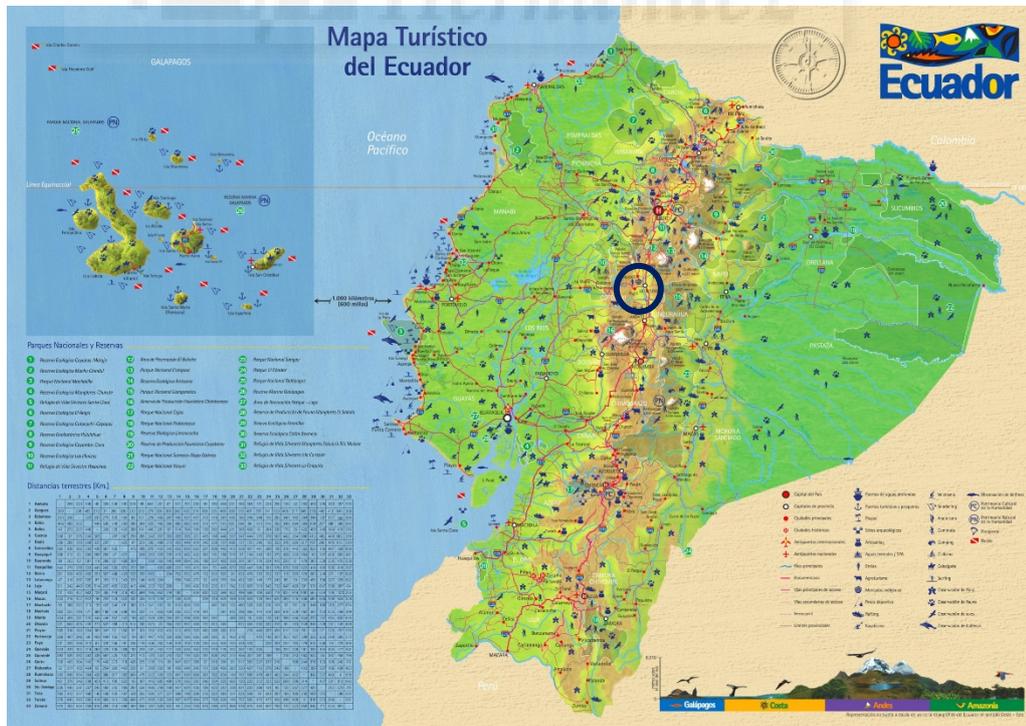
### III. Anexo fotográfico

Ilustración 58: Vistas del Área de Tigua en el páramo andino



Fuente: la autora, 2016.

Ilustración 59: Mapa turístico de Ecuador



Fuente: Ministerio de Turismo del Ecuador, 2009.

*Ilustración 60: Entorno de la comunidad Tigua-Chimbacucho*



Fuente: la autora, 2016.

Ilustración 61: Actividades de capacitación Museo Mindalae



Fuente: Museo Mindalae, 2017

Ilustración 62: Pintores participantes en el proyecto



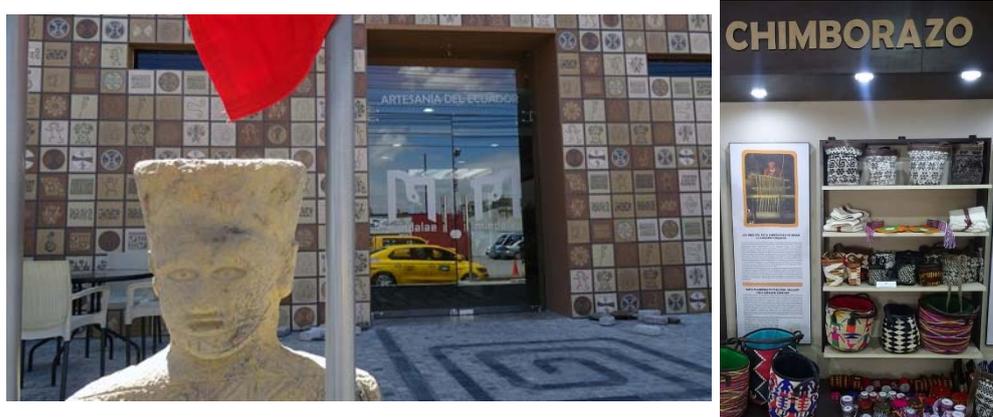
Fuente: Galo Paguay, *El Comercio*, 2017.

*Ilustración 63: Galerías, comercios y otros lugares de venta de las pinturas de Tigua en Ecuador*



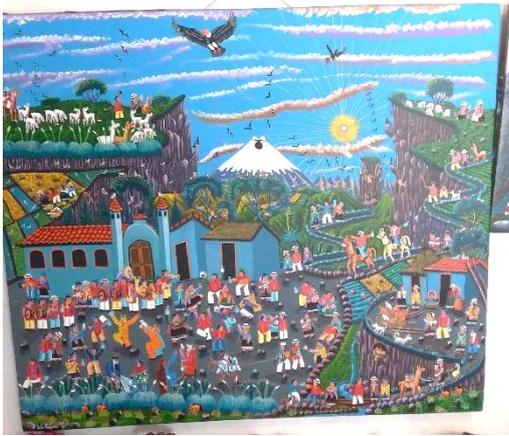
Fuente: la autora, 2016.

*Ilustración 64: Showroom en el Mindalae*



Fuente: Museo Mindalae, 2016.

Ilustración 65: Productos tradicionales e innovados por el proyecto



Fuente: la autora, 2016.

Ilustración 66: Ejemplos de difusión del proyecto

Logos: Unión Europea, Fundación Sinchi Sacha, Ministerio de Artesanías del Ecuador.

La Delegación de la Unión Europea en Ecuador y la Fundación Sinchi Sacha se complacen en invitar a Usted a la inauguración del **CENTRO DE EXPOSICIÓN ETNOGRÁFICA Showroom DE ARTESANÍA DEL ECUADOR** a realizarse el día jueves 3 de Diciembre del 2015 a las 18h00 en el Museo Mindalae, Reina Victoria N26-166 y La Niña.

RSVP 2-230609

Un espacio de exhibición permanente de productos artesanales del país, sorprendente, representativo, organizado e incluyente.

Consolida un encuentro entre historia, etnografía, y creación de objetos con identidad.

Aquí, el visitante puede apreciar la originalidad, calidad y singularidad de los productos, a la vez que obtiene información pertinente sobre la identidad de los artesanos, su historia, su cultura y las técnicas que utilizan en cada una de sus creaciones.

Es un sitio cálido para estar, reflexionar, degustar y comprar.

Bienvenidos

Este espacio forma parte de las actividades del proyecto "Artesanía de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador" DCH-HUM/2013/313-306

Entidades Colaboradoras

Inicio | PROYECTO | CAPACITACIONES | SHOWROOM | SOSTENIBILIDAD | BIBLIOTECA | VISIBILIDAD | CRÉDITOS

### PROYECTO

Programa CULTURANDO Iconografía Ancestral

**EL PROYECTO**

La Fundación Sinchi Sacha es una institución no gubernamental creada el 27 de diciembre de 1991, que aporta de manera estratégica al desarrollo sustentable del Ecuador. Es reconocida a nivel nacional por su alto grado de especialización en el

**EQUIPO DE TRABAJO**

**JUAN MARTÍNEZ YÁNEZ**  
ANTROPOLOGO Y EMPRENDEDOR.  
Le gusta imaginar volúmenes, resacas a diario, historias en la suscripción de lo

Fuente: Museo Mindalae, 2016.

*Ilustración 67: Grupo de discusión en Quito con expertos en cultura y desarrollo*



Fuente: la autora, 2014.



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Pinturas a la venta en la galería de Julio Toaquiza en Tigua .....	9
Ilustración 2: Vista del páramo andino desde la comunidad de Tigua-Chimbacucho (Cotopaxi) .....	16
Ilustración 3: Clasificación de los documentos revisados en la investigación. 32	
Ilustración 4: Perfiles y expectativas de resultados de las entrevistas en profundidad .....	37
Ilustración 5: Parámetros para la composición del grupo focal con expertos en cultura y desarrollo en Quito .....	39
Ilustración 6: Distribución de la población indígena de Ecuador por pueblos y nacionalidades .....	46
Ilustración 7: Mapa del territorio de las nacionalidades y pueblos de Ecuador	47
Ilustración 8: Exteriores del Museo Mindalae en Quito.....	50
Ilustración 9: Celebración del equinoccio del 21 de marzo y observación del ‘sol recto’ en el Museo Mindalae .....	52
Ilustración 10: Croquis del Área de Tigua .....	54
Ilustración 11: Galería de los pintores en Tigua-Chimbacucho .....	55
Ilustración 12: Bienes culturales incluidos en el patrimonio material .....	138
Ilustración 13: Bienes culturales incluidos en el patrimonio inmaterial .....	138

Ilustración 14: Danzante del Corpus Christi de Gustavo Toaquiza.....	148
Ilustración 15: La cosecha en la comunidad de Julio Toaquiza .....	170
Ilustración 16: Detalle de la descripción de las artesanías en el Museo Mindalae .....	172
Ilustración 17: Escalera interior del Museo Mindalae.....	174
Ilustración 18: Sala de cosmovisión y shamanismo .....	174
Ilustración 19: Cartel promocional del Museo Mindalae .....	175
Ilustración 20: "Ojo del sol" en la sala de cosmovisión y shamanismo del Mindalae .....	176
Ilustración 21: Detalle de la sala de cerámica .....	176
Ilustración 22: Tambores de Tigua.....	177
Ilustración 23: Sala de madera.....	177
Ilustración 24: Sala mundos amazónicos.....	178
Ilustración 25: Ejemplo de diseño inspirado en la iconografía andina realizado por el Mindalae.....	183
Ilustración 26: Resultados de aplicación de diseños norandinos en productos artesanales.....	183
Ilustración 27: Áreas culturales según el Catálogo del Ecuador Antiguo realizado por el Mindalae.....	186
Ilustración 28: Dos muestras de las iconografías utilizadas en el proyecto ...	187
Ilustración 29: Iconografías organizadas por temas para iniciar trabajo de interpretación iconológica .....	187
Ilustración 30: Showroom del Mindalae. Estand de Cotopaxi .....	191

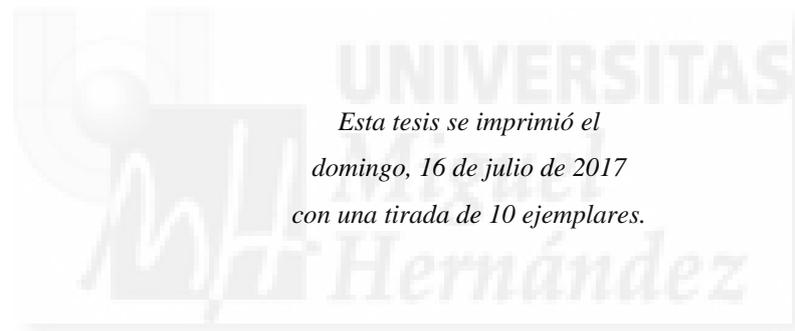
Ilustración 31: Nueva fachada lateral del Mindalae y acceso al Showroom de Artesanías .....	191
Ilustración 32: Tambores tradicionales del Corpus Christi con dibujos de danzantes .....	194
Ilustración 33: El pintor Julio Toaquiza en su taller-galería en Tigua-Chimbacucho.....	197
Ilustración 34: Pinturas de Humberto Chugchilán (1976-1978) en el Mindalae .....	198
Ilustración 35: Feriado bancario de Ecuador en 1999 de Alfredo Toaquiza..	199
Ilustración 36: El festival de la lana de Julio Toaquiza.....	201
Ilustración 37: Abuela en conexión con la Pachamama de Alfonso Toaquiza .....	203
Ilustración 38: Indígenas amazónicos y petroleros de Gustavo Toaquiza .....	204
Ilustración 39: Anita Umajinga pintando en su taller de Tigua-Chimbacucho .....	209
Ilustración 40: Pinturas y artesanías en el taller de Alfredo Toaquiza en Tigua-Chimbacucho.....	214
Ilustración 41: Rótulo de la galería de Julio Toaquiza en Tigua-Chimbacucho .....	214
Ilustración 42: Exposición de productos en el mercado de artesanías de Quito .....	215
Ilustración 43: Miniaturas en la comunidad de Quiltoa .....	216
Ilustración 44: Cartel promocional de Alfredo Toaquiza en Tigua-Chimbacucho .....	218
Ilustración 45: Olga Fisch en Tigua .....	223

Ilustración 46: El mirador turístico del lago Quilotoa y una de las galerías de objetos Tigua que se encuentran en el lugar.....	225
Ilustración 47: Comparativa iconográfica entre restos materiales de los quitu-panzaleo y los tambores contemporáneos de Tigua .....	231
Ilustración 48: Juan Francisco Ugsha con el diploma de reconocimiento a su trabajo en el showroom del Mindalae.....	233
Ilustración 49: Capacitaciones con los pintores de Tigua en el Museo Mindalae en 2015 .....	235
Ilustración 50: Muestra de apropiaciones de la iconografía por los artistas Tigua en el Mindalae .....	236
Ilustración 51: Obra de Luis Albergo Ugsha reconocida con el premio a la excelencia artesanal .....	237
Ilustración 52: La sabiduría del yachak de Luis Alberto Ugsha.....	237
Ilustración 53: Apropiación de iconografía ancestral en la obra de Ernesto Caisaguano .....	238
Ilustración 54: Interpretación de la cruz andina o chacana por el pintor Ernesto Ugsha.....	240
Ilustración 55: Exposición en la Prefectura de Cotopaxi en 2016.....	244
Ilustración 56: Reconocimiento a la excelencia artesanal a Luis Alberto Ugsha en el Museo Mindalae .....	244
Ilustración 57: Reproducciones de Venus de la cultura Valdivia en gran formato en el Mindalae .....	252
Ilustración 58: Vistas del Área de Tigua en el páramo andino.....	309
Ilustración 59: Mapa turístico de Ecuador.....	309
Ilustración 60: Entorno de la comunidad Tigua-Chimbacucho y el volcán Quilotoa .....	310

Ilustración 61: Actividades de capacitación Museo Mindalae .....	311
Ilustración 62: Pintores participantes en el proyecto .....	311
Ilustración 63: Galerías, comercios y otros lugares de venta de las pinturas de Tigua en Ecuador.....	312
Ilustración 64: Showroom en el Mindalae .....	312
Ilustración 65: Productos tradicionales e innovados por el proyecto.....	313
Ilustración 66: Ejemplos de difusión del proyecto.....	314
Ilustración 67: Grupo de discusión en Quito con expertos en cultura y desarrollo .....	315







*Esta tesis se imprimió el  
domingo, 16 de julio de 2017  
con una tirada de 10 ejemplares.*

*Mt Hernández*