



Universitat de Lleida

Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)

Laura Soto Gutiérrez

<http://hdl.handle.net/10803/404918>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

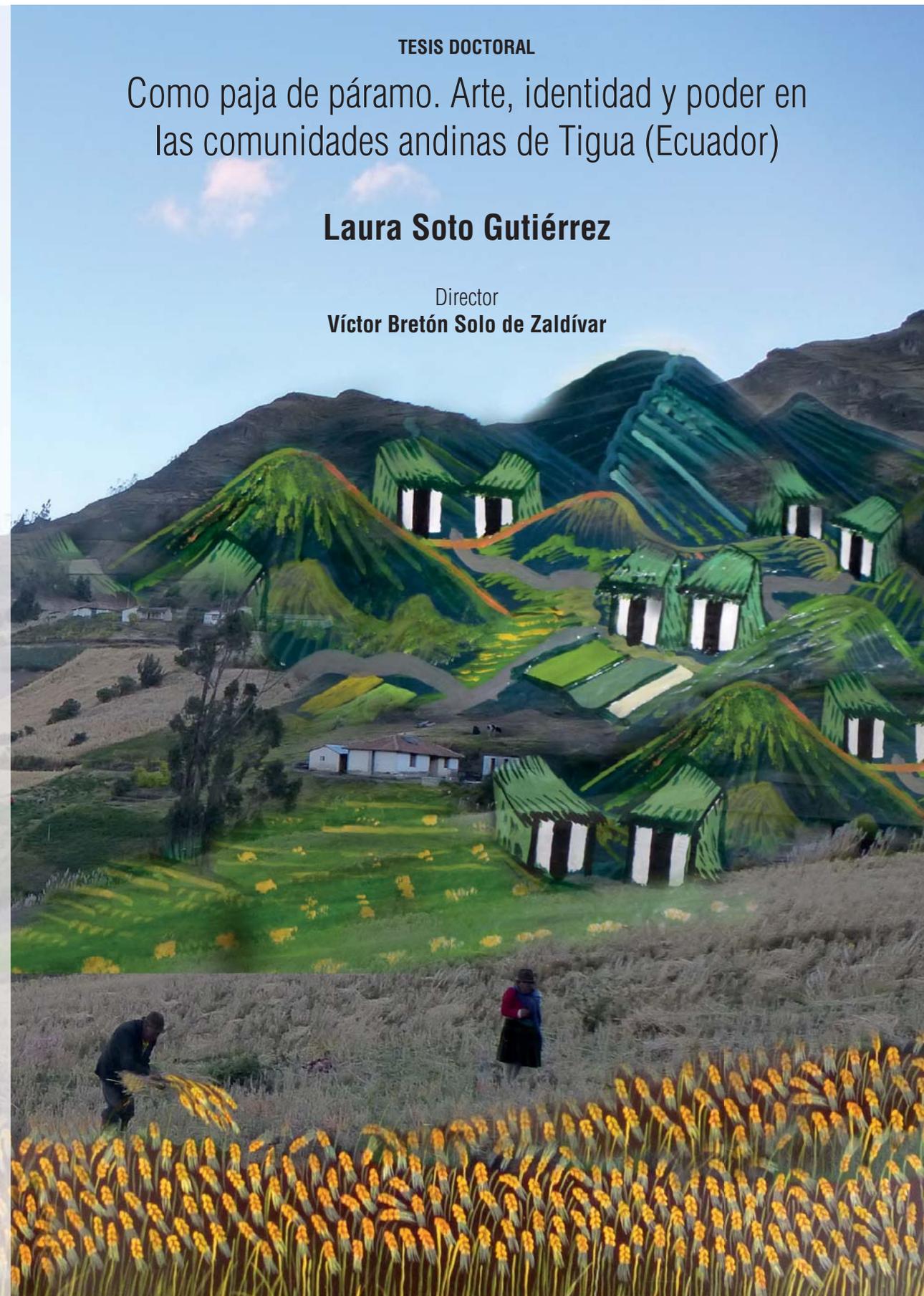
ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Laura Soto Gutiérrez

Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)



TESIS DOCTORAL

Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)

Laura Soto Gutiérrez

Director
Víctor Bretón Solo de Zaldívar

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	7
1- Como paja de páramo. El fenómeno de las pinturas de Tigua	8
2- Método de análisis	9
- El campo pictórico como herramienta analítica	9
- Fuentes y trabajo de campo etnográfico	15
3- Panorama etno-artístico.....	21
4- Aproximación a las comunidades de Tigua	28
Primera parte	35
- Capítulo 1. Las comunidades de Tigua antes de la pintura	37
1.1 Primeros pasos de la hacienda Tigua.....	38
- Maniobras de maltrato y dominación étnica en la hacienda Tigua (desde 1830).....	39
- A la sombra de las sotanas	44
1.2- Sublevaciones en Tigua en tiempos de hacienda	48
- La Cooperativa Tigua	52
1.3- La reforma agraria y la tardía aprobación legal de las comunidades de Tigua.....	57
- La hacienda Tigua Chimbacucho ante la reforma agraria.....	60
- Los tiguas tras la reforma agraria	69
- Capítulo 2. Génesis del campo pictórico	75
2.1- Del tambor a la obra artística.....	76
- Tigua ¿Un panorama sin futuro?	76

- El negocio de antigüedades.....	78
- "...pensé en venderle mi tamborcito"	82
- "Ella me recomendó que pintara cuadros", "¿qué es un cuadro, patrona?"	84
- "¿Quién eres?- Soy un pintor de Tigua, un Artista" El agente externo como actor fundamental	87
- De huasipunguero a artista con reconocimiento internacional..	90
2.2- El campo pictórico en el universo político.....	100
1. Panorama nacional en los 80 y 90.....	100
- El giro etnicista de las reivindicaciones indígena-campesinas...	102
- Levantamientos indígenas en la década de los noventa.....	105
2- Articulación política en Tigua	107
- UNOCAT, política y pintura	109
- Los pintores y el levantamiento contra la hacienda Tigua.....	111
3- El aparato del desarrollo en la génesis del campo pictórico	113
- Tourist art	114
- La Misión Salesiana en Tigua	116
- La Misión Salesiana, organización política y orgullo identitario	119
- Pintura y desarrollo en el páramo de Tigua.....	127
- El pintor de Quiloa	127
- El pintor de Tigua Chimbacucho	131
- Pintura y desarrollo en la ciudad	134
- La mujer pintora	135
- Capítulo 3. Estructura y poder en el campo pictórico	139
1- El campo pictórico y el campo del poder	139
- Criterios de valoración en base a dos polos.....	140
- El polo comercial o artesanal	142
- El polo artístico	144
- Autonomía del campo de producción cultural.....	145
2- Posiciones y estrategias en el campo pictórico.....	146
2.1. La familia Toaquiza	146
- Fundadores y árbitros del campo	146
- Sangre azul	148
- ¿Monopolizar o compartir?	150
- La justificación en forma de mito	150
2.2. Capitales en el campo pictórico	153
1- Capital económico. La pincelada que se transforma en plata ..	153
- Los Toaquiza comienzan a "cosechar terrible plata"	153
- "Un día tuve el valor de pintar"	154
- "Si no eras Toaquiza, no podías pintar"	155
- Migrar + pintura = capital económico	156
- La competencia "positiva"	158
- Proyectos de desarrollo, estrategias y luchas de poder.....	160
El mercado de El Ejido	161
Trabajo de campo y agentes de desarrollo	162
- "Ya no soy pintor, no ganaba suficiente dinero"	164
2- Capital social. Dime con quién pintas	166
y te diré quién eres	166
3- Capital político. Pintar con política y hacer política con pintura	171
- Alfredo, pintor y líder político	171
- Francisco Chugchilán, pintor y líder político	174

4- Capital simbólico	176
- Pintores de Tigua en el Palacio Nacional del Ecuador	177
- “Como indígenas debemos trabajar conjuntamente y no acaparar”	179
- Capital simbólico y exposiciones en el extranjero.....	182
- Jerarquía de pintores	186
1º grupo.....	187
2º grupo.....	190
3º grupo.....	191
4º grupo.....	197
- Materiales y técnicas de elaboración	202
- Máscaras de Tigua	203
- Capítulo 4. Pre-género: Del Corpus Christi a lo folklórico	205
- Primeras pinceladas	205
- Abriendo nuevos caminos.....	208
- Un caso diferente: La pintura de los Toaquiza 1979	213
- La iglesia, representación pictórica e identidad indígena.....	216
La Capilla Sixtina de los Andes.....	216
Ñucanchic Unancha (Nuestras tradiciones) en dibujos	221
- El valor de lo indígena	224
- Capítulo 5. Género: De lo folklórico a la Etnificación de “lo indígena”	227
1- Autorretrato naif de un pintor de Tigua	227
- Características formales	228
- Contenido	230
- Las costumbres indígenas	232
- Tradición pictórica ancestral.....	236
- Sin influencia externa	237
- Pintores naif analfabetos.....	238
2- Retoques “étnicos” en la pintura de Tigua	239
- Nuestros antepasados incas	240
- Politización de la pintura	246
- Los otros: Amazonía, espiritualidad y Pachamama.....	250
- Los turistas observadores. ¿Qué es lo indígena?.....	255
- Capítulo 6. Post-género: La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua.....	261
- El despertar de la simbología	261
- Símbolos “prestados”	268
- Antropólogos y pintores	270
Epílogo.....	275
Bibliografía	283
Acrónimos y abreviaturas.....	291
Índice de imágenes	293
Anexos:	299

Agradecimientos

Me gustaría agradecer,

A mi director de Tesis, Víctor Bretón. Sin él este proyecto de investigación y esta experiencia de vida nunca hubieran sido posibles.

A la Universidad de Lleida, en especial al Departament d'Història de l'Art i Història Social y a la Unitat de Gestió d'Ajuts. Gracias por todo sobre todo a María José, a Carles y a Esther.

Al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por otorgarme la beca de Formación de Profesorado Universitario.

A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, al Departamento de Antropología y a Eduardo Kingman.

Al Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, al Departamento de Estudios Americanos, en especial a Aurora Garrido por su gran amistad estos últimos años y a Jesús Bustamante, quien además de su amistad, ha enriquecido mi investigación con innumerables consejos y reflexiones.

Al Centro Andino de Acción Popular, a Paco Rohn.

A la Misión Salesiana, principalmente al Padre Pio, Padre Chela, Padre Fulvio, Padre Juan Bottasso, Padre Javier Herrán, Padre Creamer, Padre Giggi y a la Inspección Salesiana (Gabriel Terán y Angélica Armijo).

Al Sistema Educativo Experimental Intercultural de Cotopaxi, al Padre José Manangón, a Mery Martínez y a Gladys Velasco.

A la Unión de Cabildos de Tigua (UNOCATI) y a la Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua (CITIGAT).

Al equipo de la Coordinadora de Ordenamiento Territorial y Planificación de Cotopaxi (sede Latacunga).

A la Escuela de Dibujo y Pintura El Estudio, en especial a Hontanares.

A investigadores en el ámbito de las ciencias sociales a: Paco Rhon, Andrés Guerrero, Jesús Bustamante, Dorina Martínez, Eduardo Kingman, Carmen Martínez Novo, Xavier Andrade, José Sánchez Parga, Javier Martínez Sastre, Luis Mancha, Jean Colvin, Albert Roca, Mónica Martínez, Jordi Gascón y Antonio Muñoz Carrión.

Gracias a todos los que me han apoyado en Ecuador con su amistad (gracias también a sus familias): Mona, Dieguito, Cris, Edu, Santi, Alison, Ramiro, Beto, Elisa, Santiago, Marina Almeida, Jean Colvin, Gustavo Guayasamín y Teresa, César Ruiz, Milton, Olga Quindingalle, Lipe y Margarita.

A los pintores de Tigua que año tras año me han ayudado y se han convertido en importantes informantes pero sobre todo amigos: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Alberto, Ernesto Ugsha (y su familia), Fabián Ugsha y su familia, Familia Chugchilán (especialmente Jaime, Raúl y su padre, Francisco), Francisco Toaquiza y sus hijos Edgar y Wilson.

Por acogerme con gran amabilidad y compartir sus vidas, agradezco infinitamente a las familias de: Familia de José Cuyo Cuyo (Quiloa); Juan Francisco Ugsha Chugchilán (en Turupata); César Ruiz (en Pujilí); Juan Francisco Ugsha Ilaquichi (Quito); Luis Ilaquiche (Yatapungo y Pujilí), Ernesto Ugsha (Panecillo), Francisco Chugchilán (Quito); la Misión Salesiana (Zumbahua); y especialmente a la familia de Margarita y Marco Rodríguez (Posada de Tigua en Rumichaca).

Gracias por concederme entrevistas: Mayra Ribadeneira de Casares, Alfredo Toaquiza, Julio Toaquiza, Alfonso Toaquiza, Manuel Caisaguano, Olga Quindingalle, Jorge Guamán, Pepe Manangón, Mery Martínez, Roldós, Pilar Cano, Arturo Ugsha, Jose Luis Cuyo Vega, miembros de la Asociación artesanal de producción artística de la cultura indígena andina de Tigua Cotopaxi, Bernardo Toaquiza, Francisco Quindi, Luis Cuyo Millingalle, Padre Ruiz Navas, Francisco Cayo, José Chugchilán, José Millingalle, Juan Vega, Luis Toaquiza, Francisco Tigasi, Manuel Millingalle, Joselino Ante,

Por su tiempo, apoyo y cercanía: Iván Cruz, Alfonso Ortiz, Quinche Ortiz, Esther de Crespo, Alfonso Calderón y Celso Fiallo.

A los que durante unas semanas vinieron a compartir mis aventuras: Elisa, Elena, Alessandro y Ramiro, por los paseos por el páramo de Tigua y su apoyo a lo largo de mi tesis.

A todos los amigos y amigas que me han acompañado durante estos años.

A Alex por este último año y por su ayuda inconmensurable.

Y por último, gracias de corazón a mi familia por su apoyo y cariño durante todos estos años.

Introducción

Esta investigación surge a partir de un cruce de caminos en el que se dibujan dos senderos principales: la pintura y las ciencias sociales. Por un lado, la pintura ha formado parte de mi vida desde que era una niña ya que mi padre, pintor y docente, ha supuesto una influencia clara en el rumbo de mi formación hacia Bellas Artes. Por otro lado, simultanéé esta formación con estudios humanísticos y sociales, que me llevaron a la realización del máster *Desarrollo y Cooperación Internacional* y a interesarme de forma específica por el campo de la Antropología. Fue en aquel tiempo cuando mi director Víctor Bretón Solo de Zaldívar tuvo la intuición de que el tema de las pinturas de Tigua podría ser de gran interés, debido a mi perfil heterogéneo². Este enfoque multidisciplinar se ha convertido en motor de análisis de esta investigación que examina qué papel ha tenido la pintura en las transformaciones vividas por las comunidades andinas de Tigua y qué repercusión ha tenido, de forma paralela, el discurso pictórico en el imaginario identitario indígena, asociado a la negociación política de este colectivo a nivel local, nacional e internacional.

¹ Estudié la licenciatura de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid) y simultanéé esta formación con la licenciatura de Humanidades (Universidad de Alcalá). Recibí posteriormente una beca de la Fundación Obra Social *La Caixa* que me permitió estudiar el máster *Desarrollo y cooperación internacional* en la Universidad de Lleida lo que me proporcionó, principalmente gracias a mi director de tesis Víctor Bretón Solo de Zaldívar, un gran interés y formación en el campo de la Antropología.

1- Como paja de páramo. El fenómeno de las pinturas de Tigua

En la década de los setenta del siglo XX, en las comunidades indígenas de Tigua situadas en los Andes Centrales ecuatorianos (provincia de Cotopaxi) se originó un tipo de pintura de auto-representación indígena conocida como la 'pintura de Tigua'. A lo largo de aproximadamente 40 años se ha creado lo que podemos describir como un fenómeno pictórico que ha alterado la estructura socio-económica de su población y despertado mecanismos de representación identitarios que forman parte de la negociación política indígena, fenómeno que parecía inimaginable en su contexto histórico precedente.

Las quince comunidades que ahora integran el área de Tigua formaron parte desde el siglo XVII de una gran hacienda: la hacienda Tigua. Durante más de 400 años los habitantes indígenas de esta región andina fueron subyugados y explotados como mano de obra servil huasipunguera² para perpetuar el sistema terrateniente de esta hacienda, en el que se desarrollaron diferentes mecanismos de explotación étnica sirviéndose de un complicado entramado de estrategias de dominación.

En la década de los setenta se produjo el definitivo resquebrajamiento del viejo sistema privado de administración de poblaciones republicano y el desmoronamiento del sistema de hacienda marcó un nuevo ciclo en Ecuador, un proceso reformista que se inició con la aplicación por parte del Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización (IERAC) de las leyes la Reforma Agraria en 1964 y 1973 y que fue seguido por grandes cambios político-económicos en las dos últimas décadas del siglo XX, como los impulsados por los levantamientos indígenas de la década de los noventa. Fue en esta coyuntura cuando en las comunidades de Tigua nació una expresión pictórica que dotó de una voz particular a su población. A partir del consejo de una extranjera, algunos habitantes de Tigua comenzaron a pintar cuadros y tras pocos años la pintura se convirtió en un recurso que atrajo a multitud de tiguas³ que vieron en la práctica pictórica la forma de mejorar la paupérrima y subordinada situación que sus familias habían alcanzado.

La pintura de Tigua se presenta como un fenómeno especialmente interesante porque en primer lugar, se convirtió en un recurso que generó transformaciones económicas, sociales y políticas de gran trascendencia; alteró esquemas sociales y activó procesos de diferenciación interna en Tigua que, como veremos, arrojaron importantes repercusiones sobre su población, principalmente desde el punto de vista del poder. En segundo lugar, la pintura no sólo se convirtió en "testigo" de estos fenómenos, sino que a partir de ella se han elaborado discursos de corte identitario con un gran despliegue simbólico, cuyo análisis es especialmente valioso para este trabajo.

En una ocasión, durante una conversación con un pintor de Tigua, éste expresó indignado cómo con la conquista española les habían obligado a cambiar los símbolos y modos de representación indígena. Sentía que les habían arrancado su identidad "como se arranca la paja del páramo"⁴. Ahora, gracias a la pintura de Tigua, ellos

2. En *Maniobras de maltrato y dominación étnica en la hacienda Tigua (desde 1830)* se define este sistema.

3. A lo largo de este estudio se va a denominar "tiguas" a los indígenas quichuas oriundos de la región de Tigua.

4. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

mismos son pintores y sienten que a través de la pintura pueden hacer “crecer” su propia identidad. El título de la tesis surge a partir de esta idea y en relación a la cita que este pintor asimismo compartió para esta investigación: “Somos como la paja del páramo que se arranca y vuelve a crecer y de paja de páramo sembraremos el mundo” (Dolores Cacuango⁵).

A continuación se presenta el marco teórico y metodológico que se ha planteado para afrontar este estudio. En el apartado El campo pictórico como herramienta analítica se procura explicar en primera instancia cómo se decidió una metodología determinada, para seguidamente exponer qué posibilidades o cualidades ha ofrecido esta herramienta analítica para profundizar en un fenómeno tan complejo y cuya riqueza reside en la pluridimensionalidad del mismo. El siguiente apartado *Fuentes y trabajo de campo etnográfico* muestra la relación de textos e imágenes recopilados para este estudio, así como la metodología etnográfica llevada a cabo en las comunidades de Tigua. Posteriormente se presentan dos apartados que permiten en primer lugar entender el horizonte artístico donde se inserta este tipo de pintura (3. *Panorama etno-artístico*), y en segundo lugar, “aterrizar” a la situación actual de esta zona andina (4. *Aproximación a las comunidades de Tigua*).

2- Método de análisis

- El campo pictórico como herramienta analítica

Durante el verano de 2010, fui por primera vez a Ecuador. A lo largo de mi primera estancia en la ciudad de Quito tuve mi primer acercamiento a las pinturas de Tigua gracias a una exposición que se celebraba en el Museo Mindalae (Quito) justo durante esos días. Gracias a un cruce de caminos, personas y casualidades, asistí a la inauguración (17 de junio de 2010) y en ella sentí por primera vez que mi objeto de estudio era tan complejo como atractivo. Si intento evocar el recuerdo de la exposición a la que asistí aquella tarde, visualizo una escena repleta de información desordenada, a la que ahora, después de tanto tiempo y gracias a esta larga investigación, he conseguido dar sentido, estableciendo un tipo de estructura analítica que me permite aproximarme a su comprensión. Es por eso por lo que esta experiencia y en general mi primera estadía de campo durante junio, julio y agosto

5. Activista ecuatoriana clave en la lucha de los derechos indígenas y campesinos durante la primera mitad del siglo XX. Participó en la organización de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) y formó parte del Partido Comunista del Ecuador (PCE), fundó la primera escuela bilingüe quichua-español, entre otras acciones. Junto a Tránsito Amaguaña, ha sido una de las mujeres que más reconocimiento como líderes indígenas han recibido en Ecuador.

del año 2010 resulta ahora, de algún modo, reveladora o inspiradora para la forma en la que he organizado este estudio, pues en ella se presentaron gran cantidad de elementos que se han convertido en clave y principales para el método de análisis de esta tesis⁶.

Antes de mi viaje a Ecuador había leído alguna información sobre los pintores de Tigua, principalmente a través del libro de Jean Colvin (2004) y de internet, en algunas páginas de venta de pinturas y en galerías de imágenes online. Lo que más me sorprendía era cómo un grupo de indígenas originarios de unas comunidades de páramo tan pobres que habían sido huasipungueros en el régimen terrateniente, pasada una sola generación se habían convertido en pintores con un reconocimiento tal, que desde la década de los noventa exponían en galerías internacionales de gran renombre. Me imaginaba que el colectivo de pintores de Tigua se trataba de un grupo consolidado y único, con el que resultaría relativamente fácil contactar para comenzar una investigación sobre este fenómeno. No obstante, al llegar a esta exposición, estas ideas y muchas otras preconcebidas comenzaron a desmoronarse.

Justo antes de entrar a la exposición, tuve el gran privilegio de que me presentaran a dos pintores de Tigua, quienes me acompañaron durante la muestra. Al conversar con ellos me sorprendió que me explicasen que ellos no eran parte de la exposición, que habían quedado al margen y que eran otros grupos los que habían expuesto. Además me contaron que hacía varios años que ya se dedicaban a otras labores y habían dejado de pintar. A lo largo de la exposición me encontré con una lluvia de estímulos e interrogantes que sólo consiguieron aturdirme mucho más de lo que estaba; escribí posteriormente algunas preguntas y reflexiones en mi diario de campo que presento a continuación, anexas a algunas descripciones del acontecimiento en cuestión. Se trata de saltos de ideas variadas y desconectadas, escritas a lo largo de la primera estadía de campo, y presentarlas aquí tiene el objetivo principal de procurar transmitir cómo se decidió finalmente organizar este estudio, cómo ante tal “tormenta” se determinó adoptar un aparato analítico determinado (que será expuesto pos ados en la organización de la exposición, agentes institucionales y otras personas vinculadas con los medios de comunicación. Por otro lado, había algunos grupos de indígenas, seguramente los pintores y sus familiares, dispersos por la sala, entre los que recuerdo claramente a un pequeño conjunto que se agrupaba en torno a una señora extranjera que sin duda parecía ser una figura clave en la muestra⁷.

“En la exposición no fue nada fácil saber quién era quién. Había demasiados actores y me surgen muchas preguntas: ¿Qué papel tuvieron y tienen actualmente los turistas y agentes extranjeros en el fenómeno de la pintura de Tigua? ¿Las instituciones ecuatorianas han apoyado desde el inicio a los pintores de Tigua o sólo en estos últimos años? ¿Jean Colvin ha elegido para esta exposición

6. Resulta interesante cómo cada persona tiene una forma de recordar un acontecimiento especial. En mi caso, cuando revivo o evoco una experiencia, lo hago principalmente a través de la imagen. Rememoro por ejemplo sensaciones a través de imágenes así como, por absurdo que parezca, olores o sonidos. Invoco una especie de cuadro puntillista o impresionista repleto de pinceladas que parecen aleatorias, desordenadas o confusas, pero que poco a poco, si uno se aleja y observa la totalidad, su conjunto, se van ordenando; se van yuxtaponiendo unas pinceladas a otras, de modo que se van creando volúmenes y espacios, y en definitiva se va estableciendo un “universo” ordenado y con sentido.

7. Efectivamente se trataba de Jean Colvin, quien en este caso había organizado y comisionado esta exhibición.

a un grupo específico de pintores de Tigua? ¿Entre ellos estarán los pintores precursores (la familia Toaquiza), los mismos que han expuesto en galerías extranjeras? ¿Habrá división y competencia entre los pintores de Tigua? ¿Existirán muchos grupos de pintores? ¿Algunos serán más privilegiados y tendrán más poder?”⁸.

La sala albergaba una gran cantidad de obras con un soporte singular, bastidores entelados con piel de oveja. Todos los cuadros tenían como protagonistas a indígenas quichuas y la gran mayoría tenía como escenario un paisaje propiamente andino, compuesto por una hilera de montañas y volcanes. Resaltaba el uso de colores llamativos y la simplificación de formas, aspectos que unidos a las representaciones aparentemente costumbristas, creaban una estética vinculada al arte naïf. En ese momento me fue imposible diferenciar o catalogar distintas temáticas porque con el tumulto parecían “difuminarse” todas las pinturas y mi atención se fijó más bien en los comentarios que algunos pintores hacían de su obras.

“Un pintor decía algo así como que ‘su pintura mostraba lo puro indígena y sobretodo la importancia de la Pachamama [‘Madre Tierra’], también escuché decir que la pintura había cambiado mucho, que había avanzado, pero que existían muchos tiguas que sólo sabían hacer copias malas y vendían por muy poco dinero a los turistas, ‘eso hace mal a la pintura de Tigua’ comentaban”⁹.



Fig. 1: Inauguración de la exposición de pinturas de Tigua organizada por el Ministerio de Cultura (Quito) entre junio y julio del 2010. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en 2010, Quito.

8. Diario de campo, 18 de junio, 2010.

9. Diario de campo, 18 de junio, 2010.

Durante esa misma estancia, en Quito, tuve la posibilidad de asistir a la inauguración de otra exposición de pinturas de Tigua, en este caso organizada por el Ministerio de Cultura (en Quito). Uno de los hechos que más me llamó la atención de aquella inauguración fue la realización de un ritual chamánico como apertura de la exhibición (fig.1), en definitiva me impresionó el halo de exotismo que envolvía al discurso de “cosmovisión indígena”.

Otras “pinceladas” desordenadas y confusas siguieron “pintando” mi primera estancia de campo. Una experiencia muy interesante también fue mi primera visita a las comunidades de Tigua. Encontré un medio tremendamente difícil y pobre, cuyas comunidades se encontraban tan aisladas y dispersas que comencé a dudar del calificativo global “pinturas de Tigua” y comencé a entender que el proceso de este fenómeno en las comunidades debía ser mucho más complejo. Visité la galería de Julio Toaquiza quien fue presentado como el precursor y mejor pintor de Tigua, ante lo cual comencé a intuir que debía existir una definida pirámide de poder.

En otro orden de cosas, conversando en Quito durante mi primer mes de estancia con personas de diversa índole (investigadores sociales, galeristas, conocedores de la zona de Tigua etc.), me llegaron muchas advertencias sobre el riesgo de trabajar en estas comunidades y tener que enfrentarme al poder de algunas familias. También me previnieron de la gran competencia que existía entre diferentes grupos de pintores y que algunos intentarían “esconder” al resto de pintores y hacer que mi atención sólo beneficiase a unos pocos.

“Algunos me han dicho incluso que mejor cambie de tema de investigación, que me podría meter en problemas. Me han contado también experiencias bastante fuertes y me han pedido que no las cuente. Creo que entender cómo funcionan los grupos de poder me va a llevar bastante tiempo y va a ser muy difícil que la gente quiera hablar conmigo sobre estos temas”¹⁰.

En el Trabajo de Fin de Máster que realicé tras la primera estancia de campo decidí centrarme sobre todo en cuestionar el papel que la pintura de Tigua había tenido como vector de desarrollo en esta región y en analizar algunos cambios que la pintura había ocasionado en su población a través del estudio de varios ejes: *Turismo y agentes externos; Migración; Movimiento indígena; y Competencia*. Asimismo abrí algunas líneas de investigación que parecían proyectarse como interesantes para la continuación del estudio. Sin embargo, me obsesioné por rastrear y encontrar un tema específico; incluso dejé apartados muchos de los interrogantes que planteé en el cuaderno de campo durante la primera estancia, dejándome llevar por mi afán de encontrar una temática de estudio particular y pormenorizada.

En el año 2012, a partir de la recomendación de Luis Mancha San Esteban, un profesor de Antropología de la licenciatura de Humanidades, leí *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Bourdieu, 2011) y elaboré una serie de reflexiones en relación a las pinturas de Tigua a partir de este estudio. No obstante, de nuevo, guardé estas cavilaciones en el cajón de sastre y continué elaborando otras exploraciones. Me obsesioné tanto por encontrar “el elemento” o “la temática”, que sólo veía el primer plano, el detalle, de forma que desenfocaba el resto, y no me daba cuenta de que lo interesante *per se* era ver el global, la relación de todos los elementos que forman parte de ese “universo” tan complejo.

10. Diario de campo, 20 de junio, 2010.

Desde el comienzo del año 2015 comencé a centrarme de forma concienzuda en la lectura de las imágenes. A través de ellas y a partir del intento de sistematizarlas y aproximarme detenidamente al discurso pictórico, empecé a encontrar interesantes conexiones entre las pinturas y las hipótesis que había elaborado anteriormente, cuando realizaba la indagación de otros campos, como por ejemplo el político y su vinculación con la dialéctica usada por el movimiento indígena ecuatoriano. La definición pictórica que los pintores de Tigua hacían de “lo indígena” mostraba cambios significativos según las épocas que sólo podían entenderse a fondo si se atendían al mismo tiempo otros factores. Ciertamente me costó mucho tiempo y esfuerzo asimilar que en mi caso lo más interesante consistía en analizar el fenómeno de la pintura de Tigua de forma global, hallar un método de análisis que me permitiese ver la investigación desde cierta distancia, dejar de ver el “detalle” de cada componente y analizar los vínculos, ritmos y modos en que se relacionaban los diferentes factores que había ido descubriendo. Andrés Guerrero, figura prominente en este campo, me aconsejó en una ocasión: “piensa en tu investigación como si estuvieras pintando uno de tus cuadros”¹¹. Entonces reflexioné en cómo cuando pinto se convierte en fundamental alejarme y percibir el conjunto, ya que todos los componentes del cuadro y sus características (la intensidad de sus colores, el tamaño de sus figuras, el peso de los elementos, la materia y textura, etc.) afectan a la composición y al resultado final. Decidí entonces crear un gran mapa de ideas y contenidos con la información que había recopilado durante todos los años de investigación.

Curiosamente, me di cuenta de que la forma en la que había ido archivando toda la información (los análisis bibliográficos, las entrevistas, reflexiones y las hipótesis que fui extrayendo a lo largo del periodo de trabajo de este estudio) encajaban con las reflexiones que había elaborado sobre *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Bourdieu, 2011) y más aun, permitían “ordenar” las pinceladas confusas y desordenadas de muchas de las experiencias que había vivido durante mi trabajo de campo en Ecuador. Fue emocionante descubrir cómo sin ser consciente de ello había estructurado los cimientos del análisis y posteriormente había ido recopilando toda la información en base a ellos, de modo que al comenzar la construcción final todas las piezas comenzaban a encajar.

Fue así como esta investigación comenzó a adquirir estructura definitiva y como inicié un metódico análisis sobre la compleja red que se había tejido alrededor de la pintura. Empecé así a identificar actores, tensiones, juegos de poder, que cobraban sentido al ordenarlos a través de la metodología analítica de campos de Bourdieu (2011)¹². El campo es para Bourdieu un espacio social en el que confluyen relaciones sociales definidas por la posesión o producción de una forma específica de capital. La pintura en la zona de Tigua surgió a finales de los años setenta y en pocos años se convirtió en una actividad que atrajo a un altísimo porcentaje de sus habitantes, quienes se iniciaron en su elaboración y comercialización. Me cuestioné si a finales de los años setenta se podría decir que el campo de Tigua se caracterizaba por tener como capital en juego a la pintura. A partir de este momento se comenzó a crear una red social alrededor de la pintura que erigió un orden de posicionamiento ante este nuevo recurso. De modo que se convirtió en primordial averiguar si la pintura

11. Conversación mantenida a principios de junio, 2014.

12. En concreto, Bourdieu reflexiona sobre cómo la entrada de un capital artístico puede impulsar la creación de un campo, en este caso un “campo literario”; en su estudio aplica esta metodología analítica al panorama literario generado en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX.

en esta región había podido influir y definir la estructura del campo, las relaciones sociales y su jerarquización.

Utilizar esta herramienta analítica me ha permitido en primer lugar entender que un campo social no se encuentra aislado, sino que interacciona en todo momento con otros campos, como el campo económico o político (clave en el caso de Tigua). Pero también me ha posibilitado partir del hecho de que, desde su nacimiento, el campo pictórico de Tigua se encuentra sometido a la interacción de un sistema estético-artístico muy particular, que está a su vez liderado desde el campo del poder a través de un conjunto de agentes nacionales e internacionales. Este sistema estético dota de reconocimiento a determinados pintores, condiciona las redes comerciales e influye definitivamente en el tipo de discurso sobre el imaginario identitario indígena desplegado en las pinturas de Tigua¹³. En segundo lugar, para este estudio se ha convertido en fundamental analizar en qué consiste el campo de poder y cómo ejerce una influencia trascendental en los posicionamientos que los individuos ocupan en el campo pictórico, ya que sus posiciones socio-económicas y políticas pueden verse por completo afectadas. En tercer lugar ha sido cardinal investigar quién es quién en el campo pictórico y analizar cómo se ha organizado el campo y qué conflictos y maniobras se han desatado en torno al poder del recurso pictórico. Para ello se han examinado los diferentes capitales que surgen en torno a la pintura: capital simbólico, económico, social y político; y análogamente se ha profundizado en cómo determinados actores han conseguido monopolizar este recurso desde su inicio y han podido desarrollar ciertas estrategias y mecanismos de poder sobre los principios de jerarquización, así como los mecanismos de reconocimiento y legitimidad, entre otras cosas.

En definitiva, abrir un estudio sobre la génesis y evolución del campo pictórico de Tigua me ha permitido examinar cómo actúa un tipo de configuración en torno a un recurso estructurador como es la pintura, en la estratificación social de los tiguas y en los procesos de diferenciación interna experimentados en su población desde la década de los ochenta hasta la actualidad. Se trata de un estudio que me ha permitido además poner en práctica, a partir de un caso local, una teoría social notable en el campo de las ciencias sociales del siglo XX, examinando sus particularidades al tratarse además de un ámbito no europeo.

La estructura de este estudio ha sido ordenada atendiendo a dos aspectos fundamentales cuyo análisis es especialmente rico en su complementación mutua: los habitantes de Tigua y el discurso pictórico que generan sus actores. Dos grandes secciones dividen así esta investigación. La *Primera Parte* analiza cómo se crea un campo pictórico en la región andina de Tigua y qué repercusiones tiene. Su división en tres capítulos principales permite recorrer un hilo argumental que comienza con el capítulo 1, *Las comunidades de Tigua antes de la pintura*, para después explicar el origen o proceso de formación del campo en el capítulo 2, *Génesis del campo pictórico*, y por último en el capítulo 3, *Estructura y poder en el campo pictórico de Tigua* se desglosa el desenlace y las consecuencias que su desarrollo ocasiona en el grupo poblacional y en su estructura social. En la *Segunda Parte* de este trabajo

13. A continuación, en el apartado *Panorama etno-artístico* se analizan de forma pormenorizada algunas características de este sistema estético contextual que influyeron definitivamente en la pintura de Tigua.

se analiza el tipo de discurso creado en la pintura de Tigua a lo largo de toda su evolución, a partir de tres capítulos principales: 4, *Pre-género: Del Corpus Christi a lo folklórico*; 5, *Género: De lo folklórico a la etnificación de "lo indígena"*; y 6, *Post-género: La "cosmovisión indígena" pintada desde Tigua*. En ellos se observan las voces pictóricas de los tiguas y cómo los mismos sujetos indígenas se representan a través de ellas; se examinan los diferentes discursos y si varían o no según la posición de su autor en la estructura del campo pictórico; y se reflexiona sobre las transformaciones del imaginario indígena que transmiten las pinturas y qué alcance o autonomía poseen en realidad.

- Fuentes y trabajo de campo etnográfico

Para la realización de este estudio se ha trabajado con tres fuentes principales de información directa. En primer lugar, el análisis bibliográfico ha sido una de estas fuentes primordiales y su desarrollo se ha extendido a lo largo de la duración total de esta investigación, permitiendo cuestionar, contrastar y ampliar información e hipótesis que se iban formalizando durante las diferentes etapas de la tesis, principalmente antes y después de los periodos de trabajo de campo. De este modo se han intercalado periodos de estudio teórico con periodos de trabajo de campo y la información de análisis bibliográfico ha servido tanto de apoyo como de contraste de los resultados obtenidos en las etapas de trabajo etnográfico, pero además las fases teóricas han permitido enfocar el estudio etnográfico de una forma crítica, evaluando también la propia actuación como investigadora social y el modo de acercamiento a los datos y a los sujetos de análisis¹⁴.

En segundo lugar ha sido especialmente importante la selección de información recopilada en Ecuador, diferenciando dos tipos: documentos escritos y reproducciones pictóricas. El primer caso ha consistido en la recopilación de fuentes primarias, información estadística, descriptiva y analítica contenida en informes, anuarios estadísticos y documentos que abordan aspectos de la realidad local de las comunidades de Tigua. Se consultaron archivos e instituciones de diversa índole: Archivo del Ministerio de Agricultura, Ganadería, Acuacultura y Pesca (MAGAP, sedes de Quito y Latacunga), Archivo del Banco Central (Quito), Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP, Cuenca), Ministerio de Inclusión Económica y Social (MIES, sede Latacunga), Prefectura de Cotopaxi (Latacunga), Secretaría Técnica de Cooperación Internacional (SETECI, Quito), Oficina de Ordenamiento Territorial del Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal del cantón Latacunga (Latacunga), Archivo de la Misión Salesiana (Quito), Archivo de la Universidad Politécnica Salesiana (Quito), Archivo de la Universidad Central (Quito), Archivo del Sistema Educativo Experimental Intercultural Cotopaxi (SEIC, Latacunga), etc. A estos se suman documentos facilitados por asociaciones y organizaciones como la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua, la Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT), o la Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua (CITIGAT).

14. Como parte de esta fuente analítico-teórica se debe subrayar la gran aportación reflexiva impulsada a partir de conversaciones con investigadores como: Paco Rhon, Andrés Guerrero, Jesús Bustamante, Eduardo Kingman, Carmen Martínez Novo, Xavier Andrade, José Sánchez Parga, Javier Martínez Sastre, Luis Mancha, Jean Colvin, Antonio Muñoz Carrión, entre muchos otros.

La compilación de imágenes de pinturas, tambores y máscaras de Tigua ha tenido especial relevancia para este trabajo. Salvo algunas excepciones como las exposiciones realizadas en Madrid que permitieron el acopio de imágenes de obras de Tigua en España¹⁵, el resto de las imágenes han sido obtenidas en Ecuador, durante el trabajo de campo (la gran parte fueron fotografiadas in situ o escaneadas) a partir de diversas fuentes: catálogos y folletos de exposiciones, libros y artículos, galerías y tiendas, y por último, colecciones privadas (en *Anexos*, en el documento *Fuentes de imágenes de Tigua*, figura una descripción detallada de estas fuentes).

El trabajo de campo etnográfico ocupa la tercera fuente principal. Desde el comienzo de esta investigación en 2010, incluyendo el trabajo previo para la realización de la tesina o Trabajo de Fin de Máster, se realizaron en total cinco viajes a Ecuador. Cada uno tuvo una duración de entre tres y cuatro meses concentrados en los veranos del 2010, 2012, 2013, 2014 y 2015. Las estadias se agruparon en torno a dos focos principales, aunque de forma puntual también se realizaron entrevistas en Latacunga, Pujilí y Cuenca. Estos dos “epicentros” del trabajo de campo fueron la región de Tigua y Quito.

Se desarrollaron técnicas de análisis cualitativo, en concreto se trabajó principalmente con la metodología de observación participante. Se realizaron un total de 75 entrevistas durante las cinco estancias, entre las que se destacan historias de vida, grupos de discusión, entrevistas semi-estructuradas y abiertas, conversatorios y debates. El grupo entrevistado reunió a un colectivo muy amplio y diverso: habitantes de las comunidades de Tigua, entre ellos pintores de Tigua y sus familiares y migrantes de Tigua ubicados actualmente en Quito y Latacunga; líderes políticos y actores vinculados al campo político (como activistas, actores del movimiento indígena, prefectos, concejales, gobernadores, asambleístas, etc.); personas relacionadas con el aparato de la cooperación al desarrollo¹⁶; religiosos que han trabajado en misiones en las comunidades de Tigua, como la Misión Salesiana de Zumbahua (Padre Ruiz Navas “Monseñor Ruiz”, Padre Creamer, Padre Botasso, Padre Pío, Padre Manangón, Padre Herrán, Padre Giggi, Padre Fulvio y Padre Chela); actores externos que han promocionado y apoyado la pintura de Tigua (turistas, comisarios, galeristas, coleccionistas de antigüedades y agentes culturales). También cabe destacar el diario de campo, que ha proporcionado información y reflexiones muy valiosas para este estudio.

Por un lado, Quito y sus zonas aledañas permitieron realizar una labor intensiva de formación teórico-académica, principalmente en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), además de una intensa consulta de fuentes de información, como se acaba de puntualizar. De forma paralela, Quito posibilitó

15. *Grandes maestros del arte popular de Iberoamérica. Colección Fomento Cultural Banamex* exposición celebrada en Teatro Fernán Gómez de Madrid (entre abril y junio de 2013) y *Tigua: arte desde el centro del mundo* en el Museo Nacional de Antropología de España (entre el 1 de octubre de 2015 y el 17 de enero de 2016). En la asistencia a estas exposiciones también se realizó un trabajo de observación participante y varias entrevistas.

16. Además de entrevistas individuales a técnicos, a voluntarios y a habitantes de Tigua que habían recibido proyectos de desarrollo, el 13 de agosto asistí a una reunión con actores de desarrollo y ONG que actúan en la parroquia de Guangaje. La Oficina de Planificación y Desarrollo Inspectorial de la Sociedad Salesiana organizó esta reunión con la finalidad de aunar los objetivos de desarrollo y proyectos de las diversas organizaciones. En esta reunión se evidenció la descoordinación y el trabajo independiente que han desarrollado las organizaciones hasta el momento, manifestando las partes su intención de coordinar y mejorar la planificación futura.

la puesta en marcha de un trabajo de campo centrado en el panorama artístico y artesanal, al contar con una importante red de museos y un interesante circuito comercial artístico-artesanal. Gracias a esto se pudieron realizar numerosas visitas en las que se examinaron pinturas de Tigua y se entrevistó a comerciantes, galeristas y personal involucrado en esta producción pictórica. Por último, este enclave ha sido una de las ciudades que más migrantes de Tigua han elegido como residencia habitual, especialmente las zonas periféricas situadas al sur de Quito: Chillogallo, Guamaní y Santo Domingo de Cutuglagua (cantón Mejía). Por este motivo ha sido un foco fundamental para establecer relación directa con muchos habitantes de Tigua, ha permitido hacer un seguimiento de su cotidianidad en las ciudades, así como la organización de entrevistas, reuniones y actos muy provechosos para este trabajo.

Por otra parte, el trabajo de campo en Tigua ha centrado una de las etapas más importantes de esta investigación, debido a la naturaleza etnográfica que ha marcado este estudio desde su comienzo. Sin embargo también se ha tratado de una de las piezas más complicadas y arduas ya que ha aportado algunas de las vivencias más duras, solitarias, frías y frustrantes que he tenido hasta el momento; se hizo verdaderamente cuesta arriba en algunos momentos la vida en pleno páramo, experimentar la dureza de su medio geográfico, la gran pobreza existente y el tremendo éxodo rural que atraviesan sus comunidades, que las convierten en lugares donde los colectivos más vulnerables de la población (ancianos y niños) sobreviven duramente. Por ejemplo, fue complicado experimentar en primera persona la enfermedad, ya que fui ingresada en el Hospital de Zumbahua y pasé dos días compartiendo habitación con aproximadamente diez mujeres indígenas enfermas. También viví las grandes dificultades de movilidad que sufren los tiguas, sin vías de acceso preparadas, sin vehículo y teniendo que recorrer largas distancias a pie en complejas condiciones meteorológicas y geográficas. Asimismo como mujer joven y soltera y viajando sola en la mayoría de las ocasiones, atravesé situaciones machistas y también sentí de forma frecuente que al ser extranjera me convertía en un “recurso” principalmente económico. Igualmente durante el trabajo de campo experimenté situaciones tensas y pude sentir fuertes conflictos entre diversas familias y colectivos de Tigua, polémicas que se ven reflejadas en el capítulo 3, *Estructura y poder en el campo pictórico*. En otro orden de cosas, de modo vivencial pude reflexionar sobre algunas teorías antropológicas y métodos de observación participante. Me cuestioné por ejemplo mi propia actuación como investigadora, mi rol como agente externo y el modo de acercamiento a los datos y a los sujetos de análisis.

El trabajo de campo en la zona de Tigua se organizó en torno a diferentes fases que se impulsaron a partir del establecimiento de contactos e informantes. Las estadías en las mismas comunidades, en domicilios particulares de familias indígenas, fue uno de los principales objetivos desde el inicio. Gracias a la amabilidad de la gente, los contactos y amistades generados durante el transcurso de varios años, se logró realizar un intenso trabajo de campo en este sentido. Pero también hay que aclarar que este objetivo fue transformándose y adecuándose a las percepciones e intuiciones que la investigación fue despertando a lo largo del trabajo de campo. Además, la movilidad en un territorio tan grande (9.798 hectáreas) y el objetivo de poder conocer todas las comunidades de esta área y no centrarme en un solo sector propiciaron la variación del tipo de trabajo elaborado. A lo largo de los cinco viajes realizados a Ecuador se organizaron en Tigua diferentes estancias en torno a cuatro emplazamientos principales.

La primera estancia de campo conviví con la familia de Raúl Ilaquiche, abogado y líder político indígena (integrante del proyecto de Circunscripción Territorial Indígena y Gobierno Autónomo de Tigua: CITIGAT). Raúl de forma generosa me ofreció que conviviera un periodo junto a sus padres en su casa de la comunidad de Yatapungo, durante el verano del año 2012. Su padre, Luis Ilaquiche, es conocido por su liderazgo político pero también por haber desempeñado durante muchos años la labor pictórica. Mientras realizaba mi estancia, Luis ocupaba el cargo de Presidente de esta comunidad. En este caso fue verdaderamente interesante convivir con una familia que ocupaba un elevado nivel socio-económico dentro de las comunidades de Tigua.



Fig. 2: Jugando junto a unas llamas. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Yatapungo en agosto, 2014.

Mi segundo hospedaje fue en la Misión Salesiana de Zumbahua, donde pasé periodos prolongados a lo largo del verano del año 2013 y 2014, entre los que intercalé la que he denominado como tercera estancia (en la comunidad de Quiloa). El papel de la Iglesia salesiana en las comunidades de Tigua ha sido especialmente importante en materia de desarrollo, educación, política y orgullo cultural e identitario, como se analizará próximamente en este estudio, por lo que fue verdaderamente un privilegio realizar una estancia en esta Misión y me permitió entender muchos procesos vividos en Tigua. Los Padres Pío, Fulvio y Chela me acogieron con gran generosidad y me hicieron sentir una voluntaria más¹⁷. Esta

17. La Misión Salesiana en Zumbahua recibe voluntarios nacionales e internacionales cada año durante los periodos estivales. Estos voluntarios participan principalmente en programas de catequesis y educación en diversas comunidades de la parroquia y apoyan en la Residencia Estudiantil. Esta residencia acoge a niños y niñas de comunidades del área quienes son becados para su formación académica en el centro *Unidad Educativa del Milenio, Zumbahua*.



Fig. 3: Tostando cebada con M^a Rosita, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Quiloa en julio, 2014.



Fig. 4: M^a Rosita, José, yo y Norma, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Quiloa en julio, 2014.

estancia la viví como una gran oportunidad y trabajé diariamente junto a ellos, especialmente junto al Padre Jaime Chela (encargado de las comunidades de Tigua) quién me brindó la oportunidad de acompañarle en sus tareas diarias. Recorrí en su jeep las comunidades de Tigua gran cantidad de veces, asistí a asambleas de comunidades y reuniones de diversas asociaciones, participé en el seguimiento de proyectos de desarrollo (semillas, piscifactorías, educación, etc.) y viví experiencias tan íntimas y especiales como visitas a enfermos, celebraciones de matrimonio, misas y velorios. Acompañar al cura y sobre todo a una persona tan cercana y apasionada por su trabajo me abrió las puertas a la vida de los tiguas de una forma asombrosamente cercana; cabe además puntualizar que el Padre Chela es indígena quichua, aspecto que también ha acrecentado la relación de confianza con los habitantes de Tigua.

La tercera estancia, realizada durante el verano del 2014, viví en la comunidad de Quiloa. Gracias al contacto del Padre Jaime Chela pasé varios periodos conviviendo con la familia de José Cuyo Cuyo, su esposa M^a Rosita Cuyo Vega y su hija Norma. En este caso, al igual que con la familia de Luis Ilaquiche, acompañé a esta familia en su día a día, ayudando en sus tareas domésticas, agrarias y ganaderas. José Cuyo desempeñaba el rol de catequista de la comunidad de Quiloa y viajaba varios días a la semana para trabajar en Quito y su esposa, aparte de las labores de campo, elaboraba cestos de paja y bordados. En los periodos que conviví con ellos pude experimentar la climatología extrema y su incesante lucha diaria contra la escasez productiva (en dos ocasiones sus terrenos cultivados sufrieron heladas que estropearon la mayor parte de la producción estival). Las estancias en Quiloa me permitieron también observar los períodos migratorios y sus consecuencias, ver los rastros de proyectos de desarrollo (viviendas donadas en abandono, por ejemplo), asistir a reuniones de comunidad y, entre otras cosas, conocer a otras familias de pintores.

Mi cuarta estancia la realicé en la Posada de Tigua durante diversas etapas a lo largo de los veranos del 2014 y 2015. La familia Rodríguez Ricaurte gestiona este proyecto hotelero en la antigua casa de la hacienda Tigua, ubicada en la comunidad de Rumichaca. Tuve la suerte de conocer a sus miembros a través de varias entrevistas desde el año 2010 y en 2014, generosamente me invitaron a hospedarme. Los apoyé principalmente con el trabajo turístico, lo que me permitió vivir este fenómeno desde dentro y sentir su influencia en las comunidades de Tigua y en los pintores. Tristemente percibí que aun existen fuertes tensiones entre los indígenas y los blanco-mestizos, sobre todo hacia los descendientes de hacendados, como es el caso de esta familia. En esta ocasión, vivir desde el “lado blanco-mestizo” me hizo entender pulsiones internas de estos conflictos, desmitificar algunas circunstancias y sobre todo, sentir el gran afecto que esta familia tiene por Tigua. Esta estancia me permitió también acceder a pie en muchas ocasiones a Guana Turupata, sector donde pude visitar las galerías y talleres principales de algunos pintores de Tigua y sus familias (Juan Francisco Ugsha Chigchilán, Julio Toaquiza, Alfredo Toaquiza y Alfonso Toaquiza). Gracias a la proximidad, pasé largas jornadas conversando con los pintores e incluso participé, en alguna ocasión, en tareas agrícolas y pictóricas.

A través del próximo apartado, este estudio se aproxima a la coyuntura artística occidental que tanta influencia ha tenido y tiene actualmente en la pintura de Tigua y su postura ante “lo primitivo” y “lo indígena”.

3- Panorama etno-artístico

La pintura de Tigua surge a partir de la confluencia entre indígenas de Tigua y actores blanco-mestizos ligados al mundo de la revalorización del folklóreo ecuatoriano¹⁸. Estos agentes, que aprecian la pintura de Tigua, reconocen y promocionan a sus pintores desde aproximadamente la década de los ochenta (del siglo XX), son parte integrante de una coyuntura muy particular que se debe tener en cuenta en este marco introductorio, ya que a lo largo de todo el trabajo de investigación se harán cuestionamientos y reflexiones en relación a este apartado contextual. A partir del siglo XIX, en Europa principalmente, se dio un interesante proceso de reformulación del objeto “primitivo”¹⁹, que convirtió a este tipo de producciones en valiosos protagonistas de los museos etnográficos, y que posteriormente superó su función de artilugio con significado cultural para convertirse en objeto artístico plenamente integrado en el campo de la estética. La pintura de Tigua proviene de un tambor, un instrumento musical que fue comprado como objeto tradicional del folklóreo indígena quichua; posteriormente sufrió un proceso de transformación, convirtiéndose en pintura sobre bastidor que se incorporó al mundo de la estética artística. A continuación nos aproximaremos a este contexto, examinaremos en primer lugar el papel de los museos etnológicos en este proceso para entender después la reformulación estética que este tipo de producciones vive durante el siglo XX en Europa, y en seguida específicamente en Ecuador.

Con el auge del colonialismo durante el siglo XIX y la fundación de los museos etnológicos en Europa, a partir de mediados del siglo XIX se conformaron las grandes colecciones de objetos “primitivos” en las principales metrópolis europeas²⁰ y

18. El término “folklóreo” viene del término anglosajón “folk-lore” (“pueblo-acervo”). La invención de esta palabra se le atribuye a William Thoms en 1846. Aunque existen diferentes términos para algunos países o regiones (“volkskunde”, países de habla alemana; “orature” África francesa; “lok sahitya” India; “tradiciones populares” España, Francia e Italia), la palabra anglosajona es la que se terminó imponiendo en todo el mundo. Para el análisis de las definiciones y conceptos que han definido el término folklóreo ver Prat (2006).

19. Se refiere aquí a los objetos elaborados por sociedades que se denominaban, en base a las corrientes de pensamiento como el evolucionismo cultural, con el calificativo “primitivo” por oposición al término “civilizado”. También, por ende, se usa la acepción “primitivo” para hablar del modo en que se diferenciaban las sociedades europeas de otras culturas consideradas entonces menos civilizadas. Para este estudio en concreto, se usa también este término para referirnos al “arte primitivo”, concepto que ya fue usado para referirse a una etapa del arte europeo (arte primitivo italiano y flamenco), pero también utilizado para el arte de pueblos no europeos considerados “salvajes” o “no civilizados”. Arte con características valoradas exentas al naturalismo ilusionista (como la perspectiva renacentista o la búsqueda de verismo en la representación), convertido a partir del Renacimiento Europeo y hasta finales del siglo XIX como el único paradigma artístico a perseguir. “En realidad la historia del arte como disciplina nace asociada a la idea de que el clasicismo naturalista –el grecolatino y su versión contemporánea, el Renacimiento- son la cima del arte de la humanidad y todos los estilos anteriores formas desprovistas de técnica o de genio, o intentos balbucientes de llegar a la perfección representativa que alcanzan los artistas del Cinquecento italiano” (Ocampo, 2011: 36).

20. En 1850 se crea en París el Musée Naval du Louvre (con cerca de 500 objetos que posteriormente pasan al fondo del Musée Ethnographique des Missions Scientifiques, instaurado en 1878); en 1879 se establece en el Théâtre du Châtelet un Musée Africain; también en la Exposición internacional celebrada en 1889 “se acercó al gran público francés ese ‘Otro’ colonial. En el Place des Invalides se cons-

estadounidenses. Una de las características principales de los museos etnológicos de esta primera época era su orden “científico-naturalista”. Las colecciones eran dispuestas en los museos como si se tratasen de estudios de colecciones de historia natural, agrupando los objetos, incluso de muy diversas procedencias geográficas, por tipologías y clasificándolos en especies y géneros²¹. Ante los defensores de este criterio de ordenación tipológico que centraba la caracterización de la pieza por su forma y función, surgió una corriente opuesta que se centró en el estudio del significado. Franz Boas²² fue una figura clave en este proceso. Crítico con las teorías evolucionistas y con el aislamiento de los elementos culturales de su marco histórico y social, defendió que era necesario “estudiar cada espécimen etnológico individualmente en su historia y en su medio (...) queremos una colección dispuesta según las tribus, para poder apreciar el peculiar estilo de cada grupo” (Ocampo, 2011: 43).

La recolección de objetos procedentes de pueblos indígenas y su almacenamiento en museos etnográficos aumentó notablemente a finales del siglo XIX y principios del XX y el objeto se comenzó a considerar un valioso testimonio de las diferentes culturas que habían desarrollado otras poblaciones. Éste se convirtió en un elemento que despertaba una gran fascinación, una fuerte atracción para diferentes colectivos como museólogos, antropólogos y artistas, entre otros. Es pertinente destacar cómo, en general, algunos artefactos etnográficos comenzaron a adquirir ya no sólo una trascendencia científico-cultural, sino también una consideración estética. Este nuevo interés se basó principalmente en un cambio de actitud hacia las sociedades consideradas hasta el momento “salvajes”, “atrasadas”, “primitivas”, “no civilizadas”, etc. Desde este momento comenzó a aumentar la sensibilidad y la actitud de admiración por las culturas “primitivas” y se fomentó un entusiasmo por el mito del “buen salvaje”²³ que casó perfectamente con el malestar que sentían

truyeron poblados ‘típicos’ de Senegal, Gabón y Congo con sus respectivos habitantes aborígenes” (Ocampo, 2011: 91). En 1882 se constituyó el Musée d’Ethnographie. Para más información de la creación de este tipo de museos en Alemania, Inglaterra y otros países europeos consultar Ocampo, 2011.

21. Estela Ocampo (2011) destaca tres ejes a tener en cuenta sobre estos museos. En el primero de ellos resalta la política colonial y sus fines propagandísticos, el modo en el que el museo es convertido en “escaparate y justificación de una actitud de las metrópolis hacia los recientemente anexados territorios de África u Oceanía, necesaria para promover el desarrollo económico occidental” (Ocampo, 2011: 85). El segundo eje muestra cómo se legitima una “visión del mundo que tiene como centro la metrópoli colonial” (Ídem, 2011: 87); se efectúa una recolección de objetos dispersos que abandonan su significación originaria y se ordenan según criterios externos, de modo que los objetos se convierten en resignificaciones, reconstrucciones del “otro” que establecen un orden jerárquico, situando a los “primitivos” en el punto más bajo de la pirámide racial de la civilización, justificando un evolucionismo cultural. Por último, subraya el modo en que se aplica la tipología de estudio científico a este tipo de museos y cómo se “apuntala [con justificación científica] la diferenciación entre ‘civilizados’ y ‘primitivos’” (Ídem, 2011: 89).

22. Antropólogo estadounidense de origen alemán que desarrolló su principal trabajo de campo en la costa noroeste de Estados Unidos. Contrario a las teorías evolucionistas, se le considera fundador de la escuela relativista con escritos que desarrollan ideas contrarias a las teorías evolucionistas imperantes en la época: “mi opinión es que el principal objetivo de las colecciones etnológicas habría de ser la difusión del hecho de que la civilización no es absoluta, sino que es relativa”. (Cit. en Ocampo, 2011:44).

23. Las teorías del filósofo Jean Jaques Rousseau, construidas a partir de 1755 en su alegato “Discours sur l’origine et les fondements de l’inegalité parmi les hommes”, que acercaban al “salvaje” a un estado incorrupto y bondadoso, fueron fundamentales para este cambio de percepción del “primitivo” y la resignificación romántica occidental. Para profundizar información sobre este asunto pueden consul-

los ciudadanos en general, ahogados por los problemas de la sociedad occidental y las negativas consecuencias emanadas en el transcurso de la industrialización. Surgió entonces una especie de sentimiento de nostalgia, una voluntad de volver “atrás en la evolución del hombre moderno” (Bonaldi, 2010: 134), de buscar en otras culturas “lo extraviado de sí mismos” lo calificado como “visión proyectiva” (Ídem, 134), proyectar en otras culturas algunas características anheladas por ellos: culturas ingenuas, honestas, simples, irracionales, puras, auténticas, etc.

Esta permuta en la percepción hacia lo “primitivo” se manifestó de forma muy temprana y directa en los artistas vanguardistas a principios del siglo XX quienes se “dirigen a los museos etnológicos en su búsqueda de los objetos que les servirán como pantalla de proyección de muchos de los fantasmas de la sociedad occidental y apoyatura de su nueva concepción de arte” (Ocampo, 2011: 99). Se comienza a producir de este modo una gran fisura en la noción de “arte”, un cambio radical en el sistema estético imperante; se está planteando a través de la vanguardia una crítica demoledora a los cánones del arte clásico precedente, una oposición que consistía en la discriminación positiva a favor de técnicas y contenidos temáticos considerados como “primitivos”, introduciendo así, de forma totalmente novedosa, las producciones “primitivas” en el campo de la estética.

Es así como en el arte moderno se reproduce cada vez más una tendencia “primitiva” que según Perry (1998: 7) se estaba convirtiendo en una característica fundamental de “lo moderno”. Surge entonces el término “primitivismo” usado generalmente “para describir el interés de occidente por la reconstrucción de las sociedades calificadas como ‘primitivas’ y sus objetos” (Perry, 1998: 9). Artistas del siglo XIX como Paul Gauguin ya habían usado como inspiración las sociedades primitivas y posteriormente otros como Picasso, a principios del siglo XX, incorporaron en sus cuadros “elementos primitivos” (véase el ejemplo de *Las señoritas de Avignon*, realizado hacia 1907). Se estaba produciendo una exploración de los lenguajes artísticos considerados como primitivos y una búsqueda de una nueva “articulación mediante la absorción de recursos y métodos de la imaginería primitiva” (Gombrich, 2003: 285). Los objetos “primitivos” se mostraban muy dispares al academicismo y al naturalismo artístico y ofrecían principios interesantes para los artistas de vanguardia como la transmisión de conceptos abstractos, la síntesis y la conceptualización. William Rubin se planteó la siguiente pregunta en el catálogo de la influyente exposición *Primitivism in the Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*:

“¿Qué ocurrió en la evolución del arte moderno, que de repente, en 1906-1907, indujo a los artistas a mostrarse receptivos al arte tribal²⁴? Sin duda —continúa— hay más de una respuesta correcta, pero la razón más importante, estoy convencido de ello, tuvo que ver con un cambio fundamental en el carácter de casi todo el arte de

tarse los estudios de Mc Gregor (1988); Todorov (1993); Ellingson(2001); entre otros.

24. Con la intención de salirse del etnocentrismo y evolucionismo que presenta el término “arte primitivo” se han procurado crear otros conceptos. Uno de ellos es “arte tribal” que fue creado a comienzos de la década de 1970 y fue pronto criticado al excluir otros tipos de arte producidos fuera de colectivos sociales organizados fuera de tribus, además de que seguía inserto en los problemas planteados por el evolucionismo antropológico. Para la ampliación de este tema véase Fried (1975). Otras denominaciones son: “artes lejanas o artes exóticas”, “arte no-occidental”, “arte etnológico”, “arte étnico”, “arte tradicional”, entre otras. Para profundizar sobre las diferencias véase Ocampo (2011: 50-56).

vanguardia, que pasó de los estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización” (Rubin, 1984: 11).

Esta muestra, organizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1984 y dirigida por el mismo Willian Rubin, evidenció las afinidades formales entre los objetos “primitivos” y el arte moderno occidental desarrollado desde principios del siglo XX. A lo largo de este período (desde principios de siglo hasta la celebración de esta exposición), no sólo determinadas piezas primitivas se habían convertido en obras de arte, sino que los artistas y el mercado del arte habían vivido una profunda transformación²⁵. Se había abierto una gran demanda, un intenso reclamo por la imaginaria “primitiva”, sus técnicas simples alejadas del naturalismo clásico y sus métodos poderosos y directos de transmisión y expresión. August Macke en el texto del Manifiesto del grupo expresionista alemán *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul)²⁶ expresó:

“Oír el trueno significa sentir su misterio. Entender el lenguaje de las formas significa estar más cerca de su misterio, vivir. ¿Acaso los niños no son creadores que crean directamente a partir del misterio de sus emociones, mucho más que los imitadores de formas griegas? ¿Acaso los salvajes no son artistas que tienen sus propias formas, poderosas como el sonido del trueno, un trueno en el que cada flor y cada fuerza se expresa en forma? (en Gombrich, 2003: 224).

Paul Klee señaló en su diario (1912) los nuevos intereses que empezaban a percibirse en el “arte actual”:

“Porque éstos son los comienzos primitivos del arte, tal como se suelen encontrar en las colecciones etnográficas o en casa, en el cuarto de los niños. ¡No te rías, lector! También los niños tienen capacidad artística, y hay sabiduría en que la tengan. Cuando más desvalidos son, más instructivos son los ejemplos que nos ofrecen; y se los debe mantener libres de corrupción desde que son muy pequeños. Las obras de los enfermos mentales nos ofrecen ejemplos paralelos; ni ‘conducta infantil’ ni ‘locura’ son aquí palabras insultantes, como suelen serlo. Todo esto hay que tomarlo muy en serio, más en serio que a todas las galerías públicas, cuando se trata de reformar el arte actual”²⁷.

De esta búsqueda y experimentación artística surgieron diferentes movimientos artísticos como el “art brut”. El artista francés Jean Dubuffet creó este término en 1945 para referirse al tipo de arte creado fuera de los límites del arte académico oficial, desarrollado por artistas autodidactas y más específicamente

25. En la década de 1920 comenzó la moda de “l’art nègre”, basada principalmente en el reconocimiento del imaginario de África y Oceanía, pero a mediados de siglo se había institucionalizado y extendido a poblaciones indígenas de otros continentes como América (Clifford, 1995:282).

26. El interés por el arte primitivo y medieval fue capital en la mayoría de los integrantes de este grupo fundado en Munich en 1911 (Vasili Kandinski, Franz Mark, Paul Klee, August, Macke, Ernst Ludwig Kirchner, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin y Alexei von Jawlensky, entre otros).

27. En Gombrich, 2003: 261 - Klee, F. (ed.), (1964): *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, Berkeley, pp. 265-266.

por inadaptados sociales, en su mayoría enfermos mentales²⁸. El “arte naïf” fue englobado dentro de la categoría artística “art brut” y al igual que el arte de los niños o de los enfermos mentales, se caracterizaba porque su inclinación hacia lo “primitivo” seguía un proceso inconsciente, no era intencionado como para los artistas de vanguardia formados en la academia, sino que al ser creado por pintores autodidactas era considerado un arte “natural” y “auténtico”: “Los verdaderos pintores naïfs crean de forma despreocupada y espontánea, siguiendo los impulsos de su corazón” (Bihalji-Merin, 1978: 24). Fueron también denominados “peintres du cour sacré”, “gran realismo”, “pintores de domingo”, “maîtres populaires de la réalité” o “pintores del instinto”, aunque finalmente se impuso el término “pintores naïf”²⁹ de forma definitiva, a partir de la exposición *La Peinture naïve* celebrada en Bélgica en 1958 y tras la publicación del renombrado texto escrito por Oto Bihalji-Merin (1959) *Das naive Bild der Wel* (La Pintura Naïf del Mundo).

Este movimiento artístico se caracterizó principalmente porque sus integrantes buscaban representar la realidad sin artificios ni convencionalismos académicos. Por primera vez se da reconocimiento artístico a los “más bajos y humildes” (Bihalji-Merin, 1978: 199) que “efectúan su obra con simplicidad y franqueza naturales, basados en una contemplación ingenua de la realidad” (Salvat, 1986: 983). Bihalji-Merin (1978: 199) consideraba que “debido a la abundancia, la sencillez se convirtió en seducción; a causa de la saciedad de riquezas y lujo, se ansiaba lo natural”, lo que aumentó el interés general por este movimiento. Este crítico artístico opinaba además que “el arte naïf mientras sea realmente naïf y sea verdadero arte, pervivirá. Incluso permanecerá su amplio espectro de influencia, puesto que continúan vigentes las condiciones que tan atractivo lo hicieran para los contemporáneos del siglo XX: contribuye a superar la creciente alienación que separa al hombre de sí mismo y de la naturaleza” (Bihalji-Merin, 1978: 203).

El francés Henri Rousseau, apodado “el aduanero” ha sido considerado el máximo exponente de la pintura naïf. Se le señaló como pintor “neo-primitivo” debido a que su pintura “se basa en la virginidad de lo elemental y en una interpretación amorosa y sencilla de la realidad” (Martín Sánchez, 1979: 237); y también y principalmente como pintor naïf³⁰ “porque su lenguaje nace de una espontánea necesidad creativa que, sin preocupaciones intelectuales, pretende únicamente llegar al corazón del hombre” (Ídem, 1979: 237). Estas declaraciones nos permiten entender el panorama que vivía la crítica artística occidental en plena década de los setenta y ochenta (del siglo XX) y la atracción y entusiasmo que sentían por los artistas vinculados con lo “primitivo”. Ciertamente, la obra de Rousseau, desarrollada principalmente entre 1886 y 1910³¹, destaca por su anticipación, aún no se había formalizado el “arte

28. Dubuffet fundó en 1948 junto a otros artistas como André Breton la *Compagnie d'Art Brut* y llegó a crear una colección de más de 5000 obras en su mayoría creadas por enfermos psiquiátricos (compilación que fue expuesta en 1967 en el Museo de las Artes Decorativas de París y en 1976 se instalaría de forma permanente en el Château de Beaulieu de Lausana (Suiza). En este sentido, un libro muy influyente en esta época fue *The Discovery of the Art of the Insane* (*El descubrimiento del arte de los locos*) escrito por John MacGregor en 1989. También para más información sobre este tema consultar Thévoz (1976) y Peiry (2001).

29. Palabra que proviene del adjetivo francés “naïve” cuya traducción al español es “ingenuo”.

30. Bonaldi (2010) analiza la literatura crítica del arte naïf, centrándose en la crítica italiana de los años setenta: Mario De Micheli (1975); Marzio Dall'Acqua (1997); Enzo Margonari (1972,1974); Zavattini (1975).

31. En 1886, tras la introducción por el pintor Signac a otros artistas de la primera vanguardia, expuso por primera vez en París en el Salón de los Independientes, espacio en el cual continuó exponiendo

primitivista” como tal, pero ya se empezaba a sentir el cambio en la actitud de algunos artistas de la temprana vanguardia; es notorio cómo estos artistas estaban siendo “hechizados” por los valores de las poblaciones “primitivas” y buscaban esta fuente de inspiración en todo aquello que pudiera transmitir un “aura primitiva” y por ende, apoyaron y aplaudieron la pintura de Rousseau al descubrir y proyectar en ella características “primitivas”.

Este panorama artístico, contemplado de forma general para este estudio, nos aproxima al sistema estético que se había elaborado principalmente en Europa desde finales del siglo XIX y principios del XX. La atracción por el arte “primitivo”, la estimación por lo autóctono y popular, y el interés por el arte naïf, empezó a contagiarse a algunos países de Latinoamérica. Esta actitud aterrizó de forma algo tardía en Ecuador, hacia principios de la década de los cuarenta, de la mano de algunos agentes que ayudaron a impulsar el folklore ecuatoriano que tan subestimado había estado hasta el momento. Estos agentes, algunos ecuatorianos y en gran parte extranjeros, pusieron por primera vez el punto de mira en los objetos “primitivos” indígenas y en la “cultura material” de las poblaciones indígenas ecuatorianas contemporáneas.

La húngara Olga Fisch se considera una de las precursoras de cara a la revalorización y promoción de productos folklóricos ecuatorianos y a su mercantilización a nivel local e internacional³². Fisch se estableció en 1940 en Quito donde recibió la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes. En 1942 creó el *Almacén Folklore* con el objetivo de instaurar una colección de arte popular³³ indígena ecuatoriano y establecer un pequeño mercado de objetos elaborados por poblaciones indígenas (algunos de ellos como los tapices y alfombras serían diseñados por la misma Olga Fisch aunque con inspiración en diseños autóctonos ecuatorianos)³⁴. Fue descrita

anualmente hasta su muerte en 1910. Esta primera muestra le introdujo en el mundo artístico de Ileno, le facilitó la conexión con artistas que apoyarían y difundirían su obra pictórica; abrió, en definitiva, la puerta hacia el reconocimiento de su pintura en años posteriores.

32. Olga Fisch nació en Budapest en 1901, desde muy joven destacó en la práctica del dibujo y la pintura y mostró gran interés por lo que después definiría como “la pasión de su vida”: el arte popular. Después de estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf en 1921, viajó por diferentes países y al desatarse la II Guerra Mundial obtuvo la visa para residir en Ecuador. Otra extranjera interesante en el proceso de revalorización del arte popular ecuatoriano fue Trude Sojka, artista judía quien tras ser liberada del campo de concentración de Auschwitz llegó a Ecuador en 1946.

33. La cultura popular es aquella opuesta a la cultura de élite. Sin embargo, existen diferentes corrientes teóricas que se aproximan al concepto de cultura popular de modo dispar. Una de ellas, vinculada con los medios de comunicación, creó una identificación entre la cultura de masas y la popular, entendiéndose así una cultura popular en la que el sujeto social que lo ha producido pierde voz, adquiere un rol pasivo y las industrias culturales asumen el rol principal. Otra vertiente (muy secundada en las décadas de los sesenta y setenta) considera cultura popular sólo aquella que es creada por clases subalternas y que con y a través de su producción cultural crea una resistencia y cuestionamiento a la cultura o poder hegemónico dominante. Una tercera corriente valora “lo popular” únicamente a través de los contenidos temáticos y es normalmente aplicada a estudios que no analizan el proceso en el que se encuentra el producto cultural y sólo se interesan por la “ritualización” del pasado. Para este tema son interesantes los trabajos de Canclini (1982 y 1992), Bolleme (1990), Gramsci (1968) y Ortiz (1985).

34. El director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) visitó Ecuador y encargó a Olga Fisch uno de sus telares diseñados por ella misma y elaborado por tejedores indígenas. El dinero recaudado se destinó a instalar el *Almacén Folklore*. Actualmente se encuentra en funcionamiento en la

como una mujer con “gran intuición comercial”, pues cuando hallaba un producto interesante y “de calidad, se ponía de acuerdo con quien lo producía e iniciaba a comercializarlo con éxito en su *Almacén Folklore*” (Bonaldi, 2010: 28-29). Olga Fisch además, como se explicará posteriormente en este estudio, es señalada como la persona que impulsó a los habitantes de Tigua a elaborar pinturas.

Otra figura clave en el proceso de reconocimiento del folklore ecuatoriano, a quién además recae el mérito de su institucionalización, fue Paulo de Carvalho-Neto³⁵. Este antropólogo folklorista brasileño en enero de 1960 fue nombrado Agregado Cultural de la embajada de Brasil en Quito. Aunque su objetivo era organizar el Centro de estudios Brasileños, Carvalho-Neto dedicó gran parte de su tiempo a la investigación del folklore ecuatoriano, temática totalmente infravalorada en Ecuador en ese periodo. Tanto fue el interés de Paulo en este tema que impulsó a otros investigadores nacionales y extranjeros, entre ellos Olga Fisch, a que le acompañasen en sus proyectos³⁶. Finalmente, gracias al apoyo de amigos, investigadores y demás colaboradores, el día 11 de agosto de 1961 la Junta General de la Casa de la Cultura Ecuatoriana aprobó la fundación del Instituto Ecuatoriano de Folklore³⁷.

A finales de la década de los sesenta también la arqueología comenzó a ganar importancia en Ecuador. Un claro ejemplo es el Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador que, fundado en 1969 por Hernán Crespo Toral (quien fue su director hasta 1985), impulsó la colección de piezas prehispánicas, coloniales y pronto se interesó por objetos tradicionales y artesanales de poblaciones ecuatorianas indígenas. Estos productos empezaron entonces, y por primera vez en este país, a tener un valor cultural y económico. No sólo compraban y

Avenida Colón E10-53, Quito.

35. Dictó clases en la Universidad Central (Facultad de Filosofía y Letras) en Quito y entre sus publicaciones sobre Ecuador podemos destacar *Antología del Folklore Ecuatoriano* (1964), *Orígenes del Folklore Ecuatoriano* (1965), *Cuentos folklóricos del Ecuador* (1966) y *Geografía del Folklore Ecuatoriano* (1967).

36. “Fue una larga temporada de intenso trabajo estudiando el folklore de este país, uno de los más ricos y variados de Hispanoamérica y así fueron surgieron experiencias, encuentros y conocimientos que me motivaban a escribir. Más, era el caso, de que a pesar de que algunos escritores cultivaban el folklore como ciencia algo rara, la inmensa mayoría de los ecuatorianos desconocían su importancia y casi todos ignoraban su metodología. Tuve que emplearme a fondo para convencer a Benjamín Carrión de que La Casa de la Cultura Ecuatoriana era la llamada a iniciar el estudio científico del folklore. Pronto lo convencí y desde ese momento me prestó toda su ayuda”. Testimonio de Carvalho Neto: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo5/c6.htm> (21 de octubre, 2016, 18h).

37. El Instituto Ecuatoriano de Folklore estuvo compuesto por: Benjamín Carrión (Presidente), Oswaldo Guayasamín (Director), Jorge Enrique Adoun (Secretario), Paulo de Carvalho-Neto (Asesor); y representantes de diferentes áreas: Carlos Bonilla (Artes Musicales), Oscar Vargas Romero (Arte Coreográfico), Darío Guevara (Artes Literarias), Leonardo Tejada (Artes Populares), Gonzalo Rubio Orbe (Estudios Etnográficos y Sociológicos). Desde esta plataforma se comenzaron a impulsar investigaciones de campo y publicaciones como la *Revista del Folklore Ecuatoriano* (siete números publicados), dirigida por Carvalho Neto en sus inicios. En agosto de 1964 se publicaron los volúmenes III y IV de *Humanitas: Boletín ecuatoriano de antropología*; Antonio Santiana dirigió este número y contó con un equipo de investigadores que se convertirían en los nombres pioneros de la investigación del folklore ecuatoriano: Julia Bazante, Leonardo Tejada, Magdalena Adoum, Ivolina Rosa Carvalho, Napoleón de Cisneros, Cristina de Muñoz, Luce de Guayasamín, Elvia de Tejada, Anders Blomberg, Rolf Blomberg, Oswaldo Muñoz Marino, Hugo Galarza, Oswaldo Guayasamín, Oswaldo Viteri, Alfredo Fuentes, Jaime Andrade y Olga Fisch (Carvalho-Neto, 1970: 19-20).

se interesaban por recopilar este tipo de objetos las instituciones públicas, sino también los investigadores de folklore y los coleccionistas de antigüedades, perfiles que comienzan a surgir en esta época. El tambor de Tigua, constituyó uno de estos productos etnográficos que interesaron a algunos coleccionistas de antigüedades y objetos de folklore ecuatoriano. Así, en un inicio el tambor se consideró un objeto etnográfico, un testimonio de la vida ritual de lo que se consideraba una población “primitiva”. Posteriormente, e impulsado por el consejo de un agente externo (como se ha mencionado la mayoría de fuentes apuntan a Olga Fisch), el tambor fue “transformado” en cuadro, momento en el cual comenzó a formar parte del universo estético-artístico.

En definitiva, el fenómeno de las pinturas de Tigua, desde su origen como objeto etnográfico como su ulterior transformación a cuadro, es incomprensible sin considerar que su base fundamental está sostenida sobre una particular coyuntura histórico-artística occidental iniciada a principios del siglo XX, que presenta una verdadera revolución y reformulación de “lo primitivo”.

A continuación, este panorama etno-artístico “desciende” al contexto de la región de Tigua. De este modo, en el siguiente apartado se expone la situación actual de las comunidades de Tigua, ofreciendo un marco contextual que debe ser tenido en cuenta a lo largo de todo el trabajo.

4- Aproximación a las comunidades de Tigua

La región de Tigua se ubica en los Andes centrales ecuatorianos, concretamente en el extremo occidental del Callejón Interandino situado entre la Cordillera Occidental y la Oriental andinas³⁸. Administrativamente esta área forma parte de las parroquias de Guangaje y Zumbahua, integradas en el cantón Pujilí y en la provincia de Cotopaxi.

Tigua, que tomó el nombre de la Hacienda Tigua que operó desde la época de la Colonia hasta la ejecución de las leyes de reforma agraria de 1964 y 1973, está en la actualidad compuesta por quince comunidades: Calerapamba, Casa Quemada, Chami Cooperativa, Chimbacucho, Huairapungo, Niño Loma, Pactapungo, Quilota, Rumichaca, Sunirrumi, Tigua Centro, Ugshaloma Chico, Ugshaloma Grande, Yahuartoa y Yatapungo. Estas comunidades provienen del fraccionamiento de los cinco asentamientos poblacionales principales de esta región, los cuales fueron reconocidos como comunidades libres tras la reforma agraria: Yahuartoa, Sunirrumi, Chimbacucho, Chami y Tigua Centro³⁹. De la comunidad de Yahuartoa surgieron las comunidades de Ugshaloma Grande y Yatapungo; de Sunirrumi, Casa Quemada y

38. Ecuador se encuentra atravesado de norte a sur por la Cordillera de los Andes que divide este país en tres grandes áreas: al Este se encuentra la Amazonía (denominada en Ecuador “Oriente”), en la parte Oeste está la Costa y en la parte central la Sierra.

39. Actualmente de las quince comunidades sólo ocho están legalmente reconocidas y tienen personería jurídica, estatutos y reglamentos: Chimbacucho (1964), Rumichaca (1974), Tigua Centro (1974), Chami (1979), Ugshaloma Grande (1998), Casa Quemada (1999), Niño Loma (2001), Pactapungo (2001) y Ugshaloma Chico.

Niño Loma; de Chimbacucho nació Rumichaca; de Chami, Quiloa; y Tigua Centro se fraccionó en las comunidades de Ugshaloma Chico, Pactapungo y Calerapamba. Todas las comunidades pertenecen administrativamente a la Parroquia Guangaje, excepto dos de ellas: Chimbacucho y Rumichaca, que corresponden a la Parroquia Zumbahua. Estas comunidades se administran a través de un Cabildo conformado por un Presidente, representante legal de la comunidad, y por cuatro personas más: Vicepresidente, Secretario, Tesorero y Vocal. Los cargos directivos tienen un año de duración y son designados mediante voto democrático en las asambleas generales que normalmente se celebran a finales del mes de diciembre.

De acuerdo con el levantamiento topográfico que se realizó para el proyecto *Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua 'CITIGAT'* (2009)⁴⁰, la superficie territorial del área de Tigua (comprendiendo sus quince comunidades) tiene aproximadamente 9.798 hectáreas. Los límites de su territorio pueden resumirse como sigue: al Norte linda con algunas comunidades de la parroquia Guangaje como Veinticinco de Diciembre y Hospital, y con la comunidad de Calquin perteneciente a la parroquia Cochapamba; al Sur delimita con la parroquia Angamarca; al Este marcan el confín con Tigua los páramos de Santa Bárbara y Cachi San Francisco pertenecientes al sector de la parroquia Pujilí (Cantón Pujilí); y al Oeste Tigua colinda con varias comunidades de la parroquia Zumbahua como Ponce, Pasocucho, Guantopolo o Michacalá. De la superficie total de Tigua (9.798 hectáreas) el 52% (5.047 hectáreas) son de uso comunal, frente al 48% (4.726 hectáreas) que aproximadamente corresponde a las parcelas de propiedad familiar⁴¹. Dentro de éstas últimas se encuentra la extensión que ocupa la Hacienda de Tigua Centro (propiedad del General Guillermo Rodríguez Lara) cuya superficie aproximada es de 134 hectáreas.

El terreno de esta área presenta dos unidades fisiográficas distintas en lo que se refiere al clima y a la vegetación propia de esta zona. La denominada “parte alta” corresponde a zona de páramo, tiene una altura media de 4.350 metros sobre el nivel del mar y está formada por las siguientes comunidades: Calerapamba, Casa Quemada, Chimbacucho, Huairapungo, Quiloa, Ugshaloma Chico y Ugshaloma Grande. Por otra parte, se encuentra la “parte baja”, que se localiza en zonas próximas a las vertientes del río Toachi y el río Tigua (su afluente principal) y lo conforman las comunidades: Chami Cooperativa, Niño Loma, Pactapungo, Rumichaca, Sunirrumi, Tigua Centro, Yahuartoa y Yatapungo. Ésta zona tiene una altura más moderada, (hasta los 3.300 metros sobre el nivel del mar) y es empleada para el cultivo,

40. El Consejo de Gobierno de la Circunscripción Territorial Indígena y Gobierno Autónomo de Tigua (CITIGAT) elaboró el documento *Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua 'CITIGAT'* en 2009. El objetivo perseguido por esta Organización de Segundo Grado es crear un proyecto consolidado para recibir por parte del Estado el reconocimiento para que este territorio pudiera convertirse en una Circunscripción Territorial Indígena. En el momento actual aun no han logrado este objetivo por divisiones políticas en el área.

Este organismo en el momento de la publicación de este documento (2009) estaba constituido por: Segundo Enrique Cuyo Toaquiza, de la comunidad de Pactapungo, como Presidente; Raúl Clemente Ilaquiche Licta, de Yatapungo, como Vicepresidente; Blanca Caizaguano Toaquiza, de Ugshaloma Grande, como Secretaria; y Luis Chugchilán Tigasi, de Yahuartoa, como Tesorero.

41. “Se estima que el 30% de las tierras individuales no está adjudicado mediante escritura, como resultado de transferencia de dominio a través de herencias” (CITIGAT, 2009: 52).

aunque presenta un porcentaje entre el 4 y el 20% de pendiente lo que incrementa el proceso de erosión y aumenta las dificultades de la práctica agrícola⁴².

Estas unidades fisiográficas influyen en las actividades laborales principales desarrolladas por los tiguas. Se destacan dos principales: la agricultura y la ganadería. Los principales cultivos desarrollados en Tigua son, en orden de importancia: patatas, cebada, habas, cebolla, melloco, chocho (altramuz), lenteja, mashua, quinua y oca. A estos cultivos se dedica el 35% del total de la superficie de

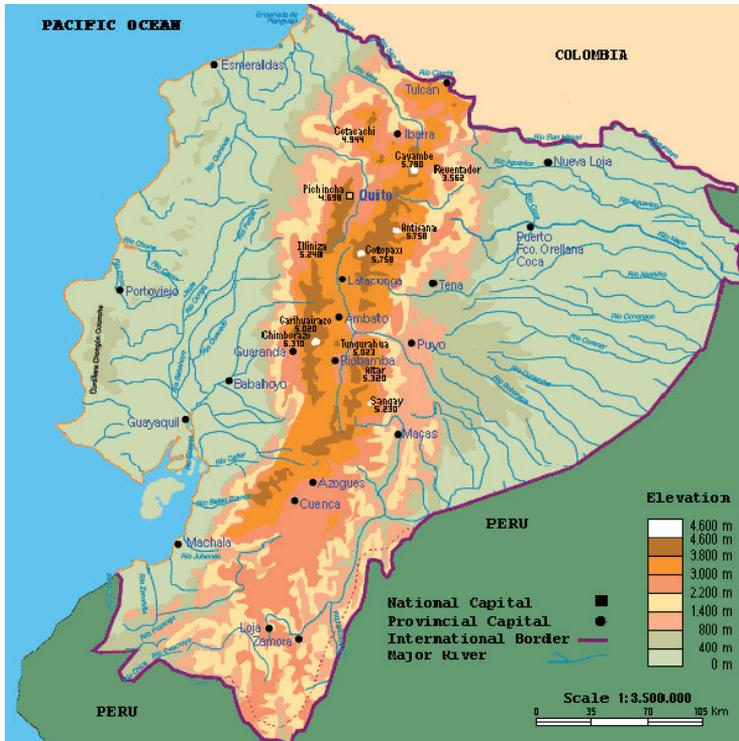


Fig. 5: Mapa Físico de Ecuador. Fuente: <http://www.ecuadorexplorer.com/es/html/centro-de-mapas-de-ecuador.html> (5 de diciembre, 2016, 13h.).

Tigua (2.883 hectáreas), mientras que el 52% (4.297 hectáreas) del terreno de esta región está ocupada por pajonales destinados al pastoreo de animales. La práctica pecuaria es un importante complemento para la agricultura y todas las familias tienen algún animal, principalmente ganado ovino, porcino, cuyes (conejiños de Indias) y en algunos casos camélidos o conejos⁴³.

42. Asimismo, en ambas zonas, completan la topografía numerosos cerros de gran tamaño: Mamarrumi (zona norte), Quillu Toro (este), Amina, Yanatoro y Cascas (sur); y cerros menores (o lomas) como Guayrapungu, Pucarumipamba, Pelotarrumi, Quillarrumi, Nuño Loma, Tagui, la Cima, Shuscorrumi, Parbarumi, Eraconga, Faquirumi, Pantisipamba y Paletinga.

43. En las familias de Tigua, el ganado bovino promedio es de dos bovinos; el porcino de uno y dos cerdos, principalmente de raza criolla, los cuales son destinados a la comercialización; la tenencia promedio de cuyes es entre diez y quince por familia; por último, cada familia tiene por media uno o dos camélidos (llamas y alpacas). El informe de 2015 *Agenda Zonal* elaborado por la Secretaría Nacional de

El sistema de producción agropecuario en Tigua se caracteriza por la economía de subsistencia, con la seguridad alimentaria de cada unidad familiar situada como el pilar más importante. Sin embargo, SENPLADES (2015) advierte que la rentabilidad del sistema de producción de esta región depende también del sistema mercantil familiar aunque en esta zona lo sitúa como extremadamente débil, rozando el 7% de rentabilidad. Los principales espacios de comercialización para los tiguas constituyen las ferias de Zumbahua, Saquisilí, Pujilí y Latacunga, pero en todas ellas se destaca una bajísima rentabilidad económica debido a la confluencia de varias circunstancias: por un lado, la CITIGAT (2009) apunta el bajo rendimiento de la producción agrícola debido a la varios factores: “carencia de riego; altos costos de insumos agrícolas y uso inadecuado; bajo capital de inversión; presencia de plagas y enfermedades; alto riesgo por incidencia de heladas, granizadas y sequías; minifundio; suelos erosionados; y desaprovechamiento del recurso hídrico” (CITIGAT, 2009: 74-75). Por otra parte, se señala como otra de las causas la desigual relación



Fig. 6: Mapa: Área de Tigua (señalada en naranja la carretera Latacunga-Quevedo). Fuente: elaboración propia a partir de un mapa obtenido en: <http://mobile.pueblosdeecuador.com/> (5 de diciembre, 2016, 13h.).

entre los costos de producción y de comercialización, basada principalmente en la inestabilidad de precios en los mercados y la explotación de los intermediarios hacia los productores. De este modo, en la actualidad el sector agrícola se encuentra desmotivado debido a los altos costos que presenta producir y a la imposible recuperación el capital invertido por el escaso rendimiento de la producción y los bajos precios del mercado. Esta difícil coyuntura permite comprender por qué Tigua se encuentra entre los sectores rurales más pobres a nivel nacional; el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) muestra cómo en los censos del 2010 la parroquia Guangaje presentaba un índice de pobreza del 100 % por Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI) y la parroquia Zumbahua del 98,01%⁴⁴.

Planificación y Desarrollo (SENPLADES) señala que en Tigua y Guangaje y a lo largo de los últimos tres años, se ha introducido alpacas con el objetivo de mejorar la conservación del páramo. Debido a esto, en la parroquia de Guangaje existen actualmente alrededor de 200 alpacas.

44. <http://ecuadorencifras.gov.ec/pobreza-por-necesidades-basicas-insatisfechas/> (7 de diciembre, 2016, 11h). La pobreza en la provincia de Cotopaxi tiene una incidencia del 75.05% (304,474 personas)

Se calcula que la población que tiene toda la región de Tigua es de aproximadamente 6.626 habitantes, cerca de 1800 familias. A continuación (en la fig. 7) se ofrece una tabla (fig. 7) con la distribución de la población en las diferentes comunidades de Tigua, aunque es fundamental tener en cuenta que los valores mostrados en este cuadro incluyen a la población migrante, que ocupa entre el 60 y el 70% de esta población total⁴⁵.

A partir del trabajo de campo elaborado para el presente estudio se comprobó que existe una fortísima migración de la población en esta zona, incluso muchas de las casas y terrenos se encuentran abandonados. Como acaba de mencionarse, se estima que un altísimo porcentaje de población ha migrado a centros urbanos de Ecuador, de los cuales existe un alto índice de población joven. Las principales ciudades que reciben población oriunda de Tigua son: Quito, Sangolquí (provincia de Pichincha), Ambato (provincia de Tungurahua), Latacunga, Pujilí, Salcedo (provincia de Cotopaxi), Tulcán (provincia de Carchi), Ibarra (provincia de Imbabura), y otras ciudades de la costa⁴⁶. Según la información recogida para el proyecto *Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua 'CITIGAT'* (2009) muchas de estas familias han efectuado una migración definitiva, pero otras llevan a cabo una migración temporal y, aunque tengan una residencia estable en otras regiones, regresan a la comunidad en épocas de siembra, cosecha y actos festivos⁴⁷. Las comunidades que presentan los índices más altos de migración son: Yahuartoa, Tigua Centro, Chami Cooperativa, Ugshaloma chico, Quilotoa, Niño loma y Yatapungo. La CITIGAT (2009) señala las siguientes causas principales: “la escasa productividad de las tierras, la carencia de recursos económicos, deudas adquiridas, la falta de fuentes de trabajo, falta de tierras y de vivienda” (CITIGAT, 2009: 31).

La migración se ha convertido en un problema sustancial en Tigua, que parece agudizarse en los últimos años, si bien no es el único que golpea a las comunidades de Tigua. Tras organizar talleres participativos con dirigentes comunitarios y promotores, el Consejo del Gobierno de la CITIGAT elaboró una matriz de priorización de problemas. Ésta se divide en problemáticas que afectan a diferentes campos: recursos naturales, recursos hídricos, económico productivo, socio-organizativo, educación, salud y nutrición, servicios básicos, e identidad cultural. Esta última área es especialmente interesante para este estudio porque el fortalecimiento de la identidad indígena se convierte, como se verá a lo largo

y la extrema pobreza del 37.60 % (152,528 personas). Esta provincia constituye la segunda provincia más pobre de la sierra ecuatoriana después de Bolívar y la séptima a nivel nacional.

45. Esta información es el resultado del análisis elaborado por la CITIGAT (2009), en el que se convocó a los jefes de hogar para reunir el número estimado de familiares que nacieron en Tigua, aunque en la actualidad vivan en otros territorios. También se especifica que se estima que un porcentaje de entre 5 a 10% de población migrante no se tuvo en cuenta para este estudio debido al desconocimiento de su lugar de residencia actual.

46. Los trabajos que suelen desempeñar los migrantes en estos centros urbanos son de diversa índole: “los hombres se dedican a las actividades de cargadores, estibadores, bloqueros, negociantes, albañiles, peones, choferes, salonereros, limpiabotas, estudios, artesanía, jornaleros en floriculturas; en cambio las mujeres se ocupan como empleadas domésticas, trabajo en construcción, desgranando alverja o frijol en los mercados, lavanderas, cuidadoras en construcción, pintoras y comerciantes” (CITIGAT, 2009: 31).

47. Se presenta en *Anexos* un documento titulado *Calendario comunitario*, que muestra las actividades laborales y acontecimientos diversos a tener en cuenta en los diferentes meses, y que influye en estos flujos migratorios temporales, haciendo que en muchos de los casos algunos tiguas regresen a las comunidades sobre todo a lo largo del verano.

de este trabajo, en un pilar primordial para la pintura de Tigua. Es trascendental resaltar el altísimo índice de población indígena de las comunidades de Tigua. La población en la zona de Tigua es 99% indígena quichua y su lengua materna es el quichua, sin embargo en las comunidades se percibe con preocupación la siguiente coyuntura: pérdida paulatina de vestimenta indígena y la adopción de patrones culturales de vestimenta comercial; castellanización acelerada en niños y jóvenes, especialmente migrantes; los niños y niñas de las escuelas hispanas se avergüenzan por hablar en quichua; cada vez que la comunicación entre niños y niñas que viven en las zonas se produce en castellano; solamente adultos mayores usan quichua en contextos familiares; escasa producción artística musical; vestimenta, música y danza se manifiestan como folklore; transferencia de valores y costumbres urbanos hacia las comunidades” (CITIGAT, 2009:78).

COMUNIDADES	nº habitantes	%	Hombres	Mujeres	nº familias
Calerapamba	141	2	74	67	37
Casa Quemada	670	10	332	338	201
Chami Cooperativa	420	6	224	196	105
Chimbacucho	484	7	233	251	152
Huairapungo	301	5	139	162	80
Niño loma	382	6	169	213	137
Pactapungo	504	7	252	252	127
Quiloa	546	8	265	281	130
Rumichaca	585	9	291	294	150
Sunirrumi	712	11	338	374	178
Tigua Centro	489	7	233	256	122
Ugshaloma chico	117	2	68	49	39
Ugshaloma grande	523	8	283	240	128
Yahuartoa	365	6	164	201	99
Yatapungo	387	6	195	192	90
TOTAL	6626	100	3260	3366	1775
Porcentaje			49%	51%	

Fig. 7: Distribución de la población en Tigua por comunidad. Fuente: elaboración a partir de los datos expuestos en CITIGAT (2009).

El trabajo de investigación que se presenta a continuación examina el fenómeno de la pintura de Tigua analizando el papel que este discurso pictórico ha podido tener en los cambios ocasionados en esta región andina a nivel socio-económico. De forma paralela se analiza su influencia en el plano político, específicamente en relación a la formulación de la identidad indígena quichua.

Las hipótesis principales a partir de las cuales arranca este estudio se organizan en torno a dos ejes. El primero de ellos plantea que la pintura ha podido generar transformaciones significativas en los esquemas sociales de esta región, alterando el posicionamiento socio-económico de sus habitantes y activando o agravando la diferenciación socio-económica. En segundo lugar se intuye que este tipo de pintura ha avivado mecanismos de representación identitarios complejos, que parecen presentar un imaginario indígena quichua diverso según la época y el grupo de pintores, de más o menos estatus, que la elabora. En este caso la pintura parece estar estrechamente ligada desde su nacimiento a un sistema estético artístico fundamentalmente atraído por el arte “primitivo” y “naïf” y sería especialmente interesante poder descifrar a través de este estudio cómo influye este sistema en la construcción pictórica del imaginario identitario indígena.

Primera parte



Capítulo 1.

Las comunidades de Tigua antes de la pintura

En la región de Tigua no existen indicios de que la pintura fuese desarrollada antes de mediados de la década de los setenta del siglo XX. No obstante, es primordial dedicar un breve apartado que nos aproxime a las circunstancias de vida de los habitantes de Tigua antes de que el fenómeno de la pintura apareciese y trastocase sus vidas. Es sin duda un pasado histórico que ha marcado profundamente a los habitantes de la región de Tigua y que sigue dejando huella actualmente. Se trata de un marco contextual que ha afectado a la actual situación socio-política de los tiguas, pero que además nos permite comprender mejor su proceso ya que en él se hallan los cimientos sobre los que a partir de finales de los setenta se comienza a construir el campo pictórico que ocupa este estudio.

Este primer apartado está dividido en varios epígrafes que transitan el proceso histórico de la hacienda Tigua desde la época de la Colonia hasta su disolución tras la ejecución de las leyes de reforma agraria (de 1964 y 1973) y su transformación y fragmentación en comunidades libres. En la primera sección “Primeros pasos de la hacienda Tigua” se pone especial acento en la condición subalterna del indígena dentro de un particular sistema de “administración de poblaciones”⁴⁸ (Guerrero,

48. “Administración de poblaciones” es un concepto propuesto por Andrés Guerrero para analizar las formas de gobierno de las poblaciones indígenas: “el manejo, por los ciudadanos particulares y bajo diferentes regímenes políticos, de grupos demográficos (sobre todo en el s.XIX) que, por una razón u otra de la historia, no son considerados aptos para el trato cotidiano en igualdad, rasgo inherente a la

2010) y se describen estrategias de abuso y mecanismos de dominación desarrollados por este sistema. En el segundo apartado “Sublevaciones en Tigua en tiempos de hacienda” se ejemplifica cómo esta región era parte activa de las revueltas que comenzaban a surgir a nivel nacional y que luchaban contra la estructura de poder del sistema de hacienda. Finalmente, en la sección “La reforma agraria y la tardía aprobación legal de las comunidades de Tigua” se dibuja el proceso de la hacienda Tigua Chimbacucho antes, durante y después de la reforma agraria, permitiendo entender de forma concreta las transformaciones vividas por los tiguas en esta época.

1.1 Primeros pasos de la hacienda Tigua

Durante el tiempo de la Colonia, la región de Tigua perteneció a una gran hacienda propiedad de los Padres Jesuitas. “Sus indígenas” (también considerados propiedad de la hacienda) eran sometidos a un sistema de vasallaje que se centraba en dos actividades fundamentales: por un lado se desempeñaban trabajos agrícolas, principalmente producción de cereales (cebada y centeno) y tubérculos de altura (patatas, ocas, quinoa, mellocos, mashuas, jicamas, etc.); por otro, la actividad ganadera ovina, a partir de la cual se estableció uno de los mayores obrajes de jerga⁴⁹ del Ecuador, parte igualmente integrante en la propiedad de los Padres Jesuitas. Esta hacienda Jesuita se extendía sobre los territorios de lo que hoy constituye la parroquia de Guangaje (provincia de Cotopaxi), zona donde se constituía la que se denominó en ese periodo como Hacienda de Tigua. Tenía la peculiaridad de colindar con la parroquia de Zumbahua, igualmente perteneciente a la provincia de Cotopaxi, donde los Padres Agustinos establecieron una gran hacienda dedicada a la ganadería ovina, cuya producción era destinada al obraje del Callo, propiedad asimismo de los Padres Agustinos⁵⁰; Parece ser que ambas haciendas destacaban por su importante producción⁵¹.

“Se puede asegurar que Zumbahua y Guangaje eran las únicas parroquias de páramo que tenían una relativa importancia político-económica, dentro de la provincia de León. Del obraje [de Tigua] salían las jergas más cotizadas de la región y de las manadas de Zumbahua se proveía la lana necesaria a los demás obrajes, no sólo de León, sino también de provincias aledañas” (IEAG, 1976: 24).

condición humana” (Guerrero, 2010: 161).

49. Tela gruesa y tosca.

50. Esta información ha sido obtenida del informe “Zumbahua – Guangaje. Estudio Socio Económico” elaborado en 1976 por el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía.

51. El protagonismo que tuvo la elaboración del tejido en esta región durante el periodo de la Colonia llevó a que los Padres de la Misión Salesiana de Zumbahua, a su llegada en 1972, pensaran en la producción textil como fuente de desarrollo (*Estudio para el Proyecto Zumbahua, 1972*). Hasta el día de hoy no ha habido ningún proyecto en Tigua que haya impulsado esta producción y que haya tenido especial repercusión.

Nishizaki (s.f.: 18-19; 25-26) presenta datos significativos sobre la Hacienda Tigua en el volumen pergamináceo del periodo colonial, guardados en la biblioteca del Colegio Vicente León de la ciudad de Latacunga. En este escrito se señala que antes de que fuese impuesto el sistema de hacienda en Tigua, sus habitantes fueron sujetos de encomienda⁵² y, aunque se desconoce la fecha precisa, Juan de Londoño es descrito como el primer encomendero de la región⁵³.

La encomienda fue después sustituida por el sistema de hacienda en el que se desarrolló una relación de producción terrateniente que persistió hasta el siglo XX bajo diferentes nombres: concertaje, mita o repartimiento y huasipungo⁵⁴. Existen testimonios que muestran cómo la hacienda, en primer momento propiedad de los Jesuitas, pasó después a manos de Juan Fernández Bustillos quien en 1606 vendió a Antonio González la “hacienda agrícola de Tigua”. Después se suceden numerosos cambios de propietarios⁵⁵ hasta que en 1665 se hace una división con el nombramiento de la Pequeña Tigua, propiedad que entrega Juana Gonzáles de Andía a Francisco Jiménez; y Tigua la Grande, que José de la Mata traspasa a Don Juan Sandoval y Silva (Nishizaki, s.f.: 18-19; 25-26).

A continuación se propone una aproximación al brevemente al proceso histórico que vivieron los tiguas con posterioridad, desde el siglo XIX hasta la reforma agraria, poniendo acento especialmente en su condición subalterna dentro de un particular sistema de administración, así como en el tipo de estrategias de dominación desarrolladas por este sistema.

- Maniobras de maltrato y dominación étnica en la hacienda Tigua (desde 1830)

Desde la proclamación de la República del Ecuador en el año 1830 (y hasta 1857) el indígena serrano tuvo una condición de indio tributario; por ello, era administrado por el Estado al no poder ejercer la condición de ciudadano por su categoría de inferioridad racial.

El siglo XIX se convirtió en el siglo de oro del concertaje a partir del cual se reprodujo un sistema de dominación basado en una transacción entre terratenientes e indígenas. Los patrones concedían a los indígenas tierras, protección y el pago de sus deudas tributarias a cambio de que los indígenas desarrollasen trabajos en la hacienda. Esto conllevaba un estructurado mecanismo de sujeción y dominación del

52. “La institución de la Encomienda consistía en conceder a un conquistador el derecho de recoger tributos, en productos o en trabajo, de un cierto número de indios que le eran entregados y encomendados por la corona española” (Bonaldi, 2010:66). A cambio, los encomenderos debían instruir y evangelizar a los “indios encomendados”. Para más información consultar: Moreno (1983); Quintero (1983); Möerner (1990).

53. Datos extraídos a partir de Bonaldi (2010:68-69; 188).

54. Consultar el siguiente punto y nota al pie 56.

55. Diego Villalobos Sandoval la vendió a Francisco de la Mata en 1619; Juan Ortiz la traspasó a María Rodríguez en 1630, quien a su vez la vendió a Cristóbal Jiménez en 1649; posteriormente Doña Berórquez Villamarín entregó la hacienda a Juana Gonzáles de Andía y Mendoza.

indígena a partir de deudas que los concertos iban acumulando. En 1948 se produjo la abolición del concertaje y los concertos se convirtieron en huasipungueros.

A mediados del siglo XIX (desde 1957) se produjo la abolición del tributo indígena y la categoría de ciudadanía se extendió a todos los ecuatorianos, y fue con la supresión de este tributo que parece producirse el apareamiento de formas privadas de administración de poblaciones. La administración étnica dejó así de ser pública y estatal, y recayó a partir de este momento en los poderes locales y regionales: los terratenientes locales, el teniente político y el cura párroco (aunque en el caso de Tigua parece ser que el hacendado ejercía prácticamente un poder total debido al difícil acceso que tenía esta región, y los otros dos sujetos de la triada asistían al primero sólo en los asuntos principales o necesarios). Guerrero (2010) considera que con este cambio se produce una ocultación política del indio entre 1857 y 1895, al hacer que entren en un “limbo político” y se desaten estrategias borrosas de dominación étnica. Las estrategias de poder se derivan a la esfera particular “que funciona, no gracias a ‘tecnologías’ jurídico estatales y un cuerpo de funcionarios, sino guiada por ‘saberes’ inscritos en el sentido común y se efectiviza en las microcoyunturas de poder que pululan en la vida diaria” (Guerrero, 2010:207).

Paralelamente, a nivel nacional se proyectaron esquemas de omisión de “lo indígena”, invisibilizando la cuestión indígena en la construcción de la nación, “escondiéndolos” en espacios privados de la hacienda y usando diferentes estrategias como “instrumento para controlar la población étnica y construir una nación blanca, moderna” (Kaltmeier, 2008: 18).

Desde 1870, Ecuador estaba viviendo el proceso de cambio del capitalismo de libre competencia al capitalismo monopolista, buscando la incorporación a la economía global del sector agrario ecuatoriano. Esencialmente fue la producción de cacao (a través de las plantaciones de la costa ecuatoriana) la que permitió que Ecuador se convirtiera en el productor mundial desde finales del siglo XIX hasta aproximadamente 1914. Sin embargo, la aparición de plagas y el hundimiento de los precios desde 1912 provocaron la quiebra de la producción cacaotera y la consecuente pérdida de hegemonía política de la burguesía guayaquileña. Fue así como la influencia política de los hacendados serranos procuró ganar terreno en esta época e “intentará, entre 1925 y los cuarenta, dirigir la industrialización del país” (Bretón, 1997:52). Este intento fracasó con la posterior especialización bananera a partir de 1950, aunque no significó que el agro serrano se quedase fuera de las políticas agro exportadoras. Por el contrario, su proceso y transformaciones se vieron influenciadas por la economía costeña ya que “las haciendas serranas orientaron sus producciones tradicionalmente hacia el abastecimiento de bienes de consumo para el litoral (cereales, carne, patatas)” (Ídem, 52).

Los indígenas que hoy integran las comunidades de Tigua y sus familias vivieron esta coyuntura económica como trabajadores del sistema de huasipungo. Este sistema consistía en un “conjunto de derechos y obligaciones de carácter consuetudinarios entre el trabajador y el hacendado. La principal obligación del huasipunguero consistía en poner a disposición del terrateniente su fuerza de trabajo individual durante un cierto número de días a la semana (cuatro o cinco), además de un trabajo rotativo entre las familias huasipungueras destinado al servicio personal del propietario en la casa de la hacienda (la huasicamía)” (Guerrero, 1991: 25-26); a cambio, el huasipunguero recibía el derecho al cultivo de un pequeño lote de tierra para uso familiar y una remuneración complementaria pagada en

dinero o especies⁵⁶. En muchas de las haciendas serranas la inversión de capital fue mínima, las técnicas de cultivo eran rudimentarias y la producción se sostenía basándose en la desmesurada explotación del trabajo indígena. Particularmente en la zona de Tigua era alarmante la explotación y violencia con la que se trababa al huasipunguero.

En las publicaciones *Ñucanchic Allpa*⁵⁷ editadas desde 1930 hasta la década de los sesenta por el Órgano de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI)⁵⁸, se dio un espacio a las denuncias indígenas. En 1936 una de las publicaciones se hizo la siguiente petición titulada “Pedida de correspondencias para *Ñucanchic Allpa*”:

“Nuestro periódico indígena inicia desde este número una nueva etapa en su vida. Esta se caracterizará por una más estrecha e íntima ligazón con las masas indígenas. Es por ello que hacemos un llamamiento a estas columnas a todo el indigenado ecuatoriano. Necesitamos correspondencias de todos los lugares del país donde hay indios. Denunciamos con *Ñucanchic Allpa* todos los abusos, todos los robos, todas las violencias que los gamonales cometan con

56. Paralelamente a los huasipungueros, que constituían la principal mano de obra del hacendado, existían otras formas de trabajo en la hacienda: Los yanaperos, se diferencian de los anteriores en que en algunos casos sólo tenían derecho a transitar por la hacienda y no a residir en ella. Sus obligaciones eran las jornadas de trabajo en la hacienda, como en el caso de los huasipungueros, y a cambio tenían acceso a algunos beneficios; los arrendatarios o subarrendatarios entregaban al hacendado “una parte de la producción en natura o especies” (en algunos casos tenían obligaciones en jornadas de trabajo) y a cambio se les daba posesión de tierras y/o pastizales; los peones libres (residentes dentro de la hacienda) o empleados (particularmente funcionarios del terrateniente que pueden recibir una remuneración en productos o terreno) vendían su fuerza de trabajo o salario; y los arrimados o apegados (formaban parte de la red de parientes o amigos del huasipunguero) a cambio de una prestación de trabajo ocasional en tierras de hacienda, obtenían el derecho de trabajar en el lote del patrón. (Información extraída de la Tabla “Formas de trabajo de la hacienda definidas en términos de derechos y obligaciones consuetudinarios”, en Guerrero, 1991:18 y Bretón, 1997).

57. *Ñucanchic Allpa* (en castellano, “nuestra tierra”) fue un periódico bilingüe creado por activistas indígenas agrupados en torno al “Órgano de los sindicatos, comunidades e indios en general”, en un primer periodo, y desde 1944 se organizó desde la Federación Ecuatoriana de Indios. Se publicaron diferentes números desde la década de 1930 hasta 1960, los cuales fueron distribuidos en comunidades rurales en Ecuador. Marc Becker puntualiza que los funcionarios gubernamentales se quejaron de la distribución de estas publicaciones por “la amenaza que representaba para su control hegemónico sobre la población indígena” (<http://www.yachana.org/earchivo/nucanchic/> 8 de enero, 2016, 18h).

58. Organización ecuatoriana fundada en 1944 para defender los derechos de los pueblos indígenas. actuaba desde la órbita del Partido Comunista (PC) y estaba apoyada por la CTE (Confederación Ecuatoriana de Obreros). Con anterioridad se habían realizado varios intentos de organización sindical, como en 1927 el sindicato *El Inca* en la provincia de Pichincha, cuyo objetivo principal era terminar con los abusos de los latifundios hacia los indígenas; en 1934 se realizó la Conferencia de cabecillas Indígenas que buscó la forma de poder alcanzar una organización a nivel regional y nacional, pero se paralizó con la ley de Comunas dictada en 1937. Fue una organización con fuerte influencia en las comunidades de Tigua donde sus objetivos se centraron en la reivindicación de una reforma agraria redistributiva y en la formación de dirigentes indígenas. Sin embargo, desde los años ochenta, tras la consolidación de organizaciones étnicas y los ciclos reformistas fue perdiendo representatividad a nivel nacional. Para más información es conveniente revisar las teorías de Mark Becker (2008).

vosotros, compañeros. Forjemos valientes corresponsales indígenas. Dirigid vuestras correspondencias a Rosa Mayancela, Quito”⁵⁹.

En varios números de estas publicaciones, las comunidades de Tigua aparecen como protagonistas. Por un lado, encontramos denuncias de algunos huasipungueros sobre las duras condiciones de trabajo en la hacienda y las atrasadas técnicas de cultivo. La llamada a la lucha en contra de estos abusos está explícita en la mayoría de estos testimonios y sorprende la impetuosa actitud en fechas tan prematuras.

“La hacienda era cultivada en totalidad en forma muy rudimentaria, siendo casi los exclusivos instrumentos de labranza: el azadón, la pala de madera y la barra. Arados casi no existen en la hacienda. El elevado número de brazos que disponía la hacienda, eliminaba, entre otras causas, la posibilidad de empleo de maquinaria agrícola y métodos técnicos agropecuarios. Cerca de quinientos indios entre hombres, mujeres y niños, eran la población de la hacienda. El número de huasipungueros, o sea peones jefes de familia que recibían un pedazo de tierra para usufructuarla en su provecho, a cambio del trabajo que prestaban en la hacienda, alcanzaba a más de trescientos cincuenta. La hacienda podría disponer de un número doble de trabajadores sin huasipungo en caso de emergencia”⁶⁰.

“Las salvajes condiciones de la explotación del indio en Tigua: Las condiciones en que trabajamos en esta hacienda son tal vez de las más atrasadas de toda nuestra sierra. Aquí no existen salarios; solamente hay huasipungo. Carecemos de herramientas y las de la hacienda no se nos prestan. Se trabaja, para descontar el huasipungo tres días a la semana, jornadas ‘de sol a sol’. Los ovejeros son maltratados, pasan a la intemperie, y por cada oveja muerta de mal o comida por los lobos del páramo, se les azota y se les hace pagar. Cada ovejero está al cuidado de 500, 700, 800 ovejas a veces. Las pérdidas las pagan con su plata o con sus animalitos. También a los que cuidan el ganado en el cerro los obligan a pagar los animalitos perdidos. Como tienen que ir a comprar sus víveres, abandonan momentáneamente el ganado y si se roban o se extravían, ellos son los responsables. El patrón les dice ladrones y vagos y, ¡él es el único vago! ¡Necesitamos organizarnos, luchar, compañeros!”⁶¹

Por otra parte, el abuso y maltrato que ejercía el mayordomo⁶² sobre los indígenas de la hacienda Tigua fue manifestado en varios números de *Ñucanchic Allpa*:

59. *Ñucanchic Allpa*. Órgano de los sindicatos, comunidades e indios en general. Época II. Quito, 17 de marzo de 1936.

60. *Ñucanchic Allpa*. Época III, nº 18. Fecha editorial: 8 de febrero de 1946, Quito. Organiza: Órgano de la Federación Ecuatoriana de Indios. Administradora: Sta. Luisa Gómez. Calle Río Frío, nº 148, Quito, Ecuador.

61. Ídem, 6 de febrero, 1936.

62. “Se reúne con la peonada todos los días. Transmite las órdenes del patrón, organiza las labores, asigna la cantidad de conciertos requeridos a cada faena y tarea agrícola. Recorre a caballo la hacien-

“Los propietarios Juan Francisco Riofrío y el arrendatario Eduardo Reyes están abusando con las indígenas en compañía del mayordomo Segundo Zúñiga; quieren quitarles lo poco que tienen: ropita, el granito y los animalitos y hasta destruir las casitas”⁶³.

“En los últimos días del mes de diciembre del año pasado [1939]; los mayordomos de las haciendas de Guangaje y Tigua; a los ovejeros de distintas manadas de la primera hacienda mencionada quitaron por lo menos 250 cabezas de borregos y de la hacienda Tigua 500 cabezas, siendo su valor aproximado de 10 suces a 15 cada una; aparte de esto arrebataron también 500 vellones de lana cuyo valor es de 3 suces a 5 aproximadamente cada uno”⁶⁴.

El sistema de hacienda convirtió de esta forma al indígena de Tigua en un sujeto, o más bien en un ‘objeto peón’ bajo el poder terrateniente. Mantenía al indígena bajo un sistema que, a través de unas intrincadas maniobras de control y articulación y un entramado complejísimo de estrategias de dominación, tenía como objetivo fundamental la reproducción y el buen funcionamiento de la hacienda, y la continuidad y reproducción de sus trabajadores. Estas estrategias de dominación son amplísimas e inundaban todas las esferas de la vida de los habitantes de Tigua.

En primer lugar, encontramos aquellas estrategias de dominación que están presentes en los procesos de producción que tenían lugar en las haciendas. Guerrero (1991) explica cómo una parte de esta producción se correspondía con el trabajo extra de los huasipungueros y otros trabajadores, y se administraba desde la dirección del hacendado. Abrimos un paréntesis para poner un ejemplo que nos muestra la importancia productiva que tenía Tigua hacia 1861, momento en el que Tigua se consideraba una vice-parroquia dependiente de la parroquia eclesiástica de Zumbahua (administrada por los Padres Agustinos): “está demostrada la importancia económica y social que tenía el sector. La gran fuerza de trabajo mantenía un alto ritmo de producción y un rendimiento económico que dio una controlada importancia a la provincia de León (a la que ambas pertenecían)” (IEAG, 1976: 23).

da. Rodea las sementeras, los rebaños, y vigila el cumplimiento de las órdenes. Es bilingüe: habla y bromea en quichua con los mayores y los conciertos. Imparte las órdenes, amonesta, amenaza, insulta”. (Guerrero, 1991: 105-106). En el caso de Tigua el mayordomo era el encargado de supervisar las “tres rayas semanales” que debía cumplir cada huasipungo: “El mayordomo solía mandar sobre nosotros. A la semana teníamos que cumplir tres rayas. El trabajo era gratuito, solo a cambio del terreno del huasipungo. Cuando no había las rayas y no se trabajaba nos daban castigo” (Entrevista a Francisco Cayo, catequista de Calerapamba, 8 de julio, 2013).

63. *Ñucanchic Allpa*. “Reclamos. Parroquia de Guangaje, Hacienda Tigua y Hacienda Guangaje (Cantón de Pujilí, Provincia de Cotopaxi”. Época II, Nº 11. Quito 27 de abril de 1939. Organó de los sindicatos, comunidades e indios en general. Directora Responsable: Nela Martínez; Administrador: Alejandro Narváez.

64. *Ñucanchic Allpa*. “Quejas de los compañeros indígenas de la provincia de Cotopaxi”. Época II, Nº 14. Quito 25 de febrero de 1940. Organó de los sindicatos, comunidades e indios en general. Director Responsable: Leonardo Burbano; Administrador: Alejandro Narváez.

Otra parte de este proceso productivo era el que se desarrollaba en la propia parcela del indígena. Ésta era operada por la familia y sus miembros ampliados y debido a la situación geográfica y ecológica de estas comunidades encontramos unas características de cultivo particulares y unas consecuencias directas en las economías familiares y sus redes sociales. El abanico de productos cultivables de la región de Tigua es muy concreto y reducido debido a su ubicación entre los tres mil y cuatro mil metros sobre el nivel del mar. A través de investigaciones como la de John Murra (1975) entendemos cómo en la necesidad adaptativa, y con el objetivo de obtener granos que eran incapaces de cultivar en sus propios pisos ecológicos, en esta región pudo haberse establecido una compleja red de intercambios entre diferentes pisos ecológicos, un tipo de 'microverticalidad' fundamental para la reproducción social y sostenibilidad de los agro ecosistemas de esta región.

En segundo lugar, la religión y las manifestaciones festivas junto con la vida ritual formaban parte también de la red de estrategias de dominación que se tejían y articulaban en el sistema de hacienda. Es un tema complejo y muy extenso pero apuntaremos algunas características y particularidades. Según diversos testimonios⁶⁵, las misas, las fiestas y los rituales de paso como el matrimonio o el bautismo se celebraban principalmente al amparo de la hacienda. El patrón ocupaba la cúspide de la pirámide de poder, era la figura de autoridad paterna y su legitimidad y aceptación descansaba, en parte, en su juego como individuo permisivo y potencial prestamista para los actos festivos. Las unidades huasipungueras no existían aisladas, existía un complejo tejido de lazos de parentesco, que se fortalecían parcialmente durante las festividades, pero el bajísimo poder económico de las unidades familiares indígenas propiciaba el endeudamiento continuo (a través de préstamos, socorros y suplidos⁶⁶), lo que reproducía una y otra vez el mecanismo de sujeción al poder del hacendado.

- A la sombra de las sotanas

La religión católica fue imponiéndose en la hacienda Tigua durante el tiempo de la Colonia y la República posterior. Desde el siglo XIX hasta que en 1972 la Misión Salesiana entró a trabajar en Tigua, la misa se realizaba en la iglesia que había junto a la casa de hacienda, de la que hoy en día ya sólo queda el terreno rodeado por el muro exterior⁶⁷. En ella se celebraban las misas y los actos matrimoniales y

65. Entrevistas realizadas entre el año 2010 y 2015 en Tigua, Latacunga, Quito y Cuenca a habitantes de Tigua y otros actores involucrados directamente (como los Padres de la Misión Salesiana de Zumbahua).

66. Los socorros eran adelantos que el hacendado podía proporcionar al trabajador de la hacienda en formas de provisiones básicas como ropa o alimentos. Los suplidos eran adelantos en efectivo, en este caso para emergencias o para gastos extraordinarios como para celebraciones de bodas, funerales u otras festividades. Becker y Tuttillo (2009: 66) dan ejemplos sobre este tipo de prácticas en la zona de Cayambe; Guerrero (1991) expone igualmente varios casos.

67. Se cree que aunque la iglesia fue derruida todavía existe la parte subterránea de la iglesia, ésta contaba con un túnel que llevaba desde la casa de hacienda a una sala que era usada como prisión y cuarto de tortura. (Información obtenida a partir de conversaciones durante el verano de 2014 con Antonio Rodríguez, hijo del general Rodríguez Lara, actual poseedor de la casa de hacienda, situada en Tigua Centro).

bautismales. En Tigua se recuerda que era un tipo de evangelización que actuaba con mucha violencia ante el indígena, sometiendo y ridiculizando cualquier práctica o comportamiento diverso, e incluso desarrollando una dominación y abuso violento (y también económico) sobre los tiguas. Francisco Cayo, catequista de Calerapamba relata cómo antiguamente “había misa cada mes en la hacienda. Había que ir a traer al cura desde Guangaje. La misa costaba noventa u ochenta sures y el cura recibía además la lana y la canasta de huevos”⁶⁸. El cura recibía de esta forma primicia, aunque la legislación liberal ya había prohibido esta práctica. Otros testimonios muestran cómo el párroco, además de recibir este pago, ejercía un papel fundamental en los mecanismos de dominación, manteniendo al indio en su papel de subalterno y alejando cualquier posible sublevación de los indígenas hacia el patrón o hacia el andamiaje del sistema de hacienda.

“Cada año tenemos que pagar los diezmos y nos obligan a entregar los borreguitos, tenemos que llevar los animalitos para darles hasta el abono. El señor Párroco para hacernos casar cobra derechos, lo mismo que para hacer bautizar a nuestros hijos, pidiendo plata o en víveres, después nos aconseja que respetemos al patrón, que no alcemos ni la vista y que no cojamos defensor, que suframos con paciencia y resignación todo el peso de la injusticia y se pone en todo a favor del señor hacendado, siendo que no nos pagan ni un centavo, no dan ni las herramientas, peor si caemos enfermos el trato de los patrones es el garrote y el puntapié, el fuele [látigo], peor que si fuéramos animales, después nos aconseja que no hagamos junta, que no debemos de tener ni oír a nuestros cabecillas, claro, al patrón no le conviene esto, nos tienen bien vigilados como si fuéramos criminales”⁶⁹.

“A la sombra de las sotanas. El cura contra el indio: (...) Queremos denunciar el comportamiento infame de un cura que, para desgracia del indio, vive aquí, chupando la sangre del trabajador, como en todas partes. El cura nos dice que los castigos del cielo nos vienen porque no rezamos tarde y mañana, porque no estamos todo el tiempo confesando y comulgando. La sequía, los males, el hambre, vienen por esta causa. Él se ofrece a intervenir con el cielo. Algunos compañeros engañados lo llevaron a Maca Grande donde había una prolongada sequía. Él cobró plata por decir misa; cobró 20 y 30 centavos a cada indio. Ofreció que llovería y no llovió. Este cura, como todos, miente, llamando a las mujeres, a las viudas, a los longos [indígena serrano], a que aprendan a rezar para que Dios les salve y les enseña a ser mansos y esclavos del patrón explotador que vive rico sin trabajar mientras el indio que todo lo trabaja no tiene nada. ¡Luchar! ¡Luchar! ¡No dejarse engañar por los curas!”⁷⁰.

68. Entrevista realizada el 8 de julio, 2013.

69. *Ñucanchic Allpa*. “Reclamos. Parroquia de Guangaje, Hacienda Tigua y Hacienda Guangaje, Cantón de Pujilí, Provincia de Cotopaxi”. Época II, N° 11. Quito 27 de abril de 1939. Órgano de los sindicatos, comunidades e indios en general. Directora Responsable: Nela Martínez; Administrador: Alejandro Narváez.

70. *Ñucanchic Allpa*. Órgano de los sindicatos, comunidades e indios en general. Época II. Quito, 10

El cura solía tratar con absoluto desprecio a los tiguas que realizaban ciertos ritos de pasaje, de enfermedad⁷¹ y formas de actuación ante los fenómenos naturales y elementos de la naturaleza, ya que ante ellos persistía (y en algunos casos sigue persistiendo) una visión del mundo diversa a la profesada por la religión católica. Es en el marco de esta “visión-runá” donde encontramos leyendas, prácticas rituales y festivas que en ese momento eran consideradas como prácticas de grupos “atrasados” influenciados por supersticiones “primitivas” y, en definitiva, factores de una “subcultura”⁷² que les entorpecían el desarrollo. La influencia del pasado preincaico⁷³, incaico y colonial de esta región junto con el proceso histórico vivido en el sistema de haciendas posterior (hasta la llegada de la reforma agraria), fue creando en Tigua una cultura sincrética. Por un lado, ésta daba cabida a desarrollar mecanismos de control de la población indígena y métodos de hibridación y homogeneización cultural. Pero también, por otro lado, permitía desarrollar mecanismos culturales subterráneos diversos a los marcados por la iglesia y el sistema de hacienda, mediante los cuales los indígenas se iban definiendo poco a poco como “nosotros los runas”, frente al blanco o mestizo, construyéndose como “el otro” frente a la cultura dominante. La lengua quichua es un ejemplo de lo recientemente expuesto. Muy pocos indígenas de Tigua hablaban en esta época el castellano, pues su lengua en uso era el quichua⁷⁴, y ciertamente, además de ser un mecanismo de dominación y control por parte de los hacendados, produjo también la permanencia de modos culturales, modos de entendimiento y de interacción diversos, y particulares con sus pares.

Debemos tener en cuenta que el indígena vivía inserto en un sistema en el que tenía un lugar subalterno, prefijado, y que su queja o sublevación eran reprimidas sin que se estableciera un discurso o una negociación política posible con el poder Estatal. Ese rol no les correspondía; sus voces, además de ser en quichua, eran “invisibleizadas” dentro del campo político y necesitaban un intermediario social. Se producía una “ventriloquía política”, término que acuña Guerrero (2010) para explicar cómo los indígenas no asumían su propia representación política y otros lo hacían por ellos, les “daban diciendo”. No obstante, sí se producían pequeños

de febrero de 1936.

71. Para más información sobre este tema consultar Hess (1994). Estudio basado en el estudio de campo realizado entre 1989 y 1991 en la comunidad indígena de Michacalá, situada en la Provincia de Cotopaxi, en la que encontramos casos muy similares a los hallados en la región de Tigua.

72. Nos recuerdan a los postulados que durante la época de las teorías modernistas, sostienen que determinados aspectos intrínsecos de la cultura tradicional son un lastre para la modernización, de modo que deberían ser modificados para que estos pueblos pudieran embarcarse en el progreso y desarrollo. Ver Rogers (1973).

73. Hay varias publicaciones que plantean la posibilidad de que los tiguas provengan del grupo preincaico panzaleo (grupo étnico que conformado por 16 tribus que llegó a ocupar, con la llegada y expansión inca hacia el norte, una parte de la provincia del Tungurahua y Pichincha y posiblemente el territorio actual de la provincia de Cotopaxi antes de la llegada de la conquista española). Sin embargo, Weismantel (1994: 92) opina que el territorio donde actualmente se ubican las comunidades de Tigua puede haber estado en la antigüedad totalmente despoblado y haber sido poblado con la implantación de la economía de hacienda y la necesidad de mano de obra indígena, como seguramente ocurrió con los páramos de Zumbahua (debido a la hacienda de ganadería ovina propiedad de los Padres Agustinos).

74. Quichua, kichwa o kichwashimita, dialecto del quechua peruano que fue bastante extendido por los Andes ecuatorianos desde la entrada de los incas y llegó a ser la lengua más usada durante el tiempo de la Colonia.

mecanismos de resistencia cultural que proyectaban una redefinición de “lo indígena”, expresiones “runas” que mediante las celebraciones, la música y la danza, perfilaban pequeños campos simbólicos de fuerza contra el régimen de hacienda imperante.

Por ejemplo, las celebraciones de Tigua eran conocidas en toda la región: “Para las fiestas de todos lados se venía a Tigua, eran famosas (igual que para cementerio)”⁷⁵. Las festividades más importantes en la zona de Tigua durante tiempos del sistema de hacienda (y algunas continúan desarrollándose aún en la actualidad) eran: el Corpus Christi; Finados o culto a los difuntos; Noche buena; la fiesta de los Tres Reyes (o los Reyes Magos); fiesta de Pascua, celebración del matrimonio y el bautizo; el culto a Rumi Cruz⁷⁶; y por último el culto al Amina Urco (cerro sagrado de Tigua). En la segunda parte del presente estudio nos detendremos en la explicación de alguna de estas manifestaciones festivas, profundizando en ellas a través de las pinturas que las describen. Pero es lícito señalar aquí que en Tigua destacó particularmente la expresión musical y la danza. En época de hacienda ya existían trabajadores encargados de fabricar instrumentos musicales y tocar en las bandas en las celebraciones festivas.

“Mi abuelito sabía tocar las flautas, quenás, tambores. Mi abuelito fabricaba tambores en hacienda, solamente él tocaba y le compraban, él mataba al borreguito y con el cuero sabían hacer el tambor. Así mi abuelito andaba tocando con la banda, sabían tocar la flauta, la quena, así, y yo también viendo lo que trabajaban mis abuelitos, viendo que trabajan el tambor yo también tenía experiencia de hacer ese trabajo”⁷⁷.

El tambor en concreto se convirtió décadas después en el elemento precursor de la pintura en Tigua, y las tradiciones festivas y rituales de esta región tomaron un papel protagonista especialmente importante para el despliegue de la imaginería de esta expresión pictórica, al ofrecer un nexo con la tradición y con la idea de “ancestralidad” y “primitivismo”, como se analizará posteriormente.

75. Entrevista a José Chugchilán, 8 de julio, 2013.

76. La Rumi Cruz (“Cruz de piedra”) es una piedra (cuya medida es aproximadamente de un metro cuadrado) en la que se encuentra tallada una cruz latina. Los habitantes de esta región cuentan que en el cerro Rumi Cruz hace muchos años sus antepasados encontraron una piedra con una cruz grabada en el centro. Esta piedra, a la que darían el nombre del cerro, fue extraída y para permitir la adoración por los moradores de esta región se llevó a la iglesia de Zumbahua. Es aún considerada una cruz sagrada por los habitantes de esta zona y es usada para la realización de diferentes celebraciones; la más conocida es la misa que se celebra en petición de lluvia en el cerro Rumi Cruz, en el lugar donde se considera que fue hallada. Actualmente está guardada en la iglesia de Zumbahua, custodiada por los padres de la Misión Salesiana.

77. Entrevista a Juan Francisco Ugsha, 8 de agosto, 2013.

1.2- Sublevaciones en Tigua en tiempos de hacienda

El sistema de hacienda como eje estructurador del agro serrano y vértice del abuso y control de la población indígena de la sierra ecuatoriana comenzó a cuestionarse por algunos cabecillas de la región de Tigua a principios del siglo XX. A continuación se analiza el papel de los tiguas en las sublevaciones a nivel local y nacional a este respecto, concentrándonos en el periodo que va desde la década de los veinte hasta la aprobación de la primera ley de reforma agraria (1964).

Los habitantes de la zona de Tigua y Guangaje recuerdan con gran admiración a su líder y cabecilla Agustín Vega de Lorenzo. Este indígena natural de Tigua lideró las sublevaciones en esta región desde finales de los años veinte (del siglo XX) en oposición a la explotación laboral indígena desarrollada en el sistema de hacienda. Aún se recuerda cómo este histórico dirigente siendo muy joven se rebeló contra el mayordomo Segundo Zúñiga:

“El mayoral le dice al patrón que Agustín (sólo con siete años) era muy espabilado, así que le encargaron una manada de borregos para que él solito los llevase a pastar al páramo, en la parte más alta. Pasó once años en el páramo. A los dieciocho años, como dicen ‘ya le creció la humanidad’ y se encara al mayordomo Segundo Zúñiga diciéndole que ya ha estado muchos años, que ya tiene su casa. El mayordomo estaba en su caballo y no estando de acuerdo con el reclamo de Agustín le da un golpe de acial (de cuero) y Agustín lo coge, jala [tira de él], le hace caer al suelo y le da una paliza. Huye al pajonal pero le encuentran pronto, le atan las manos a la espalda y le llevan a la casa de hacienda. Allí convocan a toda la gente, le cuelgan de los pies y hacen que su padre le de cien azotes delante de toda la gente; el papá tenía que darle bien dado, porque él sabía dónde darle para no matarle”⁷⁸.

Celso Fiallo⁷⁹ relata cómo después de este episodio de rebeldía y tras su recuperación (a principios de la década de los veinte), el joven Agustín Vega de Lorenzo huyó hacia Quevedo⁸⁰ buscando apoyo para iniciar una lucha en contra del sistema de hacienda de Tigua, ya que “los dirigentes se dieron cuenta de que solamente el conocimiento local no era suficiente para llevar a cabo una lucha

78. Entrevista a Celso Fiallo, 4 de agosto de 2015.

79. Antropólogo y miembro del Partido Comunista durante un largo periodo, fue partícipe en las revueltas de Tigua desde finales de la década de los cincuenta hasta finales de los sesenta. Se considera “hijo adoptivo” de Agustín Vega de Lorenzo y, a su llegada en la comunidad de Sunirrumi en 1959, Agustín compartió todas sus hazañas que hoy Celso narra con emoción. Su papel en el proceso de resistencia en Tigua y en Guangaje es destacado por Kaltmeier (2008), mostrando también cómo es valorado y recordado por dirigentes de otras haciendas: “Había otro que ayudaba, que luchaba por la gente, que sabía salir a las comunas sin comer, durmiendo con gente y en cama indígena llenado de pulgas, Celso Fiallo, con hambre andaba, así luchaba” (Testimonio de Rafael Salazar, en Kaltmeier, 2008: 63-64).

80. Quevedo está situada hacia la parte subtropical de Ecuador. Actualmente es la ciudad más grande y poblada de la provincia de Los Ríos (además de ser la cabecera cantonal del cantón Quevedo) y se la considera la capital bananera de Ecuador.

reivindicativa y buscaron ayuda en las ciudades” (Kaltmeier, 2008:56). En Quevedo le comunicaron que en Quito podría encontrar apoyo y efectivamente fue allí donde contactó con Ricardo Paredes⁸¹ con quien comenzó a organizar la Federación Ecuatoriana de Indios durante 1926 y 1927. Agustín Vega se compró un burrito y se dedicó durante un tiempo a vender queroseno de hacienda en hacienda. Esto le permitió, en su condición de comerciante, averiguar quiénes eran los principales en cada hacienda. “A través del intercambio de trabajadores en las diferentes haciendas se enteraba de lo que pasaba en las comunidades vecinas. [Se establecían] lazos de parentesco, el compadrazgo y los contactos en las ferias (...) ayudaron a este intercambio y a la amplificación de experiencias” (Kaltmeier, 2008:57). Hacia 1928 Agustín Vega regresa a Tigua y comienza a organizar una sublevación:

“En Tigua la época de los años veinte era muy dura (...) además empezaba a sentirse represión a los indios por parte de los hacendados, temiendo las ideas que iban llegando desde el exterior. (...) Se estaba creando un ambiente psico-social apropiado para que el joven Agustín Vega, llegando con la nueva de la FEI pudiera organizar algo que después irradió a toda la provincia. La gente se puso en el fervor de Tigua. Se reunían por las noches alumbrándose con las lámparas de queroseno, en las quebradas para no hacer luz hacia fuera y no ser ubicados, se reunían por las noches en el frío. Y con el talante de Agustín y el discurso de la Revolución, la primera gente que se prendió fue la gente de Tigua. Y ante la resistencia venía la opresión, la represión, el miedo, la amenaza, hasta que se dio el enfrentamiento”⁸².

En septiembre de 1929 ocurrió una importante rebelión en Tigua. Los huasipungueros de la hacienda Tigua liderados por Agustín Vega protagonizaron un levantamiento en el que pedían el fin de los abusos y la reducción de trabajo en la hacienda. La represión terminó con diez muertos como explica Marc Becker (2008):

“En septiembre de 1929, los trabajadores de la hacienda Tigua presionaron al gobernador Gustavo Iturralde para que forzase al dueño de la hacienda en la redirección de estas cuestiones. Cuando el hacendado se negó, trescientos indios paralizaron su trabajo en la hacienda. El gobernador envió a la policía con el objetivo de restaurar el orden en la hacienda y los agentes dispararon ante la aparente pacífica multitud de Tigua. Diez manifestantes, entre ellos una mujer embarazada, fallecieron, aunque el propio [Agustín] Vega consiguió escapar hacia el páramo. Vega desde el exilio escribió al Congreso Nacional denunciando estos intentos de silenciar a los

81. Ricardo Paredes, abogado de formación, fue una figura clave en la lucha indígena ecuatoriana a mediados del siglo XX. Con motivo de la celebración del Décimo aniversario de la Revolución de Octubre y del Sexto Congreso de la Internacional Comunista entre 1927 y 1928, visitó la Unión Soviética como representante del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE, fundado en 1926). El 12 de enero de 1929 obtuvo el control del PSE en el encuentro del Comité Central y aproximó el partido hacia una línea próxima con la Internacional Comunista. En 1931 fundó el PCE del que fue secretario hasta 1952. Destaca también por ser organizador y partícipe clave de la FEI. Más información en Becker (2008).

82. Entrevista a Celso Fiallo, 4 de agosto de 2015.

trabajadores y exigiendo justicia y la devolución de las posesiones de los indígenas”⁸³.

Julio Toaquiza narra y pinta este episodio:



Fig. 8: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: pintura nº 5, Toaquiza (2007).

“Cuando mi padre era joven, hubo un ataque de la gente de la hacienda contra los cabecillas y los que estaban a favor de los dirigentes. Los compañeros indígenas tenían dos posiciones, un grupo a favor de los hacendados y otros a favor de los cabecillas. Nos contaban que algunos militares seguían por los cerros a nuestros compañeros indígenas. Algunas personas se escondían en las quebradas y las montañas mientras otros abandonaron sus tierras y sus casas, y salieron a las comunidades de Guantojaló, cantón Sigchos. Como testimonio de aquel tiempo, la abuelita

83. Información obtenida a partir de Pallarés, “From Peasant Struggles to Indian Resistance”, 150, cit. en Becker (2008). Traducción propia.

Marthina Chugchilán y su esposo contaban que se habían escondido en el corral de los chanchos, que era una cueva. Marthina estaba enferma, pues sólo tres días antes había dado a luz a una niña. Mataron a algunas personas con disparos, como al compañero Vicente Cuyo de Killurumi, quien murió en Yukziloma, junto a su perrito que siempre lo acompañaba; hubo muchos otros, a todos los enterraban en Guanapamba, haciendo un solo hoyo. Los otros compañeros desde los filos de las montañas hacían rodar piedras grandes y lanzaban piedras pequeñas con hondas de piolas, enfrentándose a los militares que se encontraban cavando el hoyo. Violaban a las mujeres, encerraban a los detenidos en los cuartos de la hacienda. Luego los jefes y autoridades de la hacienda se reunieron para someter sanciones a los detenidos como pegarles con fuetes” (Toaquiza, 2007: 14).

Desde los años treinta surgió una red de resistencia campesina en la zona central de la provincia de Cotopaxi, que contó especialmente “con los focos de Tigua, Salamálag Chico, y Maca Grande, y que formaron relaciones con las comunidades en la parte alta de Saquisilí, donde estaban todos los terrenos de la Universidad Central” (Kaltmeier, 2008:60). Existía además rotación de fuerza de trabajo entre las haciendas de la Universidad Central, lo que facilitó el intercambio de experiencias y el establecimiento de redes de resistencia. Las Actas de la Junta Gallo Almeida⁸⁴ fechadas en 1930 muestran información respecto al foco “Tigua”⁸⁵:

“Además he descubierto de una manera muy verídica que José Félix Unaicho, Bernardo Ayala y Francisco Choloquina Cubano (Macas), se han unido a los cabecillas salidos de Tigua, y están dirigidos por los abogados socialistas: Jaramillo y Paredes, y debido a esto, se ponen a impedir los pastos, están altaneros. Hoy en toda esta Comunidad de Macas no se oye otro tema: somos socialistas y todo es nuestro. Y sigue: Los tales Doctores Socialistas, encontrarán tema para molestar con toda esta gente salvaje e ignorante (...)”.

Otro testimonio manifiesta cómo algunos indígenas de otras regiones “aprendieron a sublevarse como indígenas” en Tigua:

“Yo sabía ir para saber a la Tigua, yo sabía ir para saber cómo hacer de indígena. El compañero presidente Agustín Vega me enseñó toda la noche tomando una botella de trago, llevando y tomando traguito sabíamos conversar historias, cuando estábamos ahí yo aprendí para luchar con los indígenas para ir y de ahí sí sabíamos pelear. (...) y ahí yo aprendía, mas ahí nadie me igualaba, yo sabía con la gente todito”⁸⁶.

84. Alejandro Gallo Almeida tenía en propiedad varias haciendas de esta región, un complejo hacendatario compuesto por las haciendas de Salamálag, Atapulo, Yanahurco, Esperanza, Manchacazo, Santa Inés y Guangaje, terreno que tras su muerte en 1930 pasó a ser gestionadas por la Universidad Central del Ecuador. Bretón (2012: 140-164) explica el caso concreto de la hacienda de Yanahurco.

85. Universidad Central, Actas de la Junta Gallo Almeida, carta de Alberto Pazmiño a Gabriel Espinoza Acevedo, 16 de diciembre, 1930. En Kaltmeier (2008:45).

86. Testimonio de Manuel Toapanta, en Kaltmeier (2008: 60-61).

En la publicación *Ñucanchic Allpa* aparece dentro del epígrafe “Quejas de los compañeros indígenas de la provincia de Cotopaxi”, una mención a los cabecillas indígenas que son perseguidos por el patrón y el mayordomo de la hacienda:

“El señor Francisco Riofrío dueño de la hacienda Tigua, ordena al señor Segundo Zúñiga para que mande sacando a palos de la hacienda a todos los Jefes y cabecillas de los sindicatos y Comunas indígenas; arrebatándonos de hecho los huasipungos y destruyendo nuestras chocitas. Los más perseguidos son: Agustín Vega y Matías Llanqui; los perseguidores, Amador Miño, Segundo Zúñiga y los mayores, Pablo Caisaguano, Raimundo Tigasi, Romualdo Toaquiza y Martín Vega, siendo estos últimos perdonables por su perfecta ignorancia”⁸⁷.

-La Cooperativa Tigua

En este contexto de conflicto y sublevación en el Ecuador rural, y ante otras causas como la preocupación ante la revolución mexicana o la necesidad de llegar a un equilibrio social que calmase la “alta explosividad local”, se dio la aprobación en 1937 de la Ley de Organización y Régimen de Comunas durante el gobierno de Alberto Enríquez Gallo.

“La Ley de Comunas⁸⁸ fue un intento de aproximación entre el Estado y ciertas parcialidades indígenas. El impacto real recayó sobre comunidades libres en tanto la Ley, al reconocerles personería jurídica, las vinculaba directamente a la jurisdicción parroquial a la que se encontraban adscritas. A su vez, la Ley funcionó como un mecanismo tendente a evitar el despojo de las tierras comunes por parte de los latifundistas. Las comunas, desde su institución, fueron reconocidas con el doble sentido político y económico: sirvió para regular los bienes colectivos como tierras de pastoreo, industrias, minas, aguas, herramientas, irrigación, entre otros. A la vez, se instituyó la representación comunal a través del Cabildo⁸⁹ y su inmediata dependencia del Ministerio de Previsión Social, lo que significaba una clara aproximación entre el Estado y los grupos indígenas” (Figuroa, 1994: 69).

Es también destacable de la propuesta interna de esta Ley y del Estatuto de las Comunidades Campesinas, en su artículo 3 (diciembre de 1937), la afirmación

87. *Ñucanchic Allpa*. Época II, Nº 14. Quito 25 de febrero de 1940. Organismo de los sindicatos, comunidades e indios en general. Director Responsable: Leonardo Burbano; Administrador: Alejandro Narváez.

88 Para cuestiones sobre la Ley de Comunas son interesantes los trabajos de Figuroa (1994) y Barsky (1988).

89. Bretón (1997) destaca el espíritu proteccionista del nuevo aparato legal con la aprobación de la Ley de Comunas al incluir entre las atribuciones del cabildo la de “defender, judicial o extrajudicialmente, la integridad del territorio que pertenezca a la Comuna, y velar por la seguridad y conservación de todos los bienes en común” (Ley de Comunas, art. 17, numeral d).

sobre cómo “el Poder Público adoptará las medidas necesarias para transformar a las comunidades en cooperativas de producción”. Esta declaración muestra lo indicado por Barsky (1988): “una clara concepción de ubicar a las comunidades como una situación de hecho, de origen histórico, pero que debe ser “superada” por una forma social más moderna, la cooperativa”, idea que tiene una estrecha relación con lo ocurrido en la hacienda Tigua en 1945. En esta fecha, tres sectores de Tigua (Chami, Sunirrumi y Yahuartoa)⁹⁰, pertenecientes hasta el momento al sistema de hacienda, crearon la Cooperativa Indígena Agropecuaria de Producción, Crédito y Consumo Tigua; a través de esta cooperativa anhelaban comprar parte de la hacienda y desprenderse definitivamente del sistema de hacienda al que estaban sujetos. Colvin (2010: 19) explica que la cooperativa se concibió durante el régimen del presidente José María Velasco Ibarra, dato significativo pues “la política izquierdista tenía influencias en el Congreso Nacional y presionó, apoyando para la creación de la cooperativa”.

Los tiguas tuvieron además un apoyo directo de una Comisión compuesta por los diputados Doctores: Ricardo Paredes (Representante Funcional de los Indios), Rafael Terál Coronel y Humberto Gallegos, al llegar a sus oídos las “terribles condiciones de vida de los indios” y las preocupantes medidas de represión violenta que estaba tomando el hacendado ante las sublevaciones internas campesinas en Tigua. En el año anterior, 1944, en la hacienda Tigua se había llegado a una tensión alarmante, ya que “los peones que estaban organizados en el Sindicato reclamaron el pago de sus jornales y el cumplimiento del Código de Trabajo en lo referente a ellos. Esto suscitó un estado de profundos peligros de nuevos hechos de sangre, que fueron denunciados a la Asamblea Nacional de 1944-1945”⁹¹.

El veinte de julio de 1945 se firmó el documento de compra-venta, a partir del cual los propietarios de la hacienda Tigua vendieron parte de la hacienda a la recién formada Cooperativa Indígena Agropecuaria de Producción, Crédito y Consumo Tigua (comúnmente conocida como “Cooperativa Tigua”). De esta forma, los poseedores Alejandro, Augusto Dávalos Álvarez y Francisco Riofrío⁹² “dan en venta, transfiriendo la propiedad, el dominio y la posesión, tres secciones de la misma hacienda (hacienda Tigua), denominados Chami, Sunirrumi y la mayor parte de Yaguardoa, a la Cooperativa Indígena de Producción, Crédito y Consumo Tigua, por el precio de ochocientos cincuenta mil sucres (...)”⁹³.

Agustín Vega de Lorenzo fue nombrado Presidente del Consejo de Administración de la Cooperativa Tigua⁹⁴ y Rubén Rodríguez (“vecino de Cayambe, en representación de Tigua”) Gerente de la misma. La Cooperativa consiguió el 23 de julio de 1945 un

90. No se tienen datos sobre la superficie que ocupaban este sector, aunque sí se sabe que la hacienda en esta época tenía una superficie aproximada de 3000 hectáreas y estaba gestionada por la familia Riofrío.

91. *Ñucanchic Allpa*. Época III, nº 18. Fecha editorial: 8 de febrero de 1946, Quito. Organiza: Órgano de la Federación Ecuatoriana de Indios. Administradora: Sta. Luisa Gómez. Calle Río Frío, nº 148, Quito, Ecuador.

92. “Los propietarios tenían una deuda de seiscientos mil sucres al Banco Territorial de Guayaquil que les ponía en condición difícil para el mejoramiento técnico de la agricultura. Ante la obligación de pagar los salarios, y con ánimo conciliador, optaron por la venta de una parte de la hacienda a los peones que la Cooperativa Tigua, de Producción, Crédito y Consumo con cerca de doscientos jefes de familia huasipungueros de las secciones de la Hacienda llamadas Yaguardoa, Sunirrumi y Anchi”. (Ídem, 1946).

93. Documento fechado el 27 de julio de 1945, nº 17488 del Tomo Séptimo, de Mayor Cuantía, p.3.821-3.836, actualmente en el Archivo Nacional (Volumen que perteneció a la Notaría Primera), Quito.

94. Documento fechado el 10 de marzo, 1945, Archivo Nacional, Quito.

préstamo hipotecario del Banco de Fomento de quinientos setenta mil sucres para poder afrontar la compra, debiendo pagar en un plazo de veinte años su deuda⁹⁵.

La temprana formación de la Cooperativa en un lugar como Tigua fue un acontecimiento que, además de poder interpretarse como un intento por parte del hacendado por solventar la explosiva situación en la que se empezaba a encontrar la hacienda, fue considerado un gran avance por las formaciones políticas de izquierdas. Este hito nos muestra cómo los indígenas aún pertenecientes al sistema de hacienda, a la hacienda Tigua, eran activos en las revueltas indígenas de la época (principalmente a través de cabecillas como Agustín Vega de Lorenzo, Vicente Vega, Manuel Ugsha Vega, Francisco Toaquiza y Manuel Caisaguano). De hecho, Becker nos relata cómo el “experimento” de la Cooperativa se convirtió en una causa célebre durante la década de los cuarenta, en la que líderes de la FEI y del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE) decidieron ir a trabajar a Tigua en esta iniciativa⁹⁶. La intención de dar apoyo a esta iniciativa fue incluso parte de los objetivos fundamentales que se definieron en el Segundo Congreso de Indios Ecuatorianos celebrado en el Teatro Sucre, en Quito en febrero de 1946. En esta reunión se destacaron a tres líderes: Dolores Cacuangó (para la FEI), Ricardo Paredes (como el diputado funcional para los indios) y Luís F. Álvaro (como el secretario general del Comité de Defensa Indígena) y se destacaron varios objetivos entre los que podemos distinguir uno en concreto: “dar soporte a la Cooperativa Tigua”⁹⁷. *Ñucanchic Allpa* en el texto que dedica en 1946 (nº 148) destaca el adelanto de los tiguas en la creación de la Cooperativa y la importancia que despertaba para la FEI este paso:

“La Cooperativa (Tigua) la única formada por indios en el Ecuador y la única en su forma organizativa, es ya una prometedora realidad. Para esta obra ha contribuido en formas destacadas el prestigioso indio cabecilla Agustín Vega, que ha sostenido durante catorce años una lucha heroica en defensa de su raza. En artículos sucesivos iremos dando cuenta en la forma como está trabajando la Cooperativa Tigua, que está levantando una hacienda modelo en beneficio de los indios y del país en general”.

A pesar de los apoyos (financiación de crédito, asistencia técnica, escuela y suministro de agua) e ilusiones puestas en esta cooperativa, e incluso haberla descrito como “modelo a seguir”, ésta se convertiría poco después en un objetivo considerado frustrado por los movimientos indigenistas. *Ñucanchic Allpa* denunció

95. Ídem, s.f., Quito.

96. “Aprovechando las aperturas políticas de la Revolución de Mayo “La Gloriosa”, los trabajadores indígenas organizaron una cooperativa, consiguieron un crédito bancario, y compraron parte de la hacienda. En febrero de 1945, la Asamblea Nacional reconoció oficialmente la cooperativa y la dotó de crédito financiero, asistencia técnica, escolarización, y acceso a agua. Los líderes de la FEI convergieron con los militantes del PCE para trabajar en este experimento que en los ‘40 se convirtió en *cause célèbre* durante un tiempo. Los agentes externos elogiaron a los activistas de Tigua por sus iniciativas y señalaron a la cooperativa como modelo a seguir. El PCE envió a Rubén Rodríguez desde Cayambe para que ayudara a organizar y dirigir la cooperativa” (Becker, 2008: 99-100). Traducción propia.

97. Otros objetivos eran: discutir las actividades de la federación; recibir un informe de Paredes sobre la Asamblea Nacional; recopilar informes de las comunidades locales; criticar la legislación, el Código de Trabajo y las leyes de salario mínimo para los agricultores; publicar el *Nucanchic Allpa*; revisar los estatutos de la federación y desarrollar cursos para la organización de los miembros.

en torno a 1947 el desarrollo de la Cooperativa Tigua como corrupto y envuelto en deseos individualistas de posesión de fincas y parcelas; el “modelo” dejó de ser un ejemplo a seguir y forzaron a abandonar la zona de Tigua a los integrantes del Partido Comunista (Becker, 2008:99-100).

Celso Fiallo⁹⁸ explica cómo desde que Agustín Vega se vinculó con el PCE y con la FEI quedó claro que una de las intenciones de estas formaciones era conseguir transformar las propiedades privadas en propiedades de tipo cooperativa. No obstante, Celso considera que existían muchas diferencias en la percepción de lo que constituía una propiedad para las familias de Tigua; “en el imaginario de los indios sólo existía el apoyo entre las familias, pero a partir de las decisiones familiares, que eran casi personales (de las familias más cercanas y no de todo el sector). Los indios querían tener su propiedad, pero era inaceptable para los compañeros del partido”. Celso expone cómo la concepción del partido era más amplia y la cooperativa implicaba que toda la propiedad fuese compartida y negociada entre todos. Por eso Rubén Rodríguez (originario de Cayambe y nombrado Gerente de la Cooperativa Tigua) tuvo problemas: “Los indios se resistieron y se habían levantado contra Rubén Rodríguez y le habían obligado a salir, porque ellos estaban en otra percepción, preferían de alguna forma seguir teniendo el sistema de propiedad privada de terreno agrícola y en propiedad común los terrenos de pastoreo, un tipo de administración más o menos como la hacienda (...)”⁹⁹.

La Cooperativa Tigua se fue endeudando de forma alarmante hasta que en la década de los sesenta Celso Fiallo decidió que debían plantarse ante la deuda. Celso relata cómo él mismo “mandó sacando” al contador cuyo apellido era Bolaños, explica que se trataba de un contador de Pujilí que todos los años se encargaba de hacer la contabilidad, pero nunca cumplía con sus obligaciones y “siempre estaba borracho”. Así Celso, que en aquellos años era respetado en la zona de Tigua, planteó en la reunión de la cooperativa el “no pago de la deuda al banco”. Su propuesta fue aceptada y la gente dejó de pagar la deuda “al entender que se estaba produciendo el aumento de la deuda por el abuso de ciertos dirigentes de Tigua”¹⁰⁰.

Una delegación de la FEI, de la Federación de Trabajadores Agrícolas del Litoral (FTAL) y de la CTE, a través del Presidente Honorario, el Doctor Ricardo Paredes, pidió al Banco Nacional de Fomento que condonara la deuda que la Cooperativa Tigua tenía con el Banco de Fomento “y que hasta el mes de febrero ascendía a 270 mil sucres, por concepto de intereses por un préstamo hecho al Banco Provincial de Cotopaxi le había concedido hacía 23 años” (*Ñucanchic Allpa*, 1968, Época III, nº1). Paredes alegó que la Cooperativa había abonado un millón trescientos mil sucres por un préstamo de quinientos mil sucres, y que “la situación de la Cooperativa no tenía cómo pagar ni un centavo más y que no pagaría nada en adelante” (Ídem). Por lo que consta, el Gerente del Banco Nacional de Fomento pidió “que se procurara dar una forma legal para proceder a la condonación de la deuda” (Ídem), sin embargo, hasta 1974, momento en el que el General Guillermo Rodríguez Lara era propietario de la hacienda Tigua Centro y presidente de Ecuador, no se gestionó la condonación de la deuda que la Cooperativa Tigua arrastraba con el Banco de Fomento (como explica Ilaquiche, 2004:47-48).

Durante este periodo, Alfonso Riofrío era uno de los propietarios de la hacienda Tigua y sin duda uno de los hacendados recordados con más rencor y aversión por los habitantes de Tigua. “Tenía reputación de una terrible crueldad entre sus

98. Consultar nota 79 (información sobre Celso Fiallo).

99. Entrevista a Celso Fiallo realizada el 4 de agosto, 2015.

100. Entrevista a Celso Fiallo realizada el 4 de agosto, 2015.

trabajadores, además de engendrar muchos hijos con sus trabajadoras indígenas” (Colvin, 2004: 20-21). A mediados de la década de los cincuenta se suicidó tras dispararse con un revólver en uno de los cuartos de la hacienda y la familia Dávalos compró la propiedad de la hacienda y aumentó su extensión (3000 hectáreas) hacia la región de Quevedo. El hacendado Alfonso Dávalos Álvarez vendió después parte de su propiedad a Wladimir Patonoff.

En agosto de 1952, José María Velasco Ibarra volvió a ser presidente del Ecuador (se trataba del cuarto de sus cinco mandatos). Becker (2008) explica cómo en este periodo se estaba incrementando la ‘paranoia’ sobre la Guerra Fría y los hacendados aumentaron fuertemente la represión en contra de corrientes comunistas, hicieron una violenta intimidación a los líderes indígenas y procuraron destruir los sindicatos rurales. En esos años, Tigua seguía bastante activa en las reivindicaciones, apoyada por organizaciones de izquierdas como la FEI y el PCE, interesadas en la aún “viva” Cooperativa Tigua. Los cabecillas de Tigua respaldaban varias marchas y protestas en defensa de los intereses indígenas. Uno de sus aportes fue sumarse a las quejas y peticiones que se realizaron por la masacre que se desarrolló en la hacienda La Merced (cercana a la ciudad de Quito)¹⁰¹ en 1953. El PCE y la Federación de Trabajadores de Pichincha (FTP) llamaron a otras organizaciones populares “para que fueran solidarias con los huasipungueros de La Merced, víctimas de los abusos del propietario de esta hacienda”¹⁰².

Algunos habitantes de las comunidades de Tigua participaron también en la gran marcha que la FEI y la Confederación Ecuatoriana de Obreros (CTE) organizaron en Quito el 16 de diciembre de 1961. Becker (2008:133) relata que para esta marcha aproximadamente doce mil indígenas y campesinos bajaron a Quito para hacer una marcha pacífica pidiendo justicia, educación, y el fin del sistema de hacienda. Es significativo resaltar cómo a principios de la década de los sesenta la FEI contaba con el mayor número de militantes y activistas de los últimos veinte años.

Durante la etapa de Carlos Julio Arosemena Monroy como presidente (desde noviembre de 1961 hasta julio de 1963) se hacían llegar mensajes de posibilidad de cambio para el agro serrano, pero el ambiente de represión en el campo era la cara oculta de la moneda bajo cuya sombra se desarrollaron escalofriantes masacres en muchas zonas campesinas del Ecuador¹⁰³; existía sin lugar a dudas una durísima y cruenta represión en las comunidades serranas andinas que fue vivida por los habitantes de Tigua durante esos años, como ejemplifica Becker en su estudio (2008:134): “un cura y un mayordomo habían golpeado salvajemente a un trabajador de la cooperativa a quien acusaban de ser un ‘indio comunista’”.

101. En ella hubo tres trabajadores indígenas de la hacienda muertos, cuatro heridos y veinticinco prisioneros, entre ellos el secretario general Modesto Rivera (quien había estado ayudando a los trabajadores de la hacienda).

102. Becker (2008: 108) especifica: “Organizaciones indígenas en Tigua, Cayambe y otros lugares respondieron con peticiones, demostrando a escala nacional la solidaridad que la FEI buscaba construir. Bajo presión el gobierno liberó a Rivera y a los prisioneros indígenas”. Traducción propia.

103. Marc Becker (2008) desarrolla de forma minuciosa este tema.

1.3- La reforma agraria y la tardía aprobación legal de las comunidades de Tigua

A lo largo de la década de los cincuenta se habían puesto en marcha en Ecuador los primeros intentos desarrollistas¹⁰⁴ que sin embargo, y a pesar de haber tenido el impulso favorable del boom del banano, no tuvieron un impacto significativo. Estas medidas desarrollistas finalizaron con la crisis del banano a principios de la década de los sesenta y dieron paso, tras una época de inestabilidad política (en la que la Junta Militar¹⁰⁵ dio un golpe de Estado al gobierno de Arosemena Monroy el 11 de julio de 1963), a un periodo de intervencionismo estatal de corte desarrollista durante los años sesenta y setenta. En esta época se experimentaron cambios sustanciales en el agro ecuatoriano que se vehicularon principalmente a través de la reforma agraria y tuvieron importantes consecuencias para el agro serrano y por ende para las comunidades de Tigua.

Estas medidas deben ser entendidas dentro del contexto económico y del planteamiento que el aparato del desarrollo¹⁰⁶ proclamaba en este momento ya que, en términos generales, Ecuador se caracterizó durante los años sesenta y setenta por su intento de embarcarse en un proceso de construcción nacional y modernización económica, y de sumarse al impulso del desarrollo económico latinoamericano. En América Latina las teorías de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y su modelo basado en la Sustitución de Importaciones (ISI), se sumaron a la proyección de cambio de la estructura agraria. Comenzó de este modo la época del desarrollismo clásico, caracterizada por presentar al Estado como el agente responsable y principal encargado de lograr mejoras en el campo político, social y económico. Asimismo los países latinoamericanos se caracterizaron por tener

104. Los primeros proyectos desarrollistas fueron ejecutados durante la presidencia de Galo Plaza (1948-1952), a los que siguieron las medidas creadas durante la tercera presidencia de Velasco Ibarra (1952-1956) entre las que destaca la creación de la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica (JUNAPLA), que sería remplazada en 1979 por el Consejo Nacional de Desarrollo, (CONADE); y la promulgación en 1957 de la Ley de Fomento Industrial y la creación del Ministerio de Fomento.

105. Junta Militar que dirigida por Ramón Castro Jijón, fue cabeza del Estado ecuatoriano desde julio de 1963 hasta marzo de 1966.

106. Por “desarrollo” suele entenderse la política o el conjunto políticas dirigidas al cambio hacia la mejora de las condiciones de vida, las estrategias que buscan una mejora económica, social, cultural o política y un aumento del bienestar social a nivel local y global. No obstante, aunque para acotar este estudio se tome esta definición de “desarrollo” no hay que olvidar que se trata de un concepto histórico que evoluciona según los valores dominantes de cada tiempo. El nacimiento de la era del desarrollo se origina, por tomar una fecha-ícono señalada por numerosos analistas, el 20 de enero de 1949 con el punto IV del discurso del Presidente Truman y no podemos perder de vista la geoestrategia e intereses políticos y económicos que impulsaron su fundación. Se consolida el desarrollo como imperativo moral de ayudar a los más desfavorecidos y el eurocentrismo como enfoque dominante que sitúa al desarrollo en un bienestar que se reduce al crecimiento económico y a la extensión del sistema de mercado. Éste se convierte en el objetivo prioritario de la estrategia del desarrollo desde sus orígenes, y a lo largo de esta investigación no se debería dejar de lado esta idea y la consecuente reflexión. Sobre este tema véase Rist (2002), Escobar (1995, 1999), Tortosa (2008, 2009), Unceta (2009), Bretón (2010) y Martínez Sastre (2015), entre otros.

gobiernos reformistas que recibieron programas de ayuda económica procedentes de Estados Unidos a través de la línea de Alianza para el Progreso¹⁰⁷.

Hay que tener en cuenta también que a lo largo de esta etapa de inicio y puesta en marcha de la reforma agraria se percibió en Ecuador una influencia directa de praxis indigenistas que crearon diferentes modelos de intervención en los Andes ecuatorianos e influyeron definitivamente en el proceso del desarrollo de las reformas del agro serrano nacional. Es así cómo entre los años cincuenta y finales de los setenta, surgieron en el sector andino varios tipos de intervención indigenista. Uno de estos modelos se trató de un indigenismo directamente influido por el Primer Congreso Indigenista Interamericano de 1940 (Pátzcuaro, México), en cuya declaración se destacaba la importancia de rescatar los “valores positivos” de la “personalidad histórica y cultural” de los pueblos indígenas, “con el fin de facilitar su elevación económica y la asimilación y el aprovechamiento de los recursos de la técnica moderna y de la cultura universal” (América Indígena, 1990; Bretón, 2009)¹⁰⁸. La Misión Andina del Ecuador (MAE), creada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1952, encarna otro de estos modelos indigenistas ecuatorianos y se considera que desarrolló el proyecto indigenista del área andina más ambicioso de esta época. Uno de sus avances más significativos fue su importante contribución a la educación y capacitación de líderes indígenas y campesinos que irían fraguando las primeras generaciones de intelectuales indígenas. La MAE es criticada por su relación con las teorías de la modernización, por tener un contenido demasiado tecnocrático que redujo su alcance y por no haber cuestionado el asunto de la tierra ni la exclusión social y económica de los indígenas; pero al mismo tiempo se considera que tuvo un papel positivo y fundamental en la “concienciación étnica y en la reivindicación de la diferencia como herramienta y demanda política, (...) y facilitó la reproducción de las fronteras étnicas y la articulación posterior de plataformas indianistas como reacción, en parte, a una praxis oficialista que hablaba en nombre de los indios, por el bien de los indios, pero a menudo sin contar con los indios” (en Bretón, 2009: 75)¹⁰⁹. Por último, debido además a su influencia directa en la zona de Tigua a partir de 1972, es fundamental realzar la praxis indigenista impulsada por sectores progresistas de la Iglesia católica: el caso del indigenismo derivado de la Teología de la Liberación. Este modelo indigenista tuvo una importante representación en la sierra ecuatoriana con la Diócesis de Riobamba y fue definida por Monseñor Leónidas Proaño como la “Iglesia de los Pobres”. En la parroquia de Zumbahua y Guangaje (donde se encuentran emplazadas las comunidades de Tigua) intervinieron, y siguen trabajando en la actualidad, los misioneros salesianos, quienes se convirtieron en actores fundamentales entre otras cosas para la promoción del orgullo étnico indígena. Dedicaremos varios apartados de este estudio a explicar el papel de esta Misión en Tigua y su interesante relación con el fenómeno de la pintura de Tigua¹¹⁰.

107. Estos programas fueron impulsados en 1961 por el presidente John F. Kennedy que, después de la Revolución Cubana (1959), intentaba disminuir la conflictividad social, conjurar el peligro revolucionario apostando por reformas agrarias de carácter moderado (Bretón, 1999: 277).

108. De la FEI y apoyado por la CTE, se desprendió también otro caso de indigenismo que fue clave en la reivindicación de una reforma agraria redistributiva y en la formación de dirigentes indígenas. Sin embargo, desde los años ochenta tras la consolidación de organizaciones étnicas y los ciclos reformistas fue perdiendo representatividad.

109. Prieto (2015) aborda estos temas, centrándose en las mujeres y familias quichuas de la sierra ecuatoriana entre 1925 y 1975.

110. Apartados: *La Misión Salesiana en Tigua y La Misión Salesiana, organización política y orgullo*

En esta coyuntura se puso en marcha la reforma agraria en Ecuador, a través de la promulgación por el Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización (IERAC) de las leyes de Reforma Agraria. La primera de ellas se desplegó en 1964 en medio del periodo en que una Junta Militar de Gobierno (dirigida por Ramón Castro Jijón) fue cabeza del Estado ecuatoriano (desde julio de 1963 hasta marzo de 1966)¹¹¹. Así, el día 11 de julio de 1964, la Junta Militar promulgó la Ley de Reforma Agraria que se centró principalmente en la supresión de la forma de huasipungo y buscó primordialmente “estimular la capitalización del agro serrano a través de la racionalización empresarial (...) y de la articulación (...) de un subsector campesino minoritario susceptible de integrarse en la estructura económica nacional como abastecedor de bienes de subsistencia y consumidor potencial de bienes industriales” (Bretón, 1997:58), de forma que además de neutralizar la conflictividad social en

el medio rural, se concentró en la expansión del mercado interno como pilar del desarrollo industrial. Otras medidas desarrolladas fueron la reformulación de la Ley de Fomento Industrial y la promulgación de la Ley de Artesanado y Pequeña Industria, la Ley de Compañías.

El 9 de octubre de 1973 con un nuevo gobierno de las Fuerzas Armadas, esta vez presidido por el General Guillermo Rodríguez Lara, se expidió la segunda Ley de Reforma Agraria y Colonización. En esta etapa, el gobierno militar consiguió dar un gran impulso a la economía estatal a partir de una fuerte petrolización y buscó dar continuidad a las reformas emprendidas en la década precedente; se planteó la articulación de un modelo de desarrollismo estatal basado en cuatro ejes: la Industrialización Sustitutiva de Importaciones (ISI), la continuación de la reforma agraria, las reformas tributarias y las reformas del Estado (Martínez Sánchez, 2012: 204).



Una comisión indígena de Cotopaxi e Imbabura –entre ellos, a la izquierda, Rafael Salazar de Chaluá, y su abogado defensor Eduardo González Moreno– negociando con el coronel Guillermo Freile Posso, miembro de la Junta Militar del Gobierno. El Comercio, 25 de junio de 1964.

Fig. 9: Rafael Salazar y su abogado defensor Eduardo González Moreno (izquierda), negociando con el coronel Guillermo Freile Posso, miembro de la Junta Militar del Gobierno (centro). Fuente: *El Comercio*, 25 de junio de 1964, en Katlmeier (2008: 66-67).

identitario.

111. Las Fuerzas Armadas entregaron el poder en 1966 y una junta de notables nombró como presidente interino a Clemente Yerovi, creando una Asamblea Constituyente que elaboró la nueva constitución en 1967 y convocó elecciones en 1968. Tras la victoria de Velasco Ibarra (por quinta vez) se modificó el orden constitucional y el proceso desarrollista anterior hasta que en 1972 el mandato de Velasco Ibarra llegó a su fin con un nuevo golpe de estado de las fuerzas armadas. Guillermo Rodríguez Lara capitaneó esta vez el gobierno militar desde 1972 hasta 1976.

Durante este período el Estado, gracias al despliegue de una política de modernización y desarrollo, redefinió sus relaciones con la población campesina e indígena y logró impulsar a mediados de los años setenta “un proceso de implantación de agencias y la extensión de las redes estatales en las zonas rurales” (Guerrero, 1996: 7). En estas regiones rurales la reforma agraria fue dispar según el tipo de terrenos, ya que se centró por encima de todo en promover la reconversión de las tierras susceptibles de transformarse en unidades capitalizadas orientadas al mercado urbano exterior o interior. Lo que se presentaba como una medida que pretendía silenciar las revueltas del campesinado, se convirtió en todo lo contrario y “abrió las puertas a la consolidación de nuevas y potentes formas de aglutinar la acción colectiva del campesinado” (Bretón 2007:10). Esto se produjo porque, aunque la reforma agraria permitió ampliar la superficie agropecuaria (dos millones de hectáreas en sólo veinte años), en realidad facilitó que sólo ciertos sectores minoritarios dieran el salto al embarcarse hacia la capitalización de sus economías (e incluso recibir beneficios de índole diversa como apoyos de la cooperación o mayor formación educativa, entre otros) y el resto de la población indígena-campesina se enfrentase a nuevas dificultades económicas y emprendiese la migración a ciudades donde recibían segregación y vejación. En Tigua, como se analiza a continuación, la reforma agraria significó un deterioro de las condiciones de vida de la mayoría de sus habitantes; quienes en un primer momento se habían definido como sus beneficiarios más urgentes, se vieron abocados, entre otras consecuencias, a migrar a ciudades como Quevedo, Latacunga o Quito donde recibieron una fortísima discriminación y estuvieron condenados a aceptar los trabajos de peor calidad¹¹².

De este modo, aunque “es un hecho innegable que los cambios que tuvieron lugar en la sierra permitieron que casi todas las familias rurales ganaran alguna posibilidad de acceso a la tierra” (Zamosc, 1993), la decepción generada por los resultados que ofreció la reforma agraria se puede ver como una importante aportación al crecimiento de las reivindicaciones étnico-comunitarias, impulsadas además por una ruptura de la dominación vertical de las élites rurales, que se aferraban a la estructura agraria y que se habían puesto cuanto menos en cuestión con esta reforma. Asimismo, amplios sectores campesinos se agruparon bajo estructuras como las Federaciones Campesinas Nacionales¹¹³.

- La hacienda Tigua Chimbacucho ante la reforma agraria

Antes de que el IERAC actuase en la hacienda Tigua Chimbacucho, como consecuencia de la primera ley de reforma agraria de 1964, la situación concreta de Tigua fue evaluada por un grupo de expertos. El IERAC elaboró dos informes, uno agropecuario y otro relativo a los recursos humanos, cuyo propósito era valorar la situación del sistema de huasipungo, las características propias de la hacienda de Tigua y la posible “predisposición conjunta de los propietarios y trabajadores para llegar a un acuerdo de negociación” antes de que comenzase la intervención del IERAC.

112. En el capítulo *Génesis del campo pictórico* se abordará de forma más detallada el tema de la migración.

113. Estas plataformas son analizadas en el apartado 2.2 *El campo político en el universo político*.

El informe del IERAC explica cómo previamente, en 1952, la hacienda Tigua se había dividido en dos partes cuando Augusto Dávalos y Vladimiro Platanoff llegaron al acuerdo de compra-venta de una sección a favor de este último (por un valor de trescientos mil sucres), llamada a partir de ahora hacienda Tigua Chimbacucho¹¹⁴. Aunque no existían croquis o planos de qué superficie tenía la hacienda en aquel momento, se valoró “de acuerdo a informaciones recibidas tanto del propietario, del mayordomo y del informe del Ing. Basabe”¹¹⁵ que la extensión total de la hacienda, previamente a la partición, ocupaba aproximadamente 3000 hectáreas. El 83% de la extensión total correspondía a zona de páramos (2490 hectáreas) y el 17% de esta superficie se consideraban tierras cultivables (510 hectáreas), de las cuales 326 hectáreas constituían tierras pobladas por huasipungueros y arrimados, y estaban divididas en 19 sectores¹¹⁶: Guapumuloma, Rumichaca, Condoroguangó, Guana, Punguloma, Chacapamba, Turupata, Quillorumi, Yanacachi, Chimbacucho, Huatingo, Cunuguangó, Quindisilli, Rushcurumi, Herapamba, La Cima, Palurco, Queserapamba y Palitinga.

Vladimiro Platanoff, tiempo después, y ante la inminente llegada de la reforma agraria, había manifestado al IERAC su interés de traspasar la hacienda a favor del grupo de trabajadores de la misma, y éstos a su vez, habían transmitido al IERAC su deseo de adquirirla con ayuda de la intervención de los técnicos del Instituto. El IERAC estimó que la población total de indígenas que había trabajado directa o indirectamente en la hacienda era en esa época de 847 personas divididas en 176 familias, de las cuales 418 eran hombres y 429 mujeres. De este número de familias se valoraba que existían 67 huasipungueros y 109 arrimados, lo que indica una fortísima presión demográfica existente sobre los terrenos de huasipungo. Además, el informe del IERAC muestra cómo ya antes de la expropiación de la hacienda y de la entrega de terrenos a los huasipungueros se daba una enorme desigualdad en la distribución de los terrenos de huasipungo, con consecuencias directas, a tener en cuenta, de cara a la diferenciación socio-económica entre las familias de esta región. En el siguiente gráfico (figura 10) se evidencia con cada columna la extensión total del terreno dedicado a huasipungos pertenecientes a cada sector de la hacienda Tigua Chimbacucho. A su vez, cada columna se encuentra dividida por colores cuyo tamaño refleja la extensión de los diferentes huasipungos dentro de cada sector.

En el gráfico que presentamos a continuación (figura 11) se compara la extensión de los terrenos de huasipungo de uno de los sectores, sector Chimbacucho, a través del cual se puede observar el contraste de dimensiones tan dispares como un terreno de 1 hectárea y 3.475 metros cuadrados y otro, de 10 hectáreas y 8.450 metros cuadrados.

114. “Se encuentra situada en la Provincia de Cotopaxi, Cantón de Pujilí, parroquia de Guangaje, a una altura de 3.450 m.s.n.m. (casa de hacienda); a 77 km. de Latacunga y atravesada por la carretera asfaltada, Quito-Latacunga-Quevedo. Los linderos según constan en la escritura son: Norte: Río Tigua; Sur: terrenos de la hacienda Michacalá” y “Zumbahua”; Oriente: la quebrada de El Mestizo y Chuscarrumi; y Occidente: la hacienda “Zumbahua” y la quebrada de Quindisillí”. (“Informe agropecuario y avalúo de la hacienda Chimbacucho-Tigua”, 1965, MAGAP).

115. Informe titulado “Recursos Humanos de la Hacienda “Tigua-Chimbacucho”. Investigaciones directas realizadas por el equipo de campo del IERAC en noviembre de 1965. Archivo del MAGAP, Quito.

116. En el apartado *Anexos* se muestra una tabla con información detallada sobre la extensión de estos sectores y el número de huasipungueros y arrimados. Tabla elaborada a partir de la información obtenida por la investigación realizada por el IERAC en noviembre de 1965. Archivo del MAGAP, Quito.

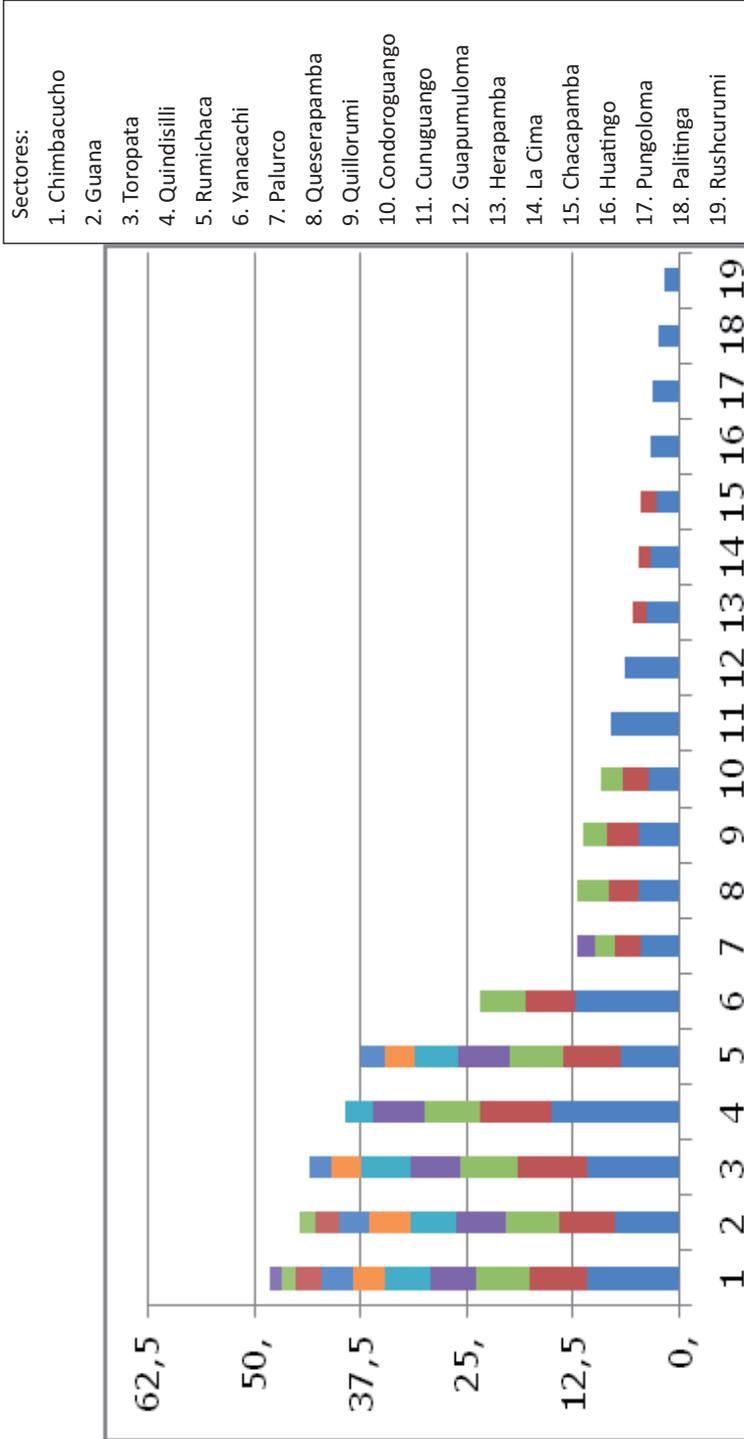


Fig. 10: Relación de tamaños de terrenos de huasipungo de la hacienda Tigua Chimbacachu, subdivididos por sectores. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

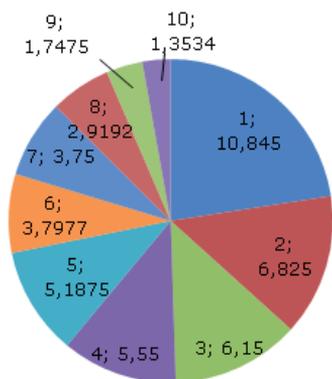


Fig. 11: Relación de tamaños de terrenos de huasipungo de la hacienda Tigua Chimbacucho, subdivididos por sectores. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

Para tramitar el traspaso de la hacienda se debía primero efectuar la evaluación de su valía total, lo que se hizo mediante la consideración de diferentes factores. Un elemento fundamental a tener en cuenta fue la extensión total de la hacienda (3.000 hectáreas: 510 hectáreas cultivables y 2.490 hectáreas área de páramo). Sumando el valor de la tierra (estimado en 693.000 sucres), el de las construcciones que poseía la hacienda¹¹⁷, el coste de las plantaciones arbóreas existentes (4.930 sucres), el ganado bovino (90.240 sucres) y el ganado ovino (4.490 sucres), se llegó al monto de 827.422 sucres como estimación del precio total de la hacienda.

El planteamiento que se hizo para resolver la concesión de la hacienda a los trabajadores de Tigua Chimbacucho fue que Platanoff, a cambio de entregar la hacienda al IERAC, recibiría la propiedad de la fábrica de papel "Ipeca", cedida en venta por el Banco Nacional de Fomento. Este oficio con fecha 27 de julio de 1965 dirigido a Vladimiro Platanoff, muestra esta decisión:

"En relación con su proyecto de traspasar la propiedad de su hacienda Chimbacucho-Tigua a favor de los exhuasipungueros y adquirir la fábrica de papel Ipeca, el Instituto ha realizado gestiones ante el Banco Nacional de Fomento, cuya respuesta me es grato participarle. Dice así: Quito, 20 de julio de 1965 – Señor Economista Fausto Jordán, Director del Departamento del IERAC: Acusamos recibo de su atenta comunicación Nº5940-65-AT con la cual nos informa que el señor Vladimiro Platanoff se encuentra interesado en traspasar la propiedad de la hacienda denominada Chimbacucho-Tigua a favor de un grupo de trabajadores de la misma, así como por otro lado ha manifestado interés en adquirir la fábrica de papel Ipeca propiedad del Banco Nacional de Fomento, para cuyo objeto dispondría del producto de la enajenación de la mencionada

117. Las construcciones que poseía la hacienda Tigua Chimbacucho y sus valores estimados según el informe agropecuario eran: casa de vivienda de adobe con techo de paja (30.000 sucres); establos para ordeño con techo de paja (732 sucres); hierbatería de tapia con techo de paja (330 sucres); establo-dormitorio de ovejas, de tapia con techo de paja (400 sucres); vivienda del mayordomo de tapia con techo de paja (800 sucres); quesería de tapia con techo de paja (1000 sucres); y porqueriza con techo de paja (500 sucres); lo que hacían un valor total de 34.762 sucres.

hacienda en cuya transferencia a favor del grupo de agricultores se interesaría intervenir el IERAC (...)"¹¹⁸.

Finalmente se produjo la afirmación de este traspaso el 5 de marzo de 1965 cuando se registró en el Archivo de Actas del Instituto la liquidación de 67 huasipungueros de la hacienda Tigua Chimbacucho. El texto que Julio Toaquiza escribe para ilustrar su cuadro muestra la emoción del momento:

“Esta vez la gente estaba trabajando, 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 porque ya tenemos la ley del Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización; entonces, la gente se llevó la cosecha a sus hogares y, además, se quedaron con los wasipunkus [terrenos devueltos a los indígenas por los hacendados por órdenes del IERAC]” (Toaquiza, 2007: 24).

Sin embargo, y a pesar de este gran paso, encontramos numerosos oficios que denuncian que en realidad no se habían efectuado las entregas, ni se habían cumplido otras cláusulas establecidas por el IERAC. Un documento (fechado el 12 de agosto de 1965) dirigido al Señor Coronel Don Guillermo Freile Posso, miembro de la Junta Militar de Gobierno, firmado por los trabajadores agrícolas de la hacienda Tigua Chimbacucho Francisco Chusín, Francisco Toaquiza, Juan Manuel Toaquiza, María Toaquiza, Juan Manuel Chusín, Feliciano Chusín, Basilio Umaginga y José Manuel Caizón, manifiesta que al haber prestado más de cuarenta años de servicios, éstos tenían derecho a la adjudicación en propiedad de los huasipungos que habían poseído desde el inicio de sus servicios, y puntualiza que los exhuasipungueros no consentían la pretensión de Platanoff de reubicarlos en otros terrenos (que no poseían la misma calidad). Además, estos trabajadores reclamaban el derecho a que se les hiciera efectivo el pago de las vacaciones anuales no gozadas hasta la fecha, así como el dinero que indemnizase los salarios que el patrón nunca pagó por sus trabajos en la hacienda. Denunciaban también en este documento que el hacendado Vladimir Platanoff no cumplió con la obligación impuesta por el artículo “40 numeral octavo” del Código de Trabajo, que exigía que los patronos entregasen los instrumentos y materiales necesarios para la ejecución del trabajo agrario.

Un ejemplo del pago que Platanoff debería haber retribuido a los exhuasipungueros se encuentra en otro oficio, en el que aparece justamente la deuda que debería haberse cancelado a los padres de Julio Toaquiza Tigasi, quien será reconocido como el iniciador de la pintura de Tigua:

“Victoria Tigasi y Juan Cruz Toaquiza (...) con 22 años de servicio; por los primeros 10 años se les adjudica (...) su huasipungo o una parcela de igual superficie y calidad; los restantes 12 años se liquida el fondo de reserva a razón de 45 sucres por año: $45 \times 12 = 540$; por vacaciones: $45 \times 4 = 180$ más 45 sucres de recargos, igual a 225

118. Oficio nº 6565 65-AT, Quito, 16 de agosto de 1965, Archivo del MAGAP.

suces; les corresponde a cada pareja de trabajadores la suma de setecientos setenta y cinco suces”.

En otro de los oficios, los líderes de Tigua Chimbacucho (“mandatarios y procuradores de los trabajadores agrícolas”) Francisco Chusín Ugsha, Pascual Chusín Ugsha, Jose Manuel Toaquiza Tigasi, Francisco Herrera Borja y Juan Manuel Vega Cuyo, denunciaban ante el Director Ejecutivo del IERAC que Vladimiro Platanoff había excedido el plazo de dos meses establecido para el pago que debía haber hecho a los exhuasipungueros por los “fondos de reserva y las vacaciones anuales”, y la cancelación no se había producido. Por esto, los trabajadores proponían hacer un pago de 100.000 suces y sumar a esta cifra la cantidad de 40.300 suces que Platanoff tenía adeudada a los trabajadores (según el acta de liquidación), y de esta forma, los trabajadores de Tigua Chimbacucho planteaban que se les permitiese hacer la compra directa de la superficie de la hacienda (con la superficie que el mismo Platanoff compró a Augusto Dávalos) con la que se beneficiarían 137 familias.

Efectivamente, en el oficio titulado *Memorandum* escrito por el Doctor Rafael Montalvo Cadena dirigido al Director de la reforma agraria, sobre la adquisición del fundo “Tigua-Chimbacucho” (fecha el 11 de noviembre de 1965) se muestra que Platanoff aún no había hecho el pago a los trabajadores agrícolas y se buscaba una posible solución a la petición de compra de la hacienda por los habitantes de Chimbacucho:

“Se me ha indicado que el señor Platanoff adeuda, la suma de cuarenta mil trescientos suces por cuenta de sus obligaciones frente a los trabajadores agrícolas, exhuasipungueros, y que este dinero, que aún no ha sido cubierto, podría servir de base para el pago del precio de la tierra, cantidad a la que, los referidos representantes de los trabajadores agrícolas manifiestan que añadirían la diferencia hasta completar cien mil suces de contado, debiendo buscarse la forma en que podría hacerse el pago de la diferencia”.

Tras cuatro años (en 1969) encontramos otro oficio dirigido de nuevo al Director Ejecutivo del IERAC que demandaba la expropiación total de la hacienda a Platanoff y la entrega a los trabajadores indígenas:

“Somos huasipungueros y yanaperos de la hacienda Tigua Chimbacucho(...). Desde antes de que llegasen los españoles a estas tierras, nuestros antepasados y ahora nosotros estamos asentados en las tierras que hoy se dicen ser de Vladimiro Platanoff (...). De conformidad con lo que dispone el Art. 31 de la Ley de y Colonización, que dice: En los casos de gran presión demográfica se podrán expropiar predios rústicos eficientemente cultivados (...) ‘para efectos de esta expropiación se entenderá que existe gran presión demográfica, cuando, la población inmediatamente circundante al predio o predios no tenga la posibilidad de subsistir que con la actividad agropecuaria’. En virtud de que, es esta la realidad en que nos debatimos los campesinos del ya referido sector del país, venimos ante su autoridad y demandamos en expropiación

la totalidad de la hacienda Tigua Chimbacucho, propiedad del tantas veces citado Vladimiro Platanoff. A esta demanda se servirá de darle el trámite establecido en el Reglamento de Expropiación (...)”¹¹⁹.

Finalmente el pago que adeudaba Platanoff a los trabajadores de la hacienda fue efectuado en 1969 y ratificado a través de un oficio firmado a 11 de abril de 1969.

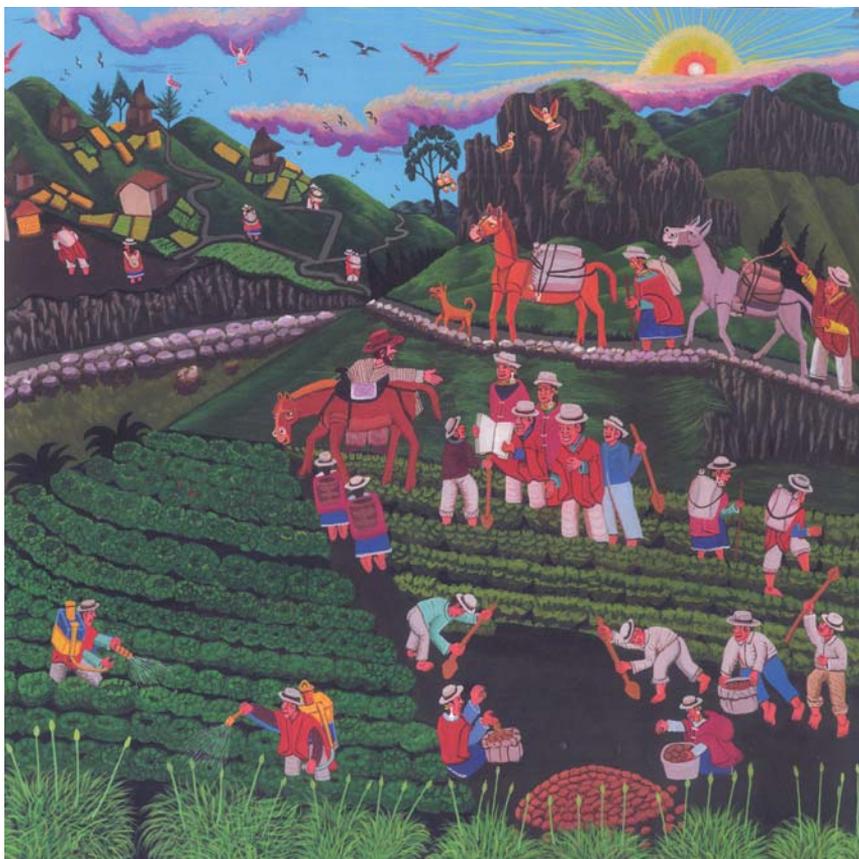


Fig. 12: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: pintura n° 9, Toaquiza (2007).

El gráfico (fig. 13) ha sido elaborado con el cotejo de la información obtenida a partir del documento “Archivo de Actas de liquidación de huasipungos” (propuestas desde 1965) y el informe elaborado por el IERAC sobre las características que poseía la hacienda Tigua Chimbacucho antes de 1965, en el que se especifica la distribución de los terrenos de los huasipungueros. Refleja, en la mayoría de los sectores, que la entrega de tierras tuvo una extensión menor a la que los huasipungueros poseían antes de la aplicación de la primera ley de reforma agraria.

119. Oficio presentado en el Departamento de Tierras del IERAC el día 15 de julio de 1969. Archivo del MAGAP.

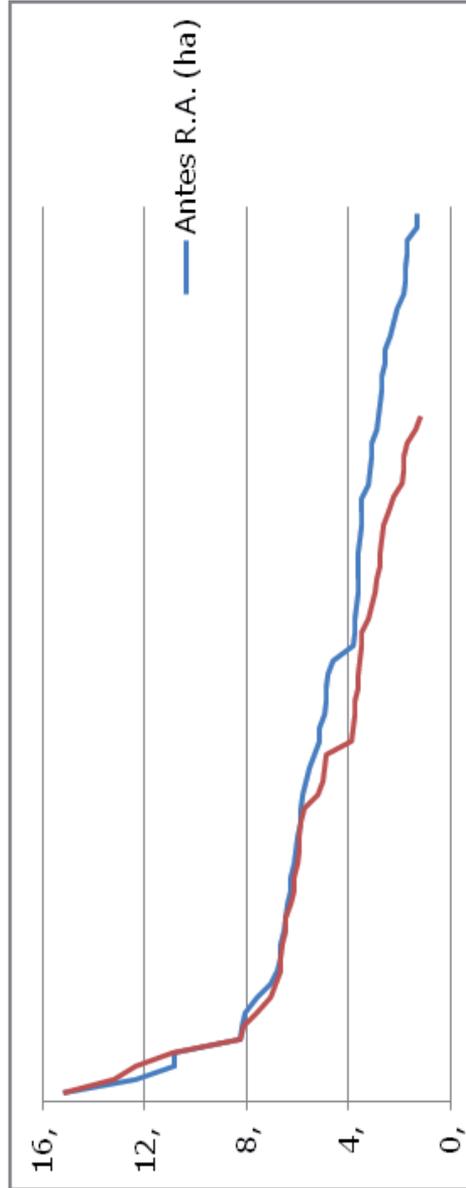


Fig. 13: Comparación del tamaño de terrenos de huasipungos en Tigua Chimbacucho antes y después de la reforma agraria. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, y el documento "Archivo de Actas de liquidación de huasipungos" 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

- Tigua Chimbacucho, dando pasos hacia el cambio

Dos años antes de que Platanoff hiciese la entrega definitiva de los huasipungos, en 1967, Celso Fiallo regresó a Tigua y esta vez se instaló en la comuna Tigua Chimbacucho (en el sector Rumichaca). Celso narra cómo esperaba encontrar las cosas muy cambiadas en Tigua tras la puesta en marcha de la reforma agraria pero que, para su asombro, se tropezó de nuevo con el sistema latifundista: “el trabajo de los habitantes de esta región seguía estando basado en el sistema huasipunguero, aunque ya se hubiese desarrollado la primera Ley de Reforma Agraria”. Es entonces cuando él mismo decide impulsar una sublevación apoyado por el cabecilla Pacho Herrera, que consistía en paralizar el trabajo para la hacienda. No obstante relata que, aunque ellos recibieron el apoyo de la mayoría de la población del sector de Rumichaca (sector que se integraba en Tigua Chimbacucho hasta su división en 1973), por el contrario la población de Tigua Chimbacucho, liderada por los cabecillas Pascual y su hermano Francisco Chusín Ugsha, estaba en contra de esa medida y “apoyaban a su patrón” Platanoff que “era considerado un patrón bueno”¹²⁰. En ese periodo parece producirse un fortísimo y constante enfrentamiento entre Chimbacucho y el sector Rumichaca; “Yo tenía que cambiarme de casa todos los días para que no me encuentren”, Celso se sentía perseguido y amenazado por los contrarios a sus ideas de liberación del hacendado. Asimismo, Celso relata también que se sumaba a esta difícil situación el hecho de que durante esa época hubo una fuerte plaga de tifoidea entre los tiguas, y que él mismo tenía que arriesgar su vida saliendo a recibir al doctor, con miedo a la violencia y amenazas de los de Chimbacucho¹²¹. Esta división y los fuertes enfrentamientos entre familias y colectivos de diferentes bandos de Rumichaca y Chimbacucho, estaba también influida por a las durísimas condiciones de vida que vivieron los habitantes de esta región en el proceso de abolición del sistema de hacienda y la legalización de las comunidades; en este periodo existía una tremenda presión demográfica que les obligaba a jugar estrategias de poder entre facciones o familias ampliadas, para poder conseguir mayor acceso a los recursos estratégicos, principalmente al recurso tierra.

En la información obtenida a través del Archivo del MAGAP, se observa cómo la comuna Tigua Chimbacucho es la primera de Tigua (sin contar con la Cooperativa Chami, caso particular como hemos analizado) en recibir la aprobación de la constitución legal como comuna en el año 1966 (a partir del oficio del 18 de abril de 1966, aunque hemos visto anteriormente que la concesión de las deudas de Platanoff y la entrega definitiva de huasipungos no se hizo hasta 1969). Los pasos previos que se dieron para conseguir esta aprobación como comuna legal se advierten en un documento sellado a fecha de 15 abril de 1966, en el que se solicita al Ministerio el envío un delegado para que estableciese sobre terreno que efectivamente cumplían los requisitos para poder obtener la “Organización de la comuna como entidad jurídicamente constituida y poder elegir el primer Cabildo”. En este documento se declara:

“ Nuestro poblado está constituido por un conjunto de doscientas veinticinco casas, un número total de habitantes mayores de edad que llega a cuatrocientos, siendo doscientos noventa y cinco el

120. Bretón (2012) ejemplifica una situación similar en Toacazo. Muestra cómo era difícil imaginar un mundo sin patrones ni haciendas entre buena parte de la población que vivía en la precariedad.

121. Entrevista a Celso Fiallo, 4 de agosto de 2015.

número de jefes de familia y en consecuencia reúne las condiciones mínimas exigidas en el Art. 5 de la Ley de Régimen Comunal¹²².

Efectivamente, como muestra el relato de Celso Fiallo, a partir de los documentos del Archivo podemos dilucidar que existía un fuerte enfrentamiento entre dos bandos liderados, por una parte, por los hermanos Francisco Chusín Ugsha (presidente del primer Cabildo) y Pascual Chusín Ugsha (tesorero del mismo Cabildo), y por otra parte, por Francisco Herrera Borja (“Pacho Herrera”). Este último es denunciado en numerosos documentos por “pretender dividir las tierras comunales del páramo Tigua-Chimbacucho, que fueron donadas a los comuneros para uso común por el señor Vladimir Platanoff (...)”¹²³; también, es denunciado por “estar impidiendo la realización de obras de servicio social en el sitio destinado a Centro Cívico (terreno que donó Vladimir Platanoff, para destinarlo al Centro Cívico: donde se había edificado una escuela comunal y se había acordado la construcción de una capilla)”. Denunciaban que Francisco Herrera Borja se oponía con un grupo de disidentes de 14 personas, quienes impedían la realización de la obra de la capilla. Así, 468 jefes de familia que integraban la comunidad Tigua-Chimbacucho solicitaban esos servicios religiosos¹²⁴. El 28 de junio de 1972 y a partir de la reunión del jefe político del cantón con los dos bandos enfrentados, se definió la división de la comuna Tigua-Chimbacucho en dos y la creación de la comuna Tigua Rumichaca¹²⁵.

- Los tiguas tras la reforma agraria

Hacia mediados de la década de los setenta, cuando la pintura en formato de cuadro estaba a punto de surgir en Tigua, el Instituto de Antropología y Geografía ecuatoriano confeccionó un informe socio económico sobre las regiones de Zumbahua y Guangaje. Este documento, publicado en 1976, muestra información muy valiosa sobre cómo vivían los habitantes de Tigua justo después de la aplicación de la reforma agraria y antes de que surgiera la pintura en esta región. A continuación se explican algunas características destacadas en este informe elaborado por el IERAC.

122. Archivo del MAGAP, Tigua Chimbacucho, 15 de abril, 1966. Posteriormente la primera elección de Cabildo se celebró el 12 de enero de 1967 con el siguiente resultado: Presidente: Francisco Chusín Ugsha; Vicepresidente: Juan Cruz Ugsha; Tesorero: Pascual Chusín Ugsha; Síndico: Francisco Tigasi P.; y Secretario: Francisco Chugchilán Caisaguano (Archivo del MAGAP, Tigua Chimbacucho, 12 de enero, 1967).

123. Ídem, julio, 1971.

124. Ídem, 6 de junio, 1972.

125. Es complicado saber la fecha de aprobación legal de las otras comunidades de Tigua, si bien en los documentos encontrados en el Archivo del MAGAP se encuentran las siguientes fechas de Actas de Cabildos como las más antiguas: Chimbacucho 1967; Chami 1979; y Tigua Centro 1984. Recordemos que el resto de comunidades de Tigua (que en total suman en la actualidad quince) provienen del fraccionamiento de cinco: Chimbacucho, Chami, Tigua Centro, Yahuartoa y Sunirrumi (de estas dos últimas no se encuentran las carpetas en el Archivo del MAGAP, parece que pudieron ser extraviadas).

A principios del año 1976, la dictadura militar del General Rodríguez Lara estaba por finalizar (11 de enero de 1976), con la particularidad de que el mismo General, apodado el “Bombita”, había comprado la hacienda de Tigua Centro en 1970, propiedad que sigue a su nombre en la actualidad, mientras el sector de la hacienda Chimbacucho en 1969 había sido comprado por su hermano Jaime Estuardo Rodríguez Lara a Vladimiro Platanoff y Bertha Maldonado de Platanoff.

Uno de los aspectos que se señala en este estudio es que la población de Tigua era de mayoría indígena. Por ejemplo, en la comuna Chami en el año 1976 se registraban 15 mestizos frente a 572 indígenas (del total de habitantes que conformaban la demografía del área, el 99,24% pertenecían al grupo étnico indígena, mientras que sólo el 0,76% lo constituían los blancos y mestizos). De esta cifra surge una observación preocupante:

“Igual que Zumbahua y sus anexas, la situación de Guangaje en aquel año, en todos los aspectos era igual, aunque buena parte de sus pobladores mestizos eran propietarios autónomos, la masa indígena en Tigua estaba al margen de toda mejora social, debido a haciendas como Tigua de propiedad particular. La situación actual sigue siendo igual o similar que en aquellos tiempos; aunque el huasipungaje se eliminó definitivamente se lo sustituye con otras formas, a veces más nocivas que la tradicional, lo cual alerta a la acción social en el futuro” (IEAG, 1976:20).

Durante todo el informe se destaca, a través de diferentes análisis minuciosos (sobre la población, los recursos naturales, la producción y el empleo, etc.), la idea de que los pobladores de esta región viven en unas condiciones durísimas y son descritos casi como héroes que sobreviven en un medio hostil. Los investigadores advierten que la situación es insostenible y que está siendo atravesada además por un preocupante fenómeno migratorio. Enfatizan que “el poblador indígena atraviesa un problema crítico que requiere urgente atención” y en la última parte del estudio se resalta la percepción de que es necesario fortalecer su capacidad organizativa y revitalizar su cultura indígena.

Los tiguas viven en una altitud que fluctúa entre los 3000 y 3800 metros sobre el nivel del mar, en lo que se denomina región de páramos. El extremo medio geográfico y climático en el que habitan, convierte “su vida económica y social en una eterna lucha con la naturaleza bravia y de condiciones climáticas extremas” (IEAG, 1976:31). “Sus chozas se agazapan tiritando sobre la tierra húmeda y fría” (IEAG, 1976:31); sus viviendas se caracterizan por organizarse en comunidades mediante una “organización dispersa” (y no nuclear o lineal), lo que crea un sentido de independencia entre las distintas familias debido a la falta de caminos que les intercomunican entre sí, hecho que es destacado por los investigadores como una característica que imposibilita el fortalecimiento de las relaciones entre diferentes familias y con los sectores aledaños.

Tras la reforma agraria, los terrenos de huasipungo fueron distribuidos y entregados en propiedad a la población de Tigua, pero inevitablemente se aceleró el proceso de minifundización y siguió patente una enorme desigual distribución de la tierra. En 1976 se contabilizó que en Tigua, 1.538 unidades agrícolas disponían de 976 hectáreas (0.7 ha de tamaño promedio por finca), mientras que al otro extremo 12 terratenientes poseían en total 5.606 hectáreas (467,2 ha de tamaño promedio por finca).

La ocupación predominante era la agricultura (cultivos de secano como la cebada, centeno, papas, ocas, quinoa, mellocos, mashuas, jicamas, etc.) y el pastoreo (principalmente ovino) y, de forma casi anecdótica, el hilado. Las condiciones de las tierras laborables se describen como “muy deficitarias”, solamente el 15,8% de la superficie utilizable estaba ocupada por el 82,8% de los habitantes de la zona¹²⁶. Asimismo, los terrenos de Tigua “son muy accidentados y con suelos muy erosionados”, situación que “está configurando el progresivo empobrecimiento de la población minifundista y, por su lado, el enriquecimiento de las minorías dominantes de la zona” (IEAG, 1976: 51). Todas estas condiciones hacían que la economía del poblador fuera básicamente de subsistencia y que sólo los pequeños excedentes se vendiesen en las ferias de la región (Zumbahua, Pujilí, Saquisilí, etc.). Esto explica, como se ha apuntado anteriormente, la necesidad de un complemento económico para el rendimiento bajísimo obtenido, para conseguir ingresos que aunque mínimamente y de forma parcial complementasen las necesidades domésticas. Este complemento, aunque de forma precaria, lo aportaba el contrabando de aguardiente y los trabajos desempeñados en otras ciudades (como cargadores o peones) por algunos miembros de las familias¹²⁷.

En el censo realizado en 1976, la población total de Guangaje ascendía a 10.718 personas y en las comunidades de Tigua (que sólo ocupa una parte del territorio de Guangaje) la población se dividía de la siguiente forma: Suni Rumi con 2.300 hab.; Tigua Chami con 1.650 hab.; Yahuartoa con 1.150 hab.; Tigua Centro con 990 hab.; y Chimbacucho con 1000 hab.¹²⁸; lo que sumaba un total de 7.090 habitantes en toda la región de Tigua. Del total de esta población, el índice de analfabetismo cubría el 100% en este periodo (se puntualiza que tan solo 3 familias blanco-mestizas sabían leer y escribir en toda el área de Tigua).

En el último bloque del informe se destaca que la desocupación de la población era un factor muy preocupante, y debido “a la erosión eólica de la tierra y la falta de oportunidades de trabajo agrícola remunerado y de ocupación permanente” se vaticinaba un tremendo aumento de la migración para buscar fuentes de trabajo en las ciudades. La situación en la que se encontraban las comunidades de Tigua era en definitiva desalentadora y en el informe, los investigadores insisten reiteradamente en que se necesita en la región algún tipo de acción dirigida a “robustecer las bases sociales, económicos y culturales” y “promover el cambio socio-económico del indígena”. Desde el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía se plantea:

“Desplegar un programa auto sostenido de capacitación social, referido básicamente a la concientización: procurar que

126. En términos relativos significa un tamaño promedio de parcela familiar que fluctúa entre 0,6 y 1,8 hectáreas, es decir, una cabida actual de alrededor de 0,2 a 0,6 hectáreas de fuerza laboral por año.

127. En el informe se hace una comparación de censos realizados en 1950 y en 1962. Tras doce años se pone de manifiesto una disminución de casi el 50% de la población de la región de Zumbahua y Guangaje, que obedece al vertiginoso aumento de los movimientos migratorios. Sin embargo, se resalta con asombro que la población de Tigua, y en general de esta zona, ha tenido una “persistencia admirable para sobrevivir a pesar de la frigidez del clima y los rigores de los trabajos agrícolas-pastoriles” porque a través de su análisis observan cómo su población, en vez de disminuir, se había incrementado y se había convertido en “la región indígena más densamente poblada, en esa época [1861] y también ahora [1976]” (IEAG, 1976: 23-29).

128. Información obtenida a partir del Cuadro nº 13 correspondiente a la investigación socio económico realizada por el equipo de campo del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía en 1976 (IEAG, 1976: 30).

el campesino perciba, en forma crítica, la realidad en la que está inmerso, y capacitación técnica en los aspectos agrícola, pecuario, artesanal, empresarial, salud, saneamiento, comercialización, etc.” (IEAG, 1976:89).

“El indígena, en el momento actual puede caracterizarse por tener una cultura con estos rasgos salientes: dominada, debilitada, desintegrada, de refugio, alienante (depende de las ideologías sobrenaturales o mágico religiosas. Por esto se necesita un programa de carácter inter-cultural de procedimientos y metodologías especiales y nuevas, capaces de romper la barrera inter-étnica (...)” (IEAG, 1976: 76-77).

En este apartado final del informe se expresan los propósitos esenciales que debería tener el proyecto de “Planificación del desarrollo de los Grupos Indígenas”, especificando primero que “el activista o promotor tendrá que encontrar en el seno de las viejas culturas, las organizaciones de base y los elementos fundamentales para el desarrollo de esas poblaciones”. Los puntos esenciales de lo que es llamado “política indigenista” son los siguientes:

“Fortalecer y revitalizar las culturas indígenas y apoyarlas incondicionalmente para que superen sus pugnas, en términos de integración, con los demás grupos sociales; fortalecer las bases económicas, tecnológicas y financieras de la población indígena; robustecer la organización y la participación, no sólo en cuanto a sus asuntos internos, sino ampliando el alcance en estos conceptos hacia la vida nacional (dentro de este objetivo se encuentra el propósito ‘La Promoción Social’ que busca crear una organización local competente de desarrollo del área, que cuente con el poder de decisión necesario para dirigir el proceso, el liderazgo visto como factor aglutinante de la comunidad, dentro de la concepción etno cultural del indígena; ampliar las perspectivas culturales e ideológicas de los indígenas, para hacer posible el crecimiento de su capacidad crítica y política” (IEAG, 1976:89).

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, desde el siglo XVI y durante más de cuatrocientos años, los habitantes de Tigua fueron duramente sometidos a través de diferentes sistemas de explotación. El sistema de hacienda erigió una estructura de poder vertical que reguló a su población con un método firme y hermético. Este sistema, organizado a través de rígidas maniobras de control y dominación, mantuvo al indígena en la posición de peón subalterno. Hacia finales de los años treinta aparecieron pequeñas sublevaciones en Tigua que cuestionaron esta estructura de poder y comenzaron a imaginar que otra organización, en la que ellos fuesen sujetos activos, era posible. Sin embargo, y a pesar de que Tigua se convirtió en una zona activa en las revueltas y protestas a nivel nacional, y de que el Partido Comunista Ecuatoriano aplaudió algunas de sus iniciativas (como la formación de la Cooperativa Tigua en 1945), los habitantes de Tigua no consiguieron librarse de ese orden hacendatario que les había estructurado durante varios siglos hasta finales de la década de los sesenta. A través del proceso vivido por los tiguas se siente un fuerte intento de conversión en comunidades estructuradas políticamente fuera del sistema de hacienda, pero al mismo tiempo se observa que este empeño fracasa porque se encuentran en realidad atrapados en el anterior sistema y no consiguen imaginarse fuera de él. En medio de ese proceso se desarrolló la reforma agraria, y comenzó paulatinamente a trastocarse un “orden” de vida que fue seguido, durante las décadas de los sesenta y setenta, de alteraciones que arrojaron consecuencias más nefastas que esperanzadoras para los tiguas. Esta población se enfrentó entonces con la dureza de su medio, sintió su dependencia a un *modus operandi* que se desmoronaba, luchó con nuevas modificaciones de sus economías campesinas y en definitiva se vio inmerso en una difícilísima situación ante la cual percibía no poder orquestar un cambio de rumbo. Según los informes del Instituto de Antropología y Geografía (1976) estas comunidades se veían abocadas a un fracaso inminente, a una desterritorialización sobrecogedora que era casi imposible remontar. Pero, algo sucedió en aquel momento que transformó esta situación.

Capítulo 2.

Génesis del campo pictórico

Desde finales de la década de los setenta algo cambió, se comenzó a activar un proceso diferente a los que se habían desarrollado anteriormente que modificó la realidad socio-económica de las comunidades de Tigua. Observando el salto que en tan sólo tres décadas experimentaron algunos habitantes de Tigua, por ejemplo algunos miembros de la familia Toaquiza, se percibe la mayúscula transformación vivida. El padre de Julio Toaquiza, Juan Cruz Toaquiza, fue huasipunguero de la Hacienda de Tigua; su hijo, Julio, comenzó a elaborar pinturas a finales de los setenta; y el hijo de éste, Alfredo, es actualmente concejal en Pujilí (pilar político fundamental en su comunidad) y se le considera un artista con renombre que ha sido invitado a exponer en importantes galerías del panorama artístico internacional (París, Washington, Madrid, Torino, etc.).

A lo largo de este capítulo se explora cómo la introducción de la pintura en Tigua impulsó la fundación de un nuevo campo, el campo pictórico. ¿Cómo fue el proceso de fundación de este campo? ¿Qué actores y factores participaron en el mismo? ¿Qué coyuntura política existía y de qué modo afectó la pintura? Para hacer frente a estos interrogantes este capítulo se ha dividido en dos grandes apartados: Del tambor a la obra artística y El campo pictórico en el universo político.

2.1- Del tambor a la obra artística

- Tigua ¿Un panorama sin futuro?

Las comunidades de Tigua y su situación de deterioro en aumento mostraban el contrapunto de la positiva coyuntura que a mediados de los años setenta empezó a vivir el país. Tras la puesta en funcionamiento de la segunda ley de reforma agraria (1973) se habían accionado muchos cambios en Ecuador. Por ejemplo se comenzó a dar un fuerte incremento en la explotación petrolera, un gran crecimiento demográfico urbano y un aumento de los recursos económicos dirigidos a las políticas de modernización y desarrollo. Se había logrado también ampliar la superficie agropecuaria y permitido la conversión de algunos campesinos en pequeños propietarios. Estas transformaciones habían conseguido calmar la palpable insurgencia de gran parte del campesinado pero, sin embargo, se trataba en realidad de un espejismo: no se había logrado modificar de forma sustancial la distribución de las tierras de calidad y se había aumentado además la diferenciación interna del campesinado, principalmente en el agro serrano. En el censo agropecuario de Ecuador realizado en 1974, Bretón (1997) analiza este hecho al mostrar cómo el 14,8% de las explotaciones (las mayores de 20 hectáreas) acaparaban el 81,6% de la superficie agrícola útil (SAU). A partir de ese momento sólo las mejores tierras formaron parte de grandes explotaciones serranas y sufrieron un proceso de mercantilización, industrialización y especialización productiva. Tigua, no obstante, era un caso inviable en este sentido. Sus complicadas condiciones geográficas, pero también sus tierras de mala calidad y pequeñas dimensiones, que habían recibido sus habitantes tras la reforma agraria, impedían el aumento de la productividad agrícola y ganadera.

Los habitantes de Tigua expresan cómo tras la reforma agraria se sentían engañados por el tipo de distribución que se había hecho de las tierras de hacienda y desamparados ante las duras condiciones de vida que seguían sufriendo:

“(…) hemos sido abandonados a nuestra suerte en los páramos erosionados, disturbios de heladas y vientos fuertes. Hemos sufrido las más severas condiciones de pobreza, ya que la mayor parte de las tierras que dieron a nuestros ancestros son de mala calidad. Según el Acta aprobada de la Reforma Agraria Ecuatoriana, en los años 1964 y 1973, bajo la dictadura del General Rodríguez Lara, a cada familia indígena se le dio la pequeña porción de tierra que había ocupado durante años, pastado y cultivado como huasipungueros. Los fértiles y planos valles permanecen en las manos de los hacendados de Tigua, al igual que el 100% del agua. Mientras que los escabrosos declives montañosos erosionados fueron entregados a las poblaciones indígenas (...), a más que estamos ubicados a 4.000 metros sobre el nivel del mar. A lo anterior se debe sumar el abandono total por parte del Estado y los gobernantes de turno, quienes no han ayudado a la población en absoluto”¹²⁹.

129. Documento titulado *Características y versiones de los mismos artistas* (sin fecha) escrito por los miembros de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua

Las comunidades de esta región padecían también lo que la Misión Salesiana de Zumbahua definió como “el problema indígena” en el diagnóstico elaborado entre 1971 y 1972. Este informe muestra que Tigua tenía una densidad de 220 habitantes por km²; esto evidencia una enorme congestión humana, una presión demográfica insostenible en relación a los terrenos que se habían concedido con la reforma agraria. Por otro lado, la escasez en la producción de sus cultivos y la imposibilidad de inserción en el mercado agrícola, cuando su ocupación predominante había sido siempre la agricultura, hacía que Tigua fuese evaluado como un caso verdaderamente preocupante.

Los tiguas, con la venta de productos agrícolas en algunas ferias de la región, sólo conseguían un aporte económico ínfimo que apenas les servía como complemento para su escasa economía de subsistencia familiar. Para ello, además, debían realizar un cultivo en condiciones geográficas y atmosféricas extremas, y conseguir un medio de transporte para llegar a los mercados urbanos desde un lugar tan remoto. El primer año que pasó viviendo en la Misión Salesiana de esta región (a inicios de los setenta), uno de los Padres salesianos escribió en su diario algunas palabras con respecto a estas dificultades:

“Mi centro parroquial se halla a 52 km de la capital de provincia, Latacunga, en una zona semidesértica. Su altura varía entre los 3.200 y 4.000 metros sobre el nivel del mar. Igual que los indios, llevo el ‘poncho’ para resguardarme del frío, del viento y de la lluvia, y para defenderme de la niebla.

El único medio que nos tiene en contacto con el mundo ‘civilizado’ es un grueso carro con motor, llamarlo bus me parece demasiado. Llega cada viernes para trasladar a los indios campesinos al mercado de Latacunga y regresa el sábado. Parten con carga de patatas, cebada, habas, frijoles, arrancados en duro trabajo de esta tierra ingrata. Llevan también chanchos y gallinas. Vuelven con plátano, azúcar, harina de maíz y arroz, etc. El mercado de ovejas tiene lugar una vez al año. El pequeño rebaño es llevado a empujones por muchas horas a lo largo de las campiñas”.

En definitiva, los habitantes de las comunidades de Tigua sufrían una severa agudización de la pobreza y se pronosticaba que su supervivencia económica era insostenible y desembocaría tarde o temprano en la única alternativa posible: la migración. Ciertamente la migración se vio como la única posibilidad de subsistencia familiar y efectivamente, en esta década aumentó de forma inquietante la migración temporal a ciudades como Quito o Quevedo, lo que provocó la inevitablemente búsqueda de fuentes de trabajo en ámbitos no agrícolas, que al menos podrían aportar algo en la supervivencia y reproducción de sus familias.

“Desde mi nacimiento mis padres comenzaron a migrar a las ciudades lejanas de Quevedo, provincia de Los Ríos y de Quito, provincia de Pichincha, en busca de mejores días para poder sobrevivir con cuatro hijos. Como los cultivos no producían los

(Cotopaxi), constituida en agosto de 2010 cuyo presidente era Juan Francisco Ugsha Ilaquichi.

suficientes productos para poder sobrevivir, debido a que la naturaleza provocaba fuertes heladas y la lancha, y también por estar a 4.100 metros sobre el nivel del mar. Además, la gente se sentía cansada de hacer muchos trabajos gratis en la Hacienda de Tigua, como en esa época recién se dejaba la esclavitud con la famosa reforma agraria. En los años entre 1.969 y 1.972 migramos a la ciudad de Quito para trabajar como cargadores, desgranando arvejas y habas en el mercado de San Roque de Quito.”¹³⁰

En ese periodo la migración era principalmente masculina, los maridos e hijos jóvenes emigraban mientras las mujeres se encargaban del cuidado de los hijos y cargaban con todas las actividades de cultivo y pastoreo:

“La extrema pobreza, debida a la escasa productividad del suelo, a la erosión, a la presión demográfica y a la extrema parcelación de terreno, exige que la gente se aleje de la comunidad en búsqueda de trabajo generalmente mal remunerado en las ciudades. En la mayoría de los casos retornan a sus comunidades los fines de semana llevando objetos, calores y deseos que contrastan con el modelo de vida que continúan practicando los ancianos y las mujeres, ya que en su mayoría son los hombres jóvenes quienes desarrollan estos patrones de migración itinerante”¹³¹ (Bonaldi, 2010: 62).

Francisco Ugsha Ilaquichi cuenta cómo sus padres (Juan Manuel Ugsha y Virginia Ilaquiche Cayo), hacia mediados de la década de los sesenta, trabajaban atendiendo en un comedor en la ciudad de Quevedo: “arribita de la parada del bus Cotopaxi, así llegaba mucha gente migrante de Tigua conocida a comer allí”. Entre los años 1972 y 1978, después de un periodo viviendo en Tigua, sus padres volvieron a Quevedo esta vez para trabajar en una panificadora. Francisco describe cómo en esa época Julio Toaquiza trabajaba con su padre vendiendo pan, hasta que Julio “vio la oportunidad de hacer negocio con cosas antiguas, bastones de mando, esos instrumentos de bandas antiguos, joyas antiguas, ollas antiguas, y vasijas antiguas (...)” (Toaquiza, T., 2000).

- El negocio de antigüedades

Desde comienzos de la década de los setenta, la corriente de interés por los objetos del folklore ecuatoriano y antigüedades se sintió con fuerza en Ecuador, impulsada por algunos actores extranjeros como hemos analizado en la sección introductoria. Esta revalorización se percibió como una oportunidad para superar, o al menos mejorar en algo, la paupérrima situación que muchas familias indígenas ecuatorianas vivían en esta época.

130. Francisco Ugsha escribe el documento *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

131. Mery Weismantel (1994) describe esta situación a través de su excelente trabajo “Alimentación, género y pobreza en los andes ecuatorianos”.

En Tigua se recuerda cómo a principios de la década de los setenta los hermanos Toaquiza comenzaron a dedicarse al negocio de antigüedades:

“En la década de 1970, los hermanos Toaquiza, Julio, José Alfonso y Alberto Toaquiza Tigasi, de la comunidad de Tigua Chimbacucho, adquirieron diversos objetos ancestrales en varias zonas de las comunidades indígenas del Ecuador. Viajaron a muchas comunidades y recintos y compraron, por ejemplo, los viejos tambores en los que aparecía dibujada la fiesta de Danzantes de Pujilí en la comunidad de Alpamalag, máscaras talladas de madera de capulí y aliso y pintadas de figuras karishina¹³², mono, perro, tigre; mercancías y joyas de plata, así como bastones de mando. Posteriormente viajaron a Quito para vender sus tesoros de la Cultura Tigua y de los Pueblos Indígenas del Ecuador”¹³³.

Según algunos testimonios¹³⁴, este instrumento se fabricaba en la hacienda de Tigua, aunque en esta zona no era decorado pictóricamente. En algún momento



Fig. 14 (b): Músico tocando tambor y pingullo.
Fuente: Museo Mitad del Mundo, Quito, sin fecha.

anterior a 1970 y con intereses musicales y festivos, los habitantes de Tigua comenzaron a comprar tambores en otras comunidades, como en Alpamalac. A diferencia de los tambores fabricados en Tigua, los tambores de esta población sí estaban decorados: poseían pinturas principalmente en la parte denominada cuerpo o vaso y en algunos casos en la zona del parche (elaborado con piel de borrego). Esta característica es significativa porque la piel se ha convertido en una característica particular de la pintura de Tigua ya que la piel de borrego sirve en las pinturas de Tigua como tela sobre la que se ejecuta la pintura. Al tratarse de un soporte distintivo que ofrece un nexo con la tradición, transmite la simbología de ancestralidad y primitivismo que, como veremos en los siguientes capítulos, se convertirán en

132. Vocablo quichua formado por dos términos “kari” (varón) y “shina” (semejante, tal como). Se usa para referirse a las mujeres que actúan con los atributos que se aplican al comportamiento de los hombres.

133. *Características y versiones de los mismos artistas* (sin fecha).

134. Ver nota 91.



Fig. 15: Fiesta de inauguración de la Iglesia de Guangaje, 24 de junio, 1982. Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón. (Documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).



Fig. 16: Comunidad de Chami (Tigua) durante la fiesta de San Francisco, 13 de septiembre, 1981. Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón. (Documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).

cualidades definitorias de la pintura de Tigua, principalmente observadas en sus temáticas.

José Alfonso Toaquiza, hermano mayor de la familia Toaquiza Tigasi (hijo de Juan Ruiz Toaquiza y María Victoria Tigasi Riofrío), es señalado como el primero que comenzó a dedicarse al negocio de objetos antiguos. Julio Toaquiza, hermano de José Alfonso que en ese momento trabajaba en Quevedo, decidió regresar a Tigua y comenzar a dedicarse a la compra venta de objetos antiguos “por la influencia de su hermano y de un amigo suyo de Pintag que conocía de la Hospedería Campesina de la Tola en donde siempre después de trabajar iba a dormir” (Toaquiza, T., 2000).

Targelia Toaquiza¹³⁵ (2000: 1) explica que por ese entonces los hermanos Toaquiza vendían al Banco Central del Ecuador los objetos que conseguían:

“Cuando empezó en el negocio consiguieron cosas como monedas de plata, joyas de plata, collares de piedra, Cruz de María, rosarios, imperdibles de plata, tupus¹³⁶, bastones de mando de plata, tallados antiguos (santos de fiesta), estribos de cobre y plata, colas de danzante, cabezas de danzante, tambores de fiesta, etc. Todas estas cosas eran entregadas a los almacenes Tolloricas en el Banco Central del Ecuador y en otros sitios. Así trabajó con el hermano mayor como tres años recorriendo las comunidades indígenas de la provincia de Cotopaxi, Pichincha y Zumbahua. Desde entonces se dedicó a la artesanía y negocio de la misma.”

Entre las piezas que los hermanos Toaquiza compraron se encontraba una diferente a las demás, un instrumento que marcaría el origen de la pintura de Tigua y cambiaría el destino de esta familia y de muchas otras en la región de Tigua: un tambor.

“En la Comunidad de Alpamalag compró un tambor muy antiguo de un anciano, este tambor aparentemente se vio como dibujado y no fue vendido, más bien servía como instrumento para tocar en las fiestas. Julio Toaquiza Tigasi [era] integrante de música autóctona, flautista, etc.” (Toaquiza, T., 2000).

Según diversos testimonios, los tambores que se fabricaban en Tigua en época de hacienda no estaban decorados; la compra de este tambor en Alpamalag, cantón de Pujilí (que sí tenía algún tipo de decoración) y el creciente interés de instituciones y coleccionistas por estas piezas antiguas, parece haber animado a los hermanos Toaquiza a comprar más tambores antiguos y, posteriormente, a intentar reproducir ellos mismos pequeñas decoraciones en los tambores¹³⁷, con anilinas colorantes que usaban para teñir sus tejidos. Algunos testimonios manifiestan que en algunos casos esas decoraciones las repintaban sobre dibujos ya casi perdidos en los tambores, y otras veces eran “copiadas” de otros motivos. Por ejemplo, los

135. Toaquiza Ugsha, Targelia (2000), hija mayor de Julio Toaquiza, a través del escrito presentado en la Universidad Politécnica Salesiana *La artesanía y la pintura indígena de Tigua Chimbacucho* narra cómo Julio Toaquiza fue el precursor de la pintura de Tigua y explica varias características del proceso de la pintura en la comunidad Tigua Chimbacucho.

136. Grandes alfileres metálicos que se usaban desde época preincaica a modo de prendedores.

137. Existe en *Galería de Imágenes-DVD*, I P. un apartado dedicado a los tambores.

bordados de los petos y las colas de los trajes¹³⁸ de los danzantes del Corpus Christi¹³⁹ podrían haberles servido de inspiración; en sus diseños aparecen motivos naturales como plantas, flores, animales (llamas, caballos, pájaros, ciervos, etc.), personajes (músicos, soldados y otros) y motivos religiosos, todos ellos nos recuerdan a las figuras representadas en las primeras pinturas de Tigua.

- ***“...pensé en venderle mi tamborcito”***

Los hermanos Toaquiza, al menos Julio y Alberto, además de dedicarse al comercio de antigüedades, formaban parte del grupo musical “Conjunto Quilotoa”. Según la versión que ofrece el mismo Julio, un día, hacia 1973, cuando tocaba su tambor durante una de las presentaciones de su banda de música en una celebración de los Tres Reyes, una turista se interesó por comprar el tambor que él estaba tocando:

“Yo era músico, tocaba el tambor y la flauta, era integrante de una banda; en el tambor que 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 en la carretera (...). En eso paró un carro pequeño, observó la fiesta, y los turistas quedaron prendados con mi tambor; una se me acercó y me pidió que se 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” (Toaquiza, 2007: 39).

A partir de este momento, Julio decidió comprar otros tambores para poder comercializarlos; poco después, viendo el interés que suscitaron entre los coleccionistas y el éxito de las ventas, decidió aprender a pintarlos por sí mismo.

“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, me pagó diez sucres en ese entonces y me pidió más tambores del mismo tipo pero decorados. Entonces pensé en dibujar y pintar más tambores y decorar hasta con colores. Cuando tenía muchas obras pedidas, obligué a mi primer hijo, Alfredo, a que me ayudara a pintar; sin saber qué más hacer, pintamos nomás. Como tres o cuatro años pintamos sólo tambores, con tinta sacada de plantas y de anilina de teñir ponchos; como no sabíamos que había pinceles, en vez de usarlos, utilizábamos plumas de kurikinki y gallina y también pelos de los niños” (Toaquiza, 2007:40).

138. Estaban hechas de un tipo de tela que se importaba de Europa al Ecuador hacia finales del siglo diecinueve para tapicería y cortinas (Muratorio, 1985: 22-23) y en algunas ocasiones eran enriquecidos con bordados realizados en la misma provincia de Cotopaxi.

139. Para bibliografía sobre el Corpus Christi en Ecuador, consultar: Botero (1991); Cuvi (2002); Encalada Vásquez (2005); Herrera Díaz (2012); Herrera Díaz (2012) y Muratorio R. (1985).

Determinar las fechas exactas de producción y venta de estos tambores resulta complicado y controvertido, pero se estima que tuviese su auge a mediados de la década de los setenta y se prolongase hasta la década de los ochenta. Por ejemplo, los tambores pintados que están expuestos en el Almacén Folklore de Olga Fisch no tienen fecha¹⁴⁰. No obstante, otros pertenecientes al Centro Interamericano de Artes Populares (CIDAP), sí están fechados en 1978 y 1987. El caso más interesante en este sentido se encuentra en la colección privada de Iván Cruz Cevallos, quien fue director de la galería Artes, en la que existe un tambor con la inscripción: “Tigua 1979”. En una de las caras de este tambor aparece un danzante del Corpus Christi acompañado de una representación del juego del palo encebado y, en la otra, una representación de una casa de adobe pintada de blanco (no tradicional de esa zona) con un gran árbol; bajo sus ramas se encuentra un campesino con poncho y sombrero que está acompañado, en la parte izquierda, de varias figuras de animales: pájaros, perros y lobos. Ambas caras y laterales se encuentran decoradas con motivos geométricos (principalmente repeticiones de rayas curvas y estrellas de seis puntas).



Fig. 17: Anónimo, tambor pintado con el escrito “Hda Tigua 1979”, 1979. Fuente: propiedad privada de Iván Cruz.



Fig. 18: Anónimo, Tambor chico, 1978. Fuente: CIDAP, Cuenca.

140. Menos uno que parece ser el más tardío de todos ellos y en un lateral tiene la inscripción “Viva alcalde Gustavo-Masaguza de 1993”.

- “Ella me recomendó que pintara cuadros”, “¿qué es un cuadro, patrona?”

Como narra Julio Toaquiza, parece ser que la familia Toaquiza pudo haber estado entre tres y cinco años dedicándose al negocio de venta de tambores pintados. Pero en medio de ese proceso algo se modificó, se produjo una conversación que impulsó un cambio trascendental que marcaría por completo el curso de la vida de los habitantes de Tigua y en concreto de la familia Toaquiza.

El nacimiento de la pintura de Tigua como pintura de bastidor se produjo a partir de la conversación entre una comerciante de arte y antigüedades y uno de los hermanos Toaquiza; este cambio de formato, a uno más ligero y de menor tamaño, se pensó que podría provocar un aumento de ventas, principalmente en el sector turístico. De forma mayoritaria se suele señalar a Olga Fisch¹⁴¹ como la persona que sugirió la idea de trasladar las pinturas del “formato tambor” a “formato cuadro”. La propia Olga Fisch narra en su libro cómo ella fue la promotora:

“Otro caso similar y bastante llamativo es el caso de las pinturas de Tigua, Zumbahua, en la provincia de Cotopaxi. La gente de allí pintaba únicamente tambores de cuero de borrego. Un día le dije a uno de ellos: ‘no pinten sólo tambores, sino también cuadros’. ‘¿Pero, qué es un cuadro, patrona?’ Le mostré uno y le expliqué cuál es la idea del cuadro.” (Fisch, 1985: 109-110).

Existe incertidumbre acerca de quién es verdaderamente el iniciador de la pintura y también sobre la fecha exacta en la que se produce el comienzo de la pintura de bastidor. De forma generalizada se ha extendido la versión de que Julio Toaquiza fue el promotor de la pintura de Tigua; incluso Julio narra dos sueños que, según él, tuvo antes de conocer a Olga Fisch y que fueron premonitorios de su conversión a pintor¹⁴². Desde otra perspectiva, existen otras versiones que atribuyen el origen a su hermano Alberto Toaquiza; Bonaldi (2010), basándose en las entrevistas realizadas a algunos pintores¹⁴³ y a partir de los trabajos de Muñoz

141. Existen otras versiones menos difundidas que alegan que fue otra persona (aunque siempre ajena a la comunidad) quién aconsejó a los hermanos Toaquiza que pintasen sobre un bastidor. Una de ellas sitúa a Magdalena Gallego, curadora en el Museo Antropológico del Banco Central, como la persona que pidió a los tiguas que le entregasen sólo la piel de borrego pintada, exenta del tambor, aunque fuera circular, porque era mucho más fácil de colgar y sería mejor para vender a los turistas (entrevista a Esther de Crespo Toral, 5 de agosto, 2015). Otra versión aparece en el artículo de Colloredo-Mansfeld (2003: 279), quien expone cómo Julio Toaquiza situó a Olga Fisch como el sujeto que le encargó tambores y a la señora María como aquella que lo impulsó a pintar cuadros (colocando la piel de borrego sobre un marco rectangular) para facilitar la producción y las ventas. También Julio Toaquiza especifica que fue la señora María quién aconsejó que pintase cuadros: “También vendíamos nuestros tambores a otra galería que era de la señora María Presentación Puebla y una ocasión me recomendó que no siguiera pintando solo en tambores sino que pintara cuadros; me indicó un cuadro que ella tenía para que me pudiera imaginar” (Toaquiza, 2007: 43).

142. Los mitos son la versión que Julio Toaquiza suele contar a los turistas. Es innegable que se trata de una forma de legitimarse como primer pintor, pero hay otra carga de simbología que se analiza en *La justificación en forma de mito*.

143. Entrevistas llevadas a cabo por Bonaldi en septiembre de 1999 a los pintores de Tigua Eduardo Cayo Pilalumbo, Abelardo Cayo Pilalumbo y Olmedo Cuyo.

y Alvear Alajo (1984) y Nishizaki (s.f), expone que Alberto debería ser tenido en cuenta como el principal precursor:

“El hermano que tuvo mayor peso en la creación, habiendo sido él quien procuró el tambor que luego atrajo la atención de los turistas y que finalmente vendió junto a sus hermanos Alfonso y Julio. Según Eduardo Cayo, luego de este episodio Alfonso y Alberto comenzaron a vender productos de artesanía indígena en Quito, y Julio, el menor de los tres, sólo posteriormente se unió a ellos. (...) Alfonso decidió retirarse de esta actividad, por lo que continuaron solamente Alberto y Julio; su mutua colaboración luego terminó, a causa de divergencias en sus puntos de vista acerca de la difusión y transmisión de sus conocimientos pictóricos” (Bonaldi, 2010: 24-25).

Bonaldi (2010) analiza además el relato autobiográfico de Olga Fisch (1985) y concluye que Julio Toaquiza no parece haber sido la persona a la que Olga aconseja en persona el comienzo de la pintura de bastidor. Lo que lleva a Francesca Bonaldi a esta conclusión es que, en su relato, Olga sostiene haber aconsejado “a un



Fig. 19: Julio Toaquiza, sin título, 1979 aprox.

Descripción: Fotografía de una pintura que Julio Toaquiza considera como una de las primeras. Según el pintor fue vendida a un extranjero. Fuente: Fotografía propiedad de Julio Toaquiza (documento facilitado por Julio Toaquiza en julio de 2014).

habitante de Tigua con quién tenía relaciones comerciales” pero sin embargo no especifica el nombre de Julio Toaquiza; en contraposición, en varios pasajes sí cita concretamente a Julio cuando lo presenta “como uno de los mejores pintores, aquel con el cual se comprende mejor y de quien he expuesto cinco cuadros” (exposición en la Renwick Gallery, Washington en 1981).

Mayra Ribadeneira de Casares, en su libro *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano* (1990), considera que las primeras pinturas datan de 1970. Julio Toaquiza no recuerda la fecha exacta pero cree que en 1973 o 1974¹⁴⁴ pintó el primer tambor y hacia 1976 elaboró el primer cuadro; recuerda también que su “hijo Alfredo en



Fig. 20: Julio Toaquiza (izquierda) con su mujer e hijos (derecha) junto a Olga Fisch (figura central).

Fuente: Fotografía propiedad de Julio Toaquiza (documento facilitado por Julio Toaquiza en julio de 2014).

ese tiempo tenía como 7 añitos, entonces él [Alfredo] así va ayudando a pintar tambores, tambores grandes como éstos”. No obstante, en el Informe del Instituto de Antropología y Geografía fechado en 1976 no se menciona absolutamente nada en referencia a la existencia de la pintura de Tigua. Por su parte, Napoleón Albán

144. Entrevista-Historia de vida, 10 de agosto, 2013. Las fechas que Julio y su familia proporcionan varían según el entrevistador y el periodo. En las entrevistas que yo misma realicé entre 2010 y 2015, Julio situaba la fecha de las primeras pinturas hacia 1976. Esta información se corresponde con la fecha que Alfredo Toaquiza ha proporcionado para la exposición que recientemente se celebró en el Museo Nacional de Antropología de Madrid (desde el 1 de octubre de 2015 al 17 de enero de 2016). No obstante, Colvin (2004) afirma que Julio asegura que empezó en 1973 y que una pintura que tiene fotografiada corresponde a un cuadro elaborado en 1974.

(quien trabajó durante muchos años con Olga Fisch) estima que la fecha de la primera pintura es 1978 o 1979 (Colvin, 2004: 25); Colloredo (2003: 279) ratifica esta fecha tras haber visto en la galería de Olga Fisch una fotografía de una pintura tomada por el mismo Napoleón Albán hacia 1978, en la que aparecían dos danzantes del Corpus Christi. Iván Cruz, para la exposición que celebró en diciembre de 1979, expresa que les patrocinó durante un año o año y medio (adelantándoles parte del dinero para materiales), de modo que este hecho mostraría que a mediados de 1978 ya existiría o se estaría iniciando la actividad pictórica en formato de cuadro.

- “¿Quién eres?- Soy un pintor de Tigua, un Artista” El agente externo como actor fundamental¹⁴⁵

En el proceso de creación del campo pictórico de Tigua, los agentes externos se convirtieron en un pilar clave. Por un lado porque, como se acaba de apuntar, estas personas fueron las que impulsaron el inicio de la elaboración de la pintura al sugerir el traspaso de las pinturas de los tambores al formato de cuadro. Por otro lado, la importancia de estos agentes radica en que encuadraron a la pintura de Tigua dentro del concepto “arte” y cargaron su contenido estético-occidental sobre un tipo de producto que pertenecía al mundo ceremonial y festivo. Precisamente, la calificación de “arte” modificó por completo la concepción que los tiguas tenían de los objetos que ahora se consideraban folklóricos y de la representación pictórica. En otro orden de cosas, les sorprendió el interés que estos agentes mostraron por un tipo de imágenes que transmitían sus modos y costumbres indígenas, que durante tantos siglos habían sido bandera de desprecio y humillación, degradadas por ser consideradas subalternas, salvajes y primitivas.

El calificativo “agentes externos” está constituido por un grupo bastante heterogéneo formado por actores individuales y por instituciones que varían según las épocas. Algunos de ellos son turistas extranjeros interesados por el souvenir, así como personas vinculadas al mundo del arte: historiadores de arte, críticos de arte, galeristas, conservadores de museos, coleccionistas; miembros de instancias académicas; y, en algunos casos, instituciones políticas o administrativas que coordinan programas de tipo artístico, como ministerios o museos nacionales como el Museo del Banco Central del Ecuador.

Durante los primeros años de elaboración y venta de la pintura de Tigua, ésta fue un recurso controlado por pocas familias. Sin embargo, pronto comenzó a extenderse la voz por las comunidades aledañas de que se trataba de un producto valorado por los extranjeros que visitaban Ecuador y este hecho animó a otros habitantes de la región a pintar. Este reconocimiento no sólo les alentó a aprender a pintar, sino que rápidamente les hizo comprender que debían adoptar una actitud diferente ante estos agentes externos; presentarse como “artistas” o más bien como “artistas primitivos o naïf” era fundamental para garantizar una evolución exitosa de su pintura. A mediados de la década de los ochenta, Olga Fisch expresó

145. Conversación con un pintor de Tigua, 15 de agosto, 2013

con sorpresa el cambio de actitud que sintió en los pintores de Tigua quienes, a partir de ese momento, comenzaron a autodenominarse “pintores” o “artistas” de Tigua: “Estos artistas primitivos han tomado conciencia de su arte a tal grado que han llegado a firmar sus obras, “el arte de...”, o “el autor...” (Fisch, 1985: 109-111). El Padre Javier Herrán, que trabajó en la Misión Salesiana de Zumbahua, concretamente en las comunidades de Tigua desde 1976 hasta 1986, considera que el cambio de actividad laboral fue un aspecto fundamental que motivó a muchos tiguas a pintar; pero además, resalta cómo el reconocimiento que comienzan a sentir los pintores afectó directamente en su autoestima, les hizo ser conscientes de que sus “diferencias ante el otro”, diferencias culturales, eran valoradas.

“En Tigua hubo un cambio primero de actividad y segundo de autoestima. (...) Los tiguas eran cargadores ‘de la 24’ [Avenida 24 de Mayo en la ciudad de Quito]¹⁴⁶ y eran cargadores de lo último, (...) iban tan sólo con una soguita porque no tenían plata [dinero] y se llamaban ‘cargadores de la 24’ porque ahí se los encontraba (...). Ellos pasan a ser pintores y entonces, (...) se convierten en vendedores y eso les cambia totalmente la vida al pasarse el día dando vueltas por Quito y no llevando carguita, sino llevando sus cuadros (...) eso les cambia totalmente y también al vender algo que han hecho ellos sobre su forma de vida (...). Yo creo que al ver que cuando uno trataba con ellos, apreciaba su pintura y le gustaba (...) comienzan a cambiar y claro, sienten que su cultura no es nada que tengan que tapar” (entrevista a Javier Herrán, 15 de agosto, 2012).¹⁴⁷

El reconocimiento hacia los pintores se incrementó en la década de los noventa. Ribadeneira¹⁴⁸ opina que fue un periodo muy interesante para la pintura de Tigua ya que considera que en ese momento “la gente y los bancos empezaron a interesarse y a comprar arte. (...) Además fue una época muy rica y hermosa para los pintores, pues ellos se sentían tomados en cuenta, se les dio el sitio que debían tener”. Los pintores son asimismo conscientes de este valor en aumento que estaba empezando a alcanzar la pintura de Tigua; en el libro de Mayra Ribadeneira (1990) se incluye una carta escrita por los pintores Juan Francisco Ugsha Ilaquiche y Humberto Chugchilán Vega que evidencia esta percepción. En ella, además de destacar sus difíciles condiciones de vida y pedir ayuda económica, insisten en la importancia que tiene para ellos que las instituciones y agentes externos les otorguen prestigio y consideración artística.

“Nuestros antepasados hacían con propio idioma y con propias manos las Artesanías y así, como somos propios nietos, hemos pensado hacer trabajos, con propios idiomas, con propias manos y con propias costumbres. Y así pues como hemos visto la realidad propia y necesidad de futuro de nuestros hijos, hemos pensado

146. Avenida ubicada entre la Avda. Mariscal Sucre y García Moreno, conocida desde finales del siglo XX como una gran avenida de mercados populares (en el año 2011 fue remodelada para convertirse en zona turística).

147. Entrevista realizada el 15 de septiembre, 2012 en Cuenca (Ecuador).

148. Entrevista a Mayra Ribadeneira realizada el 8 de septiembre de 2015, Quito.

pintar estos sencillos cuadros y dibujos con costumbres varias, y también máscaras y canastas de pajas de páramo y tambores. Y así seguimos mostrando belleza desde el año 1970, y así seguimos con las necesidades, que ayuden como hermanos para mejorar nuestro taller y también queremos que reconozca como a los pintores que somos, reconocidos por las instituciones” (Ribadeneira, 1990: 15).

Bourdieu sostiene que “la obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal” (Bourdieu, 2011: 339). Estimo interesante esta afirmación porque, como se ha apuntado, en las pinturas de Tigua el salto de “objeto ceremonial” a “obra de arte” está ligado a la intervención de estos actores y a su papel en el proceso que vive esta pintura andina. Las “competencias estéticas”, en este caso, tienen que ver con todo el sistema artístico que se había desplegado en occidente en relación al “universo de lo primitivo”; es significativo cómo éste “universo de lo primitivo” coincide con el “universo de creencia” desplegado en las primeras pinturas de Tigua, del que nos hace referencia Bourdieu: “no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista” (Ídem: 339); aunque en el caso de Tigua se podría puntualizar que el artista tiene definitivamente un rol especial y primordial debido a que su condición de “indígena” le dota de un misticismo y exotismo claros. En el caso del fenómeno de las pinturas de Tigua, este “universo de creencia”¹⁴⁹ está ligado estrechamente al campo político. Esto se debe a que las pinturas elaboran un discurso de representación de la identidad indígena que, como veremos en la segunda sección de este trabajo, fluctúa a lo largo de su evolución pictórica e influye en la voz política del colectivo indígena. Bernardo Toaquiza muestra este hecho cuando resalta que su pintura era “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” (Colvin, 2004: 125).

Durante el proceso de estructuración del campo pictórico de Tigua, los agentes externos se han convertido en actores clave. Sin lugar a dudas han participado directamente en la definición de las reglas estéticas que lo sistematizan y han intervenido en los mecanismos de reconocimiento y legitimación, influyendo palmariamente en el orden de posicionamiento de los ocupantes del campo. En el próximo apartado se analiza el rol desempeñado por estos actores en relación a la celebración de exposiciones de pinturas de Tigua en el ámbito nacional e internacional.

149. Ver *Panorama etno-artístico*.

-De huasipunguero a artista con reconocimiento internacional

A su llegada a Ecuador, los visitantes extranjeros se sorprendían al ver el gran desprecio que el resto de ecuatorianos sentía hacia la pintura u objetos artísticos confeccionados por manos indígenas. Este colectivo se encontraba un panorama artístico en el que la “voz indígena” pictórica reconocida a nivel nacional había sido producida únicamente por artistas blanco-mestizos como Eduardo Kingman, Colívar Mena, Camilo Egas, Leonardo Tejada, Diógenes Paredes y Oswaldo Guayasamín quienes, como expresa Bonaldi (2010), hablaban de forma externa sobre el sufrimiento vivido por estos pueblos indígenas a través de colores tierras y grises.

“Fui golpeada por la actitud de muchos ecuatorianos, quienes no veían valor en el arte y parecían desearlo como despreciable simplemente porque era creado por gente indígena. Esa actitud me hizo más determinada a ayudar a promover el arte, convencida de que la aceptación fuera del Ecuador engendraría mayor reconocimiento dentro del Ecuador” (Colvin, 2004: 153-154).

La influencia e impulso que personas como Jean Colvin han dado al fenómeno de la pintura de Tigua es sin duda inmensa, y las experiencias vividas por los tiguas a partir de esta promoción, han influido y siguen influyendo muy directamente en las vidas de los pintores de estas comunidades. A continuación se enumeran por orden cronológico algunas de las exposiciones más importantes en el ámbito nacional e internacional.

En diciembre de 1979 se celebraron dos eventos que impulsaron el “despegue” de la pintura de Tigua y marcaron la línea de salida de un proceso que años después evolucionaría hacia la consagración de la pintura de Tigua como género pictórico. El día 3 de diciembre de 1979 se celebró en la galería de Arte del Banco Central el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas. José Vega Cuyo¹⁵⁰ de la comunidad de Quiloa narra cómo en 1979 se dirigió al Banco Central porque había oído que habían empezado a coleccionar arte indígena, de modo que se ilusionó con la idea de que podrían estar interesados en comprarle una pintura que representase una fiesta indígena. En el museo descubrió en qué piso trabajaba el personal y “acosó” a un curador joven, quien se convirtió después en un “leal aliado” para José. Éste le aconsejó que participase con su pintura en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas auspiciado por el Banco Central. Finalmente José Vega se presentó y recibió una Mención Honorífica Especial de los jueces¹⁵¹ con su pintura Fiesta del 15 de octubre (fig. 21) y su obra quedó expuesta permanentemente en el Museo

150. Ver *El pintor de Quiloa* para más información sobre José Vega Cuyo.

151. El Jurado (que celebró su acta de decisión el 27 de noviembre de 1979) estaba compuesto por un Jurado de Admisión: Vicente Mena (Delegado Casa de la Cultura Ecuatoriana); Guillermo Muriel (Delegado de Artistas concursantes); Hernán Crespo Toral (Delegado de la gerencia del Banco Central y Director de los Museos); un Jurado Calificador: Juan Acha (Profesor de post-grado en Artes Plásticas y Arte Contemporáneo; Ánge Kalenberg (Director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo; y Oswaldo Viteri (Delegado de los artistas concursantes). Los premiados fueron Mauricio Bueno (Primer premio); Ramiro Jácome (Segundo Premio); Celso Rojas (Tercer Premio); Menciones otorgadas a Pedro Niaupari, Fernando Torres y Silvia Villacis; y se concedieron dos Menciones Honoríficas Especiales a Antonio J. Paredes (por su obra “La Compañía”) y a José Vega Cuyo (por su obra “Fiesta del 15 de octubre”). Existen varias notas de prensa (en *El Comercio*, domingo 11 de noviembre de 1979; en *El Provincial*, 7 de diciembre de 1979). Documentos facilitados por Esther de Crespo Toral en julio de 2015.

de la Mitad del Mundo. La “inclusión de un artista de Tigua fue considerada controversial en ese momento y los organizadores encontraron una considerable resistencia” (Covin-Gallegos 2000, y Crespo, 2004: 29-30). La polémica consistió en que un cuadro como el que presentó Vega Cuyo no lo podían considerar en aquel momento “arte” y, al otorgarle una Mención Honorífica Especial, el jurado “evitó la confrontación con la pintura ‘cultura’, al consagrar por primera vez en el país la pintura de Tigua como una forma diferente de arte” (Oña, 1998: 12-13). Aun siendo una Mención Honorífica estamos ante un hecho sin precedentes, pues por primera vez una institución estatal, aunque seguramente desde una política paternalista, abrió una puerta al reconocimiento del arte popular indígena, y comenzó a valorarse y a escucharse por primera vez la voz pictórica de un indígena de Tigua.



Fig. 21: José Vega Cuyo, *Fiesta del 15 de octubre*, Mención Honorífica Especial en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la Galería de Arte del Banco Central, 1979. Fuente: Fotografía propiedad de la familia de Hernán Crespo Toral (facilitada por Esther de Crespo Toral en julio de 2015).

El segundo evento clave que muestra cómo la pintura de Tigua a finales del año 1979 se inauguraba con fuerza en el panorama nacional fue la exposición que organizó Iván Cruz Cevallos en la galería Artes (fig. 22). Con el título *Cuatro pintores de los páramos de Tigua* se expusieron un total de treinta cuadros de Alberto Toaquiza, Julio Toaquiza, Juan José Toaquiza y César Augusto Toaquiza. Iván Cruz se decidió a organizar una exposición de pinturas de Tigua principalmente por un elemento plástico que consideraba singular: la forma especial de tensado de la piel de borrego sobre el marco. El bastidor era usado “del revés”, tensaban la piel por la parte externa, al contrario que la forma convencional de colocar una tela sobre un bastidor. Esta forma de tensar la piel creaba a los lados del bastidor un tensado ondulado muy particular y permitía elaborar la pintura dentro de una especie de

marco (que también era decorado). “Eso me pareció que aportaba una nueva cuestión plástica y que ameritaba exhibirse”¹⁵².

La inauguración en la galería Artes se celebró el día 13 de diciembre de 1979 y se organizó “una verdadera fiesta campesina en una galería en Quito (...). Llegó muchísima gente de las comunidades, con chicha, mujeres, hasta una se puso de parto y corrieron al Hospital Baca Ortiz. Recuerdo que llegaron con banda, tocando bocinas, con baile y con todo, fue fantástico” (Ídem). Fue un absoluto éxito, “se vendieron ese mismo día el 80% de los cuadros” (Ídem). Prácticamente todos los temas reproducidos fueron celebraciones festivas, principalmente sobre el Corpus Christi; se consideraba que estos temas interesaban en esa época al existir un foco en el folklore indígena (como hemos apuntado anteriormente), pero para Iván Cruz existía una diferencia importante a resaltar: el hecho de que por primera vez y a través de la pintura de Tigua se modificaba el sujeto ejecutor: “ahora, eran los propios indígenas y no los mestizos los que representaban las fiestas autóctonas”. La pintura de Tigua marcaba una diferencia notable: presentaba al indígena no como “objeto-temática” sino como emisor que expresaba pictóricamente y en primera persona.

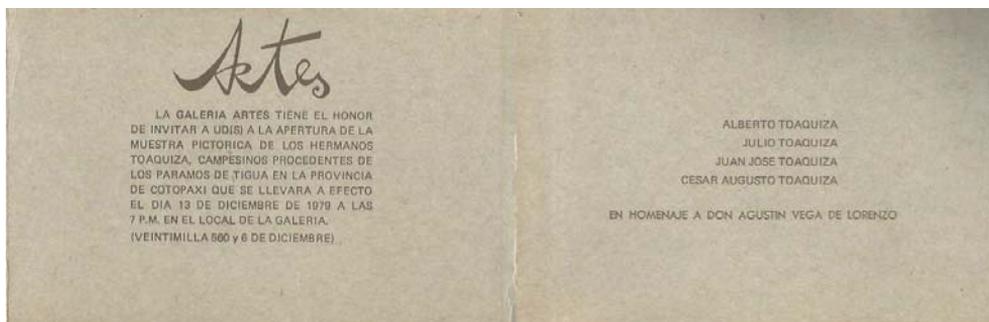


Fig. 22: Invitación a la Exposición en la galería Artes organizada por Iván Cruz, 13 de diciembre de 1979. Fuente: propiedad de Iván Cruz (documento facilitado por Iván Cruz en septiembre de 2015).

Julio Toaquiza narra otro acontecimiento que se desarrolló también a finales de 1979:

“En el año 1979 el licenciado Fernando Salmes, director del Ministerio de Recursos Humanos, presentó la primera exposición de pintura de Tigua, auspiciada por el gobierno; la inauguró el señor presidente de la República, Dr. Jaime Roldós Aguilera¹⁵³. Participaron otros artesanos de otras provincias. Nosotros como representantes de Cotopaxi presentamos un grupo de música y danza de la comunidad porque en ese entonces Alberto Toaquiza y yo éramos los flautistas y estaba Alfredo, mi hijo, Mariano Toaquiza, mi sobrino, que bailaba disfrazado de oso, Julio Estrella era sacha runa [diablo

152. Conversatorio Iván Cruz-Alfonso Ortiz-Laura Soto, 22 de julio, 2015. (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 1, nº 24, último cuadro).

153. Presidente de Ecuador desde su nombramiento el 10 de agosto de 1979 hasta su muerte accidental -y nunca del todo aclarada- el 24 de mayo de 1981.

del monte], Serafín Cayo representaba a un viejo mayordomo, la vaca loca era Manuel Cando, y había parejas de bailarinas de otras comunidades de Quiloa y Tigua Chimbacucho". (...) Nosotros éramos considerados los artesanos de Tigua, participamos cada año, porque se convirtió en una feria nacional de artesanos a nivel de varias provincias" (Toaquiza, 2007: 47-48).

En 1979 se celebró en Alemania una muestra comisionada por Olga Fisch que constituyó la primera exposición celebrada en ámbito internacional (Colvin, 2004:32). Al año siguiente se organizaron en Quito dos exposiciones. Una de ellas se expuso en el Salón Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito y fue organizada por la Casa de la Cultura, el Banco Central del Ecuador y el Ministerio de Educación y Cultura; la segunda contó sólo con cuadros de la familia Toaquiza y se celebró en el Edificio Benalcázar. En 1981 otra muestra, en este caso celebrada en la ciudad de Washington (Estados Unidos) en la galería Renwick del Smithsonian American Art Museum, exhibió igualmente sólo obras de esta familia. Las siguientes exposiciones inauguradas este mismo año (1981) se celebraron todas en Quito: en la galería Excedra (organizada por Mayra Ribadeneira de Casares), en el Ministerio de Trabajo y en el Palacio Municipal (a través del Convenio Andrés Bello)¹⁵⁴.

Al año siguiente el Museo de Artesanías, creado con el objetivo de promover el arte popular, encargó a Francisco Cuyo Vega una pintura de grandes dimensiones para el muro frontal del museo y compró una de sus primeras pinturas (Colvin, 2004:32). Bonaldi (2010: 34) apunta que la familia Toaquiza realizó exposiciones también en otras ciudades de Ecuador como Guayaquil y Cuenca, y participó en 1987 en la muestra *Arte de Cotopaxi* en la galería Madelein Hollender (Guayaquil) y al año siguiente en otra exposición en la Casa de la Cultura (Cuenca). En 1989 la Asociación de Trabajadores de la Cultura de Cotopaxi (ATCC), la Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Zumbahua (UNOCIZ) y la Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT) organizaron el encuentro "Imapimuspo"¹⁵⁵ en la ciudad de Latacunga (Ecuador)¹⁵⁶.

En la década de los noventa se produjo un fuerte crecimiento en el número de pintores, "llegó a más de 300 pintores a finales de esta década" (Collaredo-Mansfield, 2003: 281) y este hecho influyó en el aumento de exposiciones de pinturas de Tigua en el ámbito nacional pero también en el internacional; estos actos internacionales comenzaron a tener una peculiaridad: el viaje de algunos pintores de Tigua a los países extranjeros donde se celebraban estas exposiciones. Estos viajes tuvieron consecuencias y originaron tensiones que se explicarán en el último apartado de esta sección.

154. Entrevista realizada a miembros de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi), el 4 de agosto, 2012.

155. El Imapimuspo fue un colectivo peruano que realizó exposiciones y reuniones culturales llamadas *Encuentros de todas las Artes*. Estos encuentros tuvieron lugar durante la década de los ochenta y noventa en diferentes países latinoamericanos como Bolivia y Ecuador y buscaron potenciar la creación artística (y sus diferentes especialidades como la música, pintura, teatro, poesía, audiovisuales) principalmente en las culturas andinas.

(<http://formaculturayartecusco.blogspot.com.es/2015/10/imapimuspo-encuentro-de-todas-lasartes.html> 27 de abril, 2016, 22h).

156. Información obtenida a partir del documento *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por este pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

En Ecuador se realizaron algunas exhibiciones durante esos años. Mayra Ribadeneira de Casares llevaba varios años interesada por la pintura de Tigua y había visitado, con Olga Fisch, a los pintores de la zona de Guana Turupata. Mayra había comisionado en 1981, como se ha destacado anteriormente, una exposición de pinturas de Tigua en la galería Excedra, y en 1990 forjó dos hechos significativos que tuvieron gran trascendencia para los pintores de Tigua. Uno de ellos fue la publicación de un libro escrito en español y en inglés dedicado exclusivamente a la pintura de Tigua, titulado *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano* y en este caso no contó únicamente con la familia Toaquiza como protagonista, sino que los pintores representados fueron: Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, presidente en ese entonces de la organización UNOCAT y uno de los que toma más protagonismo en este libro; Manuel Millingalle, vicepresidente de la Unión de Cabildos de Tigua; Humberto Chugchilán; Juan Francisco Ugsha Chugchilán; y otros pintores, la mayoría integrantes de la Banda Rumiñahui de Tigua, como José Vega Cuyo, César Chugchilán, Manuel Toaquiza, Julio Toaquiza, Daniel Chusín, Rafael Toaquiza, Alejandro Ugsha, y Pascual Ugsha, entre otros. El segundo hecho a resaltar fue la celebración en 1990 de la que se convirtió en la segunda exposición de pintura de Tigua en la galería Excedra (Quito), en la que se expusieron las obras de los pintores que participaron en el libro que Mayra había publicado. Se podría añadir además un tercer acontecimiento que consiste en la promoción de la pintura de Tigua que Mayra comenzó a hacer en países extranjeros: por ejemplo, ayudó a la cineasta Carmen Cobos, trabajadora en ese entonces de la BBC¹⁵⁷ de Londres, facilitando los contactos de algunos pintores de Tigua para la grabación de un documental en Guana Turupata, entre otras cosas. Estableció además contactos con galerías de Francia¹⁵⁸ y Alemania, que se interesaron mucho por el libro *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano* y llevaron pinturas de Tigua para exponer en diferentes espacios de exhibición extranjeros¹⁵⁹.

Se destaca también en Ecuador la celebración de tres exposiciones relevantes durante el año 1994. En Quito, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana organizaron una muestra de pinturas de Tigua¹⁶⁰ y también la Asociación Humbolt¹⁶¹ inauguró la muestra *Pintura Indígena de Tigua. Nuestra vida – ñukanchik causaimanta. Runacausaimanta Tiguapi pintura*. En la ciudad de Guayaquil, en la galería Madeleine Hollaender, se inauguró el 29 de mayo de 1994 la exposición titulada *Comunidad de Guana-Turupata. Exposición de Pintura Arte Primitivista*.

Aunque antes de esta fecha se habían realizado algunas exposiciones internacionales, como la que se realizó por ejemplo en Brasil en el Museo Internacional de Arte Naïf en 1990 (Bonaldi, 2001: 34), es a lo largo del año 1994 cuando se produjo el auge de la pintura de Tigua a nivel internacional y se financió la salida al extranjero de algunos pintores de Tigua para contar con su comparecencia

157. British Broadcasting Corporation (“Corporación Británica de Radiodifusión”).

158. Uno de estos contactos fue con la señora Mitterrand (esposa del Presidente de la República Francesa que gobernó desde 1981 hasta 1995) quién dirigía una galería en Francia y tradujo al francés el libro de Ribadeneira de Casares.

159. Entrevista realizada a Mayra Ribadeneira de Casares, 8 de septiembre de 2015.

160. Información obtenida a partir del documento *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por este pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

161. Colaboraron la Asociación de Cineastas de Ecuador (ASOCINE), la Imprenta Mariscal, el Municipio de Quito, el Museo de Cine de Potsdam (Alemania) y la Universidad Andina.

en algunas exposiciones internacionales. La norteamericana Jean Colvin¹⁶² se convirtió en una figura clave en este proceso. Desde aproximadamente 1990, Jean Colvin estableció relación con algunos pintores de Tigua, principalmente con la familia Toaquiza. En el capítulo *Estructura y luchas de poder en el campo pictórico* analizaremos más en profundidad las consecuencias que estas exposiciones internacionales proyectaron sobre el colectivo de pintores de Tigua¹⁶³.

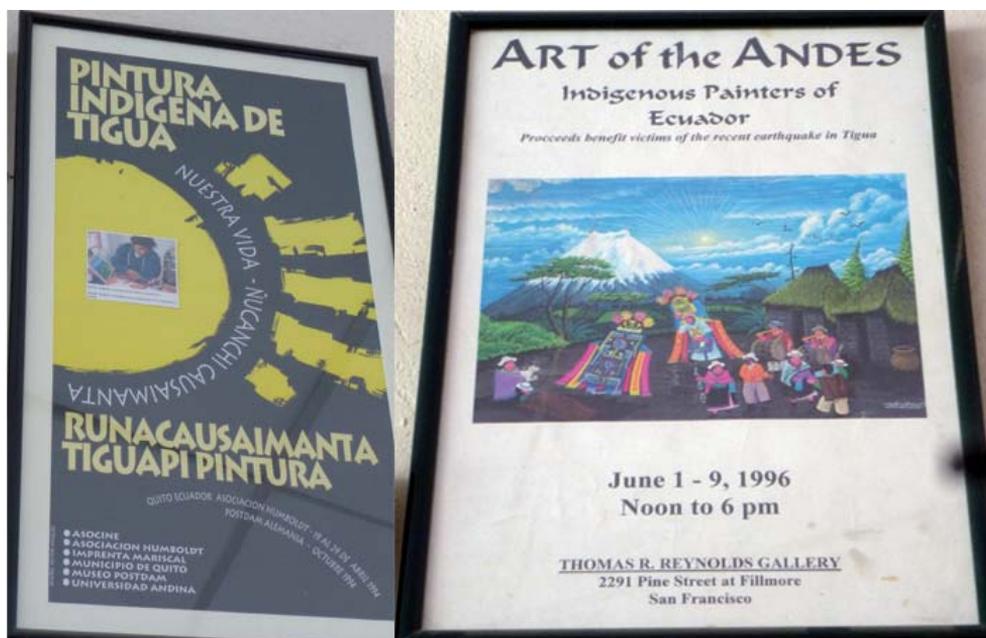


Fig. 23: Carteles de dos exposiciones en las que expuso Alfredo Toaquiza:

- *Pintura Indígena de Tigua. Nuestra vida – ñukanchik causaimanta. Runacausaimanta Tiguapi pintura.* Asociación Humbolt, 1994.

- *Art of the Andes. Indigenous Painters of Ecuador.* Galería Thomas R. Reynolds de San Francisco (California), junio, 1995.

Fuente: Fotografía tomada por la autora en la galería de Alfredo Toaquiza, Turupata, 2014.

En 1994 se organizó en la sede de la Organización de Estados Americanos (OEA) de la ciudad de Washington la exposición *Pintores de Tigua*¹⁶⁴. Al finalizar

162. Bióloga de formación, Jean Colvin ha relacionado gran parte de sus proyectos académicos a la antropología y al arte. Fundadora y directora del University Research Expedition Program de la Universidad de California recibió una beca Fulbright que le permitió vivir y trabajar con los pintores en las comunidades de Tigua durante diferentes periodos desde el año 2000. En una etapa anterior Jean Colvin trabajó dirigiendo proyectos etnográficos para los museos de Kenia y Tanzania (África), lo que la vincularía directamente con el campo de la etnografía y del arte de poblaciones autóctonas africanas.

163. En *Capital simbólico y exposiciones en el extranjero* Alfredo Toaquiza habla sobre su experiencia en el discurso de apertura de esta exposición.

164. Esta exposición fue promovida por el Representante Permanente de Ecuador, el embajador en la OEA Blasco Peñaherrera (ex vicepresidente de la República del Ecuador durante el Gobierno de León

esta muestra, las obras que habían sido expuestas en Washington se trasladaron a San Francisco (California), donde se expusieron bajo el nombre *Pintores de Tigua. Indigenous Artists of Ecuador*. Igualmente, poco después fueron de nuevo trasladadas al Museo de Antropología Phoebe A. Hearst, de la Universidad de California en Berkley (California), donde se volvieron a exhibir¹⁶⁵.

En 1995, concretamente entre el 26 de octubre y el 12 de noviembre, se organizó la *22ª Feria Internacional de Artesanía Tradicional* en la que la pintura de Tigua tuvo una importante presencia¹⁶⁶. Al año siguiente, entre el 1 y el 9 de junio, la galería Thomas R. Reynolds de San Francisco (California) realizó una exposición con obras de Tigua que fue titulada *Art of the Andes. Indigenous Painters of Ecuador* y tuvo el objetivo principal de recaudar fondos para ayudar a los damnificados del terremoto ocasionado el 28 de marzo, con epicentro en Pujilí, durante el cual muchas viviendas de Tigua habían sido destruidas.

Durante el año 1997 se destaca la celebración de otras exhibiciones de pintura de Tigua impulsadas por Jean Colvin. En el Instituto Brasileiro Ecuatoriano de Cultura (Quito) se inauguró una gran muestra de Tigua que dio lugar posteriormente a que los cuadros expuestos fueran trasladados a París, donde se celebró la exhibición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur* en la Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París (Francia). Este evento fue celebrado en el marco de la actividad "Década Mundial de Desarrollo Cultural de la UNESCO" concretamente por la "Década Mundial de la Gente Indígena" (Colvin, 1997: 10). Jean Colvin fue la organizadora y curadora de esta muestra y viajó con varios pintores de Tigua. Se editó un catálogo que muestra diferentes imágenes de las obras de algunos pintores de Tigua representados en dicha exposición: Alfredo Toaquiza, Alfonso Toaquiza, Bernardo Toaquiza, Daniel Chusen, Gustavo Toaquiza, Julio Toaquiza, Tarjelia Toaquiza, María Toaquiza, Julio Pallo, Rodrigo Toaquiza, Segundo Enrique Cuyo, Fausto Toaquiza, Alfredo Pallo, Raúl Ilaquiche, Francisco Cuyo, Francisco Chugchilán y César Umaginga.

Jean Colvin explica su experiencia vivida esos días:

"En 1997 obtuve otra donación —esta vez para montar una exhibición en las oficinas de la UNESCO en París, Francia. Con apoyo moral de Mauricio Montalvo, Hernán Crespo Toral y el embajador, Juan Cueva, más de 100 pinturas de Tigua agraciaron las paredes de la UNESCO durante tres semanas. Los artistas y yo pasamos cada día reuniéndonos con gente maravillosa de todo el mundo en la exhibición y luego nos apresuramos al final de la tarde para visitar el Louvre, el Musée D'Orsay, Versalles, y un viaje nocturno en bote sobre el Sena y, por supuesto, una cena de ancas de rana francesas —para terror de los artistas, quienes pensaron que las comerían crudas. Después de París tuvimos exhibiciones en el Museo del Hombre, en San Diego, California y varios otros lugares de Estados Unidos" (Colvin, 2004: 154-156).

Febres-Cordero, 1984-1988) y patrocinada por la OEA, la Oficina de Asuntos Culturales, la Fundación Interamericana.

165. Consultar *Capital simbólico y exposiciones en el extranjero* sobre experiencia de los pintores en EEUU.

166. Fue organizada por la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Arquitectura y Bellas artes, el Programa de Artesanía, y la Corporación Cultural de las Condes.

En 1998, Alfredo Toaquiza y su hermano Gustavo viajaron a Estados Unidos y participaron en el evento *I Madonnari. An exhibition of Festival Artists at Sullivan Goss* en Santa Bárbara (California). A este acontecimiento artístico, organizado por una amiga de Jean Colvin y dedicado al arte realizado en tiza sobre pavimento, fueron invitados varios artistas; entre ellos se encontraban Alfredo y Gustavo Toaquiza, quienes pintaron una escena inspirada en las comunidades de Tigua. Gustavo también fue invitado a Estados Unidos en otra ocasión, donde realizó algunas muestras y se alojó durante aproximadamente seis semanas en la casa de Jean Colvin y su esposo.

A lo largo de este mismo año otros países extranjeros acogieron las pinturas de Tigua en sus salas de exposición. La galería Ecuador de Niza (Francia) desarrolló la exposición *L'art naïf de Tigua. Des peintres indigènes de l'Équateur* entre el 24 de abril y el 29 de agosto de 1998. El Museo Nazionale Della Montagna Duca degli Abruzzi ubicado en Torino, Italia también organizó una muestra. Bonaldi (2010: 34-35) opina que con la adquisición de 70 pinturas de Tigua para esta exhibición, los organizadores (María Augusta Pérez, Lorenzo Bersezio y Aldo Audisio) “lograron presentar un amplio número de pintores pertenecientes a distintas asociaciones, creando así una muestra representativa del fenómeno en toda su complejidad, sin perpetuar el rol predominante de la familia Toaquiza”. Parece que otra exposición, celebrada también en este mismo año, ofreció también cierto desafío al monopolio de la familia Toaquiza; se trata de la muestra organizada por el Museo de Antropología de la Universidad Simon Fraser de Burnaby, en Canadá, en la que participó Eduardo Cayo. Este pintor afirmó “haber discutido en aquella ocasión con antropólogos que le hicieron comprender que él estaría en capacidad de competir con los Toaquiza y exponer en el exterior. (...) [También manifestó que] éste fue un momento decisivo que le llevó a dedicarse a la promoción de su obra y de la de otros miembros de la Unión Artesanal de Pintores y Tejedores de Tigua” (Bonaldi, 2010: 35).

El Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver (MOA) trasladó más de 300 pinturas de Tigua¹⁶⁷ a Canadá para la realización de una exhibición sobre Tigua a la que fueron invitados los pintores Eduardo y Abelardo Cayo Pilalumbo. Blanca Muratorio, quien comisionó esta muestra, reflexiona sobre la inusual situación que se dio con el viaje y protagonismo de estos pintores en la exposición de Canadá; considera que las experiencias vividas en este acontecimiento desataron, sin lugar a dudas, importantes cambios en los pintores de Tigua.

“La presencia de los dos jóvenes pintores, su vestimenta ‘típica’, que mantuvieron para las ocasiones formales, así como mis largas conversaciones con ellos acerca de su primera experiencia con un mundo ‘exótico’, al que teníamos que introducirlos en el curso de menos de una semana, me hicieron comprender mejor algunas de las tantas situaciones de complejidad intercultural que están experimentando los miembros de estas etnicidades emergentes” (Muratorio, 2000: 2).

167. Muratorio expresa cómo se sorprendió cuando durante la selección de pinturas se consultó a Eduardo y Abelardo Cayo Pilalumbo sobre su criterio sobre el orden de importancia de obras a exponer, éstos “contrariamente a lo que todos pensábamos, tal vez con criterios estéticos eurocéntricos, que privilegian al genio individual, los dos pintores no se eligieron a sí mismos sino que nos indicaron en orden prioritario al maestro Toaquiza de la familia fundadora y a sus propios maestros, demostrando así una admirable disciplina escolástica” (Muratorio, 2000: 5).

El 22 de octubre de 2001 se inauguró la exposición *Pintores de Tigua* en el Palacio Nacional del Ecuador (Palacio Carondelet, Quito) con la colaboración de Jean Colvin y del Banco Central del Ecuador. Jean Colvin fue la autora de los textos del catálogo y, en este caso concreto, la comisión de la comunidad Tigua-Chami tuvo la responsabilidad de seleccionar a los artistas participantes en la exposición y en el catálogo. Los artistas participantes fueron: Julio Toaquiza Tigasi, Luis Toaquiza Tigasi, Luis Millingalli Tigasi, Gustavo Toaquiza Ugsha, Juan Francisco Ugsha Ilaquichi, Alfredo Toaquiza Ugsha, Francisco Toaquiza Chusín y Alfonso Toaquiza Ugsha.

En 2002, entre el 4 de octubre y el 10 de noviembre, la galería Central Library de la ciudad de Kentucky (EE.UU) acogió la exposición *Indigenous Artists of Tigua, Ecuador*, patrocinada por Partners of the Americas (Washington DC), Kentucky-Ecuador Partners/Indigenous Artists of Tigua y la Embajada de Estados Unidos en Quito (Ecuador). Los pintores representados fueron: Fausto Toaquiza Cuyo, Olga Toaquiza Cuyo (hermana de Fausto), Bernardo Toaquiza Vega, Luzmila Toaquiza Ugsha (hija de Julio Toaquiza), Manuel Toaquiza Vega, Julio Toaquiza Vega, Francisco Toaquiza Chusín, Daniel Chusín Vega, José Luis Toaquiza, Luis Toaquiza Tigasi, Juan Francisco Ugsha Ilaquiche y Rodrigo Toaquiza Cuyo. Se editó un catálogo escrito por Jean Colvin que fue dedicado a Rodrigo Toaquiza Cuyo, artista de Tigua que murió asesinado el 9 junio 2002¹⁶⁸.



Fig. 24: Alfonso Toaquiza Ugsha, Tambor, pieza expuesta en la exposición *Grandes maestros del arte popular de Iberoamérica. Colección Fomento Cultural Banamex* celebrada en Madrid entre abril y junio, 2013. Fuente: Fotografía tomada por la autora.

168. Este asunto será tratado en el capítulo *Estructura y poder en el campo pictórico*.

Se ha publicado un número considerable de libros dedicados a la pintura de Tigua. En 2004, Jean Colvin publicó un libro sobre la pintura de Tigua *Arte de Tigua. A reflection of indigenous culture in Ecuador/Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Este libro, con textos en inglés y español, ha tenido mucha repercusión en el ámbito nacional, pero sobre todo, muchos turistas se han interesado por él al ser vendido en tiendas de artesanías y librerías como Libri Mundi o Abya-Yala en Quito. En 2009 Rudi Colloredo – Mansfeld, en su libro *Fighting like a community. Andean civil society in an era of indian uprisings* publicado por la editorial University of Chicago Press, presenta como protagonistas a los comuneros y pintores de las comunidades de Tigua. Igualmente en 2010, la italiana Francesca Bonaldi publicó, en este caso con la editorial Abya-Yala *Entre dos culturas. Los pintores andinos de Tigua*. También se han escrito numerosos artículos y estudios¹⁶⁹ directamente relacionados con este tipo de pintura que muestran que ha aumentado en los últimos años el interés hacia los pintores de Tigua en el campo académico.

En el mes de junio del 2010, durante mi primera estancia de campo en Ecuador, se celebró en el Museo Mindalae de Quito una exposición de pinturas de Tigua organizada por Jean Colvin. En el mes de julio de este mismo año, se convocó la muestra *Arte de Tigua. La Revolución Ciudadana está en marcha* en la sede del Ministerio de Cultura (Quito), en la que participaron algunos miembros de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua, Cotopaxi como Francisco Toaquiza, Edgar Toaquiza, Humberto Chugchilán, Juan Francisco Ugsha Ilaquiche y Fabián Ugsha Toaquiza. Dos años más tarde, en 2012 de nuevo durante mi estadía de campo, pude asistir a la exposición de pinturas de Tigua titulada *La familia Toaquiza* celebrada en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, en la ciudad de Latacunga.

Entre el año 2013 y 2016 han tenido lugar al menos otras tres exposiciones internacionales relevantes. La primera, *Grandes maestros del arte popular de Iberoamérica. Colección Fomento Cultural Banamex* se celebró en el Teatro Fernán Gómez de Madrid entre abril y junio de 2013¹⁷⁰, en ella se resaltaba un tambor pintado de Alfonso Toaquiza Ugsha. La segunda, celebrada en el Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia (ILA ACR), fue inaugurada el 9 de julio de 2014 y contó con la presencia del joven pintor de Tigua Edgar Toaquiza, quien viajó a Rusia para exponer 60 obras de Tigua. Por último cabe mencionar la reciente exposición celebrada en el Museo Nacional de Antropología de España

169. Algunos de ellos son: Colloredo-Mansfeld, R. (2001): "Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas", Ecuador Debate n. 52, p. 135-150; Colloredo-Mansfeld, R. (2003): "Tiguan Migrant Communities and the Possibilities for Autonomy among Urban Indigenous", en Whitten, Norman E. (2003), *Millennial Ecuador. Critical essays on cultural transformation and social dynamics*. University of Iowa; López Valiñas, F. (2008): "Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador)", en Cuaderno. Art. Gr., n. 39, p. 233-250; Ivers, M. (2008), *Pintores de Tigua: la identidad de una familia en sus viajes y memorias*. Universidad Simón Bolívar, Quito; Muratorio, B. (2011): "Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua". Seminario Patrimonio Cultural, Multiculturalidad. Mercado Cultural en el Centro Histórico, Flasco Ecuador, Quito; entre otros.

170. Exposición organizada por el Banco Nacional de México a través de Fomento Cultural Banamex, A.C., la Fundación Roberto Hernández Ramírez, A.C., el Ayuntamiento de Madrid, en colaboración con el Consejo Nacional de Antropología e Historia, la Secretaría General Iberoamericana, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Embajada de México en España, El Ayuntamiento de Cádiz y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

(Madrid) entre el 1 de octubre de 2015 y el 17 de enero de 2016. Esta exposición fue organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, el Museo Nacional de Antropología, la Embajada de Ecuador en España y el Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana de España. El pintor Alfredo Toaquiza fue invitado a viajar a España y estuvo finalmente presente en la inauguración y en algunos talleres organizados en Madrid con motivo de esta exposición¹⁷¹.

2.2- El campo pictórico en el universo político

El campo pictórico que se desarrolla en las comunidades de Tigua está vinculado de una manera muy especial al panorama político ecuatoriano. A lo largo de este apartado se pretende profundizar en el modo en que este campo social particular se conforma en interacción constante con el campo político. En primer lugar, se debe aclarar que este campo tiene dos características que lo distinguen en términos políticos: por un lado, sus actores principales son indígenas quichuas y por otro, el marco temporal que viven estos actores corresponde a un periodo de potente articulación y lucha del sujeto colectivo indígena en el panorama nacional e internacional. Los tiguas viven un proceso de articulación política que pasa de un extremo a otro en menos de tres décadas (entre la década de los sesenta y los noventa): de ser huasipungueros del sistema de hacienda a convertirse en sujetos socio-políticos de primer orden en el panorama político ecuatoriano, tras los grandes levantamientos indígenas de 1990 y 1994.

Este apartado comienza analizando las características del marco político nacional (desde la reforma agraria hasta mediados de la década de los noventa) y el papel reivindicativo del colectivo indígena, centrándose principalmente en el contexto andino ecuatoriano. La segunda parte se concentra en el proceso de articulación política concreto de las comunidades de Tigua, los actores y factores que participan en el mismo y sus nexos con la pintura.

1. Panorama nacional en los 80 y 90

La década de los setenta se sintió en Ecuador como un período de transformación entre la etapa estatista y la etapa neoliberal, que llegaría en la década posterior. Esta época de transición tuvo un perfil asistencialista y se considera que las medidas emprendidas en materia de desarrollo tuvieron pocos resultados beneficiosos para los campesinos y más bien “abrieron una puerta a la posibilidad de privatizar las intervenciones sobre el medio rural” (Bretón, 2001: 475).

Desde el comienzo de la década de los ochenta, el gran problema de la deuda externa ecuatoriana tomó un protagonismo primordial a nivel nacional y, en materia de desarrollo, justificó la entrada de los programas de ajuste que reflejaron

171. En *Antropólogos y pintores*, se amplía información sobre esta exposición.

la imposición del neoliberalismo. A nivel político y económico, América Latina había trazado durante esos años un viraje hacia el neoliberalismo marcado por los Planes de Ajuste Estructural (PAE) que no tardaron en plasmarse en Ecuador.

Después de que el 6 de marzo de 1979 la Junta Militar aprobase la Ley de Fomento y Desarrollo Agropecuario¹⁷², durante los siguientes mandatos con Jaime Roldós Aguilera y Oswaldo Hurtado como presidentes de la República, se llevó a cabo el Plan Nacional de Desarrollo (1980-84). A partir de este momento, el desarrollo rural se convirtió en el discurso principal, y el objetivo prioritario fue el aumento de la producción y de las posibilidades de acceso de los campesinos a las prestaciones de los programas de desarrollo nacional.

En el sector campesino se instauraron los proyectos de desarrollo rural integral (DRI). Algunos investigadores opinan que los DRI eliminaron la posibilidad de transformación estructural del sector agrario, principio que se había, al menos, pretendido con las leyes de reforma agraria anteriores. A través de estos proyectos se llevó a cabo una intervención parcial dirigida únicamente a determinados grupos de productores y se produjo un alejamiento o replegamiento del Estado¹⁷³, que abandonaba de este modo el rol de “promotor” ante las medidas de desarrollo; además esta medida se aproximaba por un lado a una postura de “desentendimiento cada vez mayor de los responsables políticos nacionales” (Bretón, 2002: 45), y por otro, al seguimiento de la máxima “privatización, aperturismo y desregulación” (Martínez, 1999: 341). Este avance hacia la privatización de las políticas de desarrollo hizo recaer el papel principal en las ONG, que iniciaron una entrada masiva en Ecuador a partir de la década de los ochenta y que se caracterizaron en esta época por su extraordinaria variedad de modelos de actuación, que incluso generaron (y aún generan actualmente en algunos casos) “la superposición sobre la misma base social de proyectos ejecutados desde orientaciones con frecuencia contrapuestas” (Bretón, 2009:93).

Hacia los años noventa, la consolidación del neoliberalismo como dogma político y económico era un hecho en Ecuador. Uno de los pilares fundamentales para su pleno desarrollo consistió en desplegar un proceso de etnificación que estructuró diferentes ámbitos: políticas de desarrollo, luchas sociales, reivindicaciones políticas, discursos culturales, etc. De esta forma, se empezó a modificar la dirección del aparato del desarrollo y a establecer políticas de reconocimiento identitario que abandonaban las posturas homogeneizadoras del desarrollismo desplegado en épocas anteriores; políticas por lo general totalmente antagónicas a las políticas de desarrollo ejecutadas durante la época de las teorías de la modernización¹⁷⁴.

172. Esta ley buscaba principalmente aumentar la producción y la productividad del sector agropecuario y fomentar las organizaciones jurídicas conformadas por productores agropecuarios (como asociaciones o cooperativas); sin embargo, en realidad no tuvo un carácter verdaderamente reformista. Sobresale la modificación y anulación del criterio de eficiencia de la Ley de Reforma Agraria de 1973 en el que se exigía que se debía trabajar el 80% de la superficie de las tierras para evitar su incautación. Esto evitaba “que la inmensa mayoría de las grandes propiedades pudieran ser consideradas como eficientes” (Bretón, 1997: 66).

173. Hasta la década de los ochenta, los modelos de modernización y desarrollo se apoyaban en estados fuertes y proteccionistas cuyo discurso nacional buscaba integrar a todos los sectores de la población y transformar la estructura agraria anterior (de ahí la importancia de las reformas agrarias de 1964 y 73).

174. En esta época subyace una idea clara consistente en identificar las barreras culturales como el factor fundamental que dificulta y entorpece el camino hacia el desarrollo de los países más pobres y

Surgieron así políticas “de reconocimiento”, de “desarrollo con identidad”, de “etnodesarrollo” como parte del discurso neoliberal; éstas, al autorizar de una forma determinada al indígena, al “indio permitido” (Hale, 2004) en su modalidad étnica, al “sustituir ‘protesta’ por ‘propuesta’” (Ídem, 2004: 4), aplacaban el descontento social.

De este modo se comenzó a dibujar un “multiculturalismo neoliberal”¹⁷⁵ que surgió en gran parte como reacción a la eclosión de las demandas de las plataformas étnicas como la CONAIE, que habían demostrado una enorme capacidad de vehicular la acción colectiva y desafiar al estatus quo¹⁷⁶. Esta postura “multiculturalista” redefinió la alteridad cultural como un nuevo recurso clave para el desarrollo de los grupos más desfavorecidos pero que, sin embargo, no planteaba verdaderamente ningún cuestionamiento o replanteamiento de los proyectos en sí, ni de sus costos sociales ni, en definitiva, de los principios de base del sistema neoliberal. Se convirtió así en una forma de proceso paliativo, sedante de otros cuestionamientos “que pudieran poner en entredicho la lógica del modelo de acumulación dominante” (Bretón, 2009: 99-100).

- El giro etnicista de las reivindicaciones indígena-campesinas

El sector campesino ecuatoriano atravesaba una situación cada vez más insostenible en la década de los ochenta. Tras la reforma agraria, este colectivo se había vuelto, si cabe, más vulnerable, había aumentado su miseria y estaba siendo golpeado por la ascendente diferenciación socio-económica al no tener acceso a los recursos y verse en una situación cada vez más marginal en el mercado mundial. Además, las políticas de desarrollo llevadas a cabo tras la reforma agraria no hicieron sino empeorar esta situación. Esta alarmante coyuntura fue la que prendió la llama de las reivindicaciones indígena-campesinas que en este momento comenzaron a brotar con insólita fuerza en Ecuador.

“Es normal ante esa situación que, dada la persistencia de los problemas estructurales de fondo, la reivindicación por el reparto de la tierra haya sido un aglutinante fundamental del movimiento campesino serrano. El que la política estatal haya continuado favoreciendo a los terratenientes modernizantes y marginado política y económicamente al campesinado explica que, al menos en la sierra, la lucha por la tierra esté en la base del gran levantamiento indígena-campesino que en junio de 1990 conmovió al país” (Bretón, 1997:67).

Muchos sectores campesinos se agruparon bajo estructuras como las federaciones campesinas nacionales que sirvieron “de puente comunicante entre el

desfavorecidos. Ver Rogers (1973), Foster (1980).

175. Sobre el tema del planteamiento cultural neoliberal en América Latina consúltese, entre otros: Martínez Novo (2006, 2009), Hale C. (2002, 2004), Díaz-Polanco H. (2006), Bretón V. (2009) y Assies W. (2000).

176. Este tema será desarrollado en *Panorama nacional en los años 80 y 90*.

campesinado y la política nacional” (Andrade, 2006). Un ejemplo de ello fue el papel desempeñado por la Federación Nacional de Organizaciones Campesinas (FENOC). Esta organización, ligada a la Iglesia católica y a sectores políticos democristianos, tuvo gran relevancia en la formación y concienciación de la población rural, aunque tuvo más fuerza en la costa que en la sierra del Ecuador. Paralelamente a la FENOC, grupos de indígenas quichuas se reunieron por primera vez en 1972 en la comuna de Tepeyac (provincia de Chimborazo) donde se conformó el movimiento indígena Ecuador Runacunapac Riccharumui (ECUARUNARI)¹⁷⁷, que posteriormente englobó a muchas de las organizaciones de la región de la sierra. Su principal objetivo era la lucha por la tierra, la educación, la libertad de organización y la participación en la toma de decisiones políticas internas y externas, aunque la ECUARUNARI gradualmente comenzó a “balancear la demanda de la tierra con reivindicaciones étnicas centradas sobre la lucha contra la discriminación y sobre planteamientos en torno a temas como la lengua, la cultura y la medicina” (Zamosc, 1993: 284), giro que analizaremos justo a continuación. En 1980, en Quito, se creó el Consejo Nacional de Coordinación de Nacionalidades Indígenas (CONACNIE) con el objetivo de promover la consolidación de pueblos indígenas; a partir de la convergencia de la CONACNIE y el ECUARUNARI, se constituyó en 1986 la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador).

Como se ha señalado anteriormente, en la sierra ecuatoriana se produce un cambio singular a partir de la década de los ochenta. Zamosc (1993) apunta cómo las revueltas y demandas del periodo anterior, que habían estado centradas en la lucha por la tierra, viven a partir de la década de los ochenta un “giro etnicista”, lo que Bretón (2009) denomina “la deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos”. Bretón (2015) enuncia tres ejes fundamentales que inciden a partir de los ochenta en el proceso de desarrollo de las estructuras organizativas étnico-identitarias en Ecuador y que nos permiten entender esta transformación que influyó directamente a la coyuntura de las comunidades de Tigua. Uno de estos ejes está ligado al cambio que viven las actuaciones en materia de desarrollo durante las décadas de esplendor de las políticas neoliberales. A partir del replegamiento del Estado y de la entrada masiva de ONG en zonas de mayor concentración de población indígena, se despliega una intervención basada en la cuestión étnica que contribuye “a reforzar la dimensión estratégica de los discursos identitarios de los ‘beneficiarios’”. Otro de los ejes primordiales de este “giro etnicista” tiene que ver con la metamorfosis que estaba sufriendo el contexto rural andino con el desarrollo de las leyes de reforma agraria de 1964 y 1973. Tras marcarse el fin del sistema de hacienda y descomponerse el sistema de administración de poblaciones precedente (Guerrero, 2010), se activaron procesos complejos que cuestionaban contradicciones notorias como el desigual reparto agrario que resultó de las reformas, la creciente diferenciación interna a la que se enfrentaba el campesinado serrano, la necesidad de migración como única vía de supervivencia económica, etc., procesos que se convirtieron en demandas que fueron canalizándose en la construcción de “una nueva frontera étnica panindígena” (Bretón, 2015: 44). Por último, un eje relacionado con el incremento de las posibilidades formativas que se desarrolló en las comunidades serranas y permitió el acceso a la educación de campesinos que se convirtieron años después en las nuevas dirigencias indígena-campesinas. Este estrato campesino se transformó ulteriormente en la élite indígena formada por dirigentes, intelectuales indígenas y mediadores políticos, los cuales comenzaron a desarrollar sus propios alegatos políticos. Los contenidos de estos discursos se

177. “Amanecer del indio ecuatoriano” en quichua.

basaban, como apunta Lentz (2000), en experiencias cotidianas, en vejaciones étnicas sufridas por siglos; y en el momento en que estas dirigencias indígenas se asociaron con la CONAIE tras, como hemos visto anteriormente, organizarse bajo diferentes plataformas campesinas de diferente índole, comenzaron a canalizar un discurso que apelaba la alteridad cultural y buscaba transformarse en acciones políticas directas.

Un documento de la CONAIE de 1988¹⁷⁸ ejemplifica esta directriz afirmando que uno de los objetivos propuestos desde la confederación es “luchar por la defensa de nuestra cultura autóctona, propia”:

“La lucha indígena tiene una doble dimensión: de clase y étnica. Esta línea es la que mantenemos en la CONAIE en la actualidad, y dentro de esta perspectiva buscamos la colaboración con otros sectores organizados tanto sindicales como populares para luchar por la transformación de la sociedad. Mantenemos la independencia de la organización indígena, incluyendo dentro de las reivindicaciones no sólo lo económico, sino también lo cultural. En los primeros años, las organizaciones hemos tenido que enfrentar una pugna entre la primera y la segunda posición, pero conforme hemos logrado madurez, la tercera línea se ha ido imponiendo” (CONAIE, 1988, 161-162).

No obstante, los discursos creados a partir del comienzo de la década de los noventa, que acompañarían además el esplendor de levantamientos indígena, muestran con más fuerza esta tendencia etnicista. Un claro ejemplo es el documento final redactado a tenor del “Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios” que se desarrolló en Quito entre el 17 y el 21 de julio de 1990. Este evento fue convocado por la CONAIE, la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) junto con “The South and Meso American Indian Rights Center” (SAIIC) de Estados Unidos, “con el propósito de conocer y discutir la problemática indígena y fortalecer el proceso de unidad y lucha continental de cara al V Centenario del inicio de la conquista”¹⁷⁹. Fruto de este encuentro surgió el documento denominado la “Declaración de Quito”; en este escrito la identidad se erige como pilar principal, al desplegarse una apropiación de conceptos usados en investigaciones americanistas precedentes que desarrollaban nociones “esencialistas” sobre la etnicidad indígena (Lentz, 2000). Por ejemplo, en el discurso de presentación de este documento podemos distinguir un pequeño párrafo dirigido a la importancia de la cultura y la identidad indígena: “Afirmar nuestra decisión de defender nuestra cultura, educación y religión como bases fundamentales de nuestra identidad como pueblos, recuperando y manteniendo nuestras propias formas de vida espiritual y convivencia comunitaria, en íntima relación con nuestra madre naturaleza”¹⁸⁰.

178. Documento titulado *1992: 500 años de resistencia india. Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo*. CONAIE. Fue elaborado por el equipo de investigación formado por Luis Maldonado (Coordinador), Alicia Garcés, Lilyan Benitez, Ariruma Kowii y Mario Conejo.

179. http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (10 de octubre, 2015, 12h).

180. *Declaración de Quito*, julio de 1990. El texto se divide en diferentes puntos: I. Los pueblos indígenas ante el V centenario; II. Autodeterminación y proyecto político; III. Educación, cultura y religión; IV. Organización indígena. Coordinación y comunicación; V. La mujer indígena; VI. El territorio y recursos naturales; VII. Legislación indígena; y VIII. Derechos humanos y presos políticos indígenas.

Este discurso “etno-identitario” fue transmitiéndose con más fuerza a partir principalmente de la consolidación de un andamiaje de instituciones étnicas que, como analiza Guerrero (1996), se convierten en portavoces del discurso de resistencia a nivel nacional y que defiende a los indígenas contra la dominación étnica. Sobre todo a partir de los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, se comenzó a crear el armazón de un “nosotros indígenas” de cara a la esfera pública, que emitía “discursos sobre la diferencia étnica, la opresión y la autonomía”. Para los emisores de estos discursos se volvió “imprescindible recurrir a la estrategia de redefinir el campo implantando marcadores étnicos que los diferenciase y constituyesen como distintos a los funcionarios (públicos y privados, los políticos y los sindicatos)” (Ídem, 1996: 12)¹⁸¹.

- Levantamientos indígenas en la década de los noventa

En 1990, la CONAIE alentó una revuelta social indígena que se acabaría constituyendo, con los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, en un importantísimo hito nacional. El movimiento indígena se convirtió desde este momento en un factor socio-político de gran relevancia en Ecuador, y paralelamente fue ganando importancia en otros países de Latinoamérica¹⁸².

Los levantamientos indígenas de 1990¹⁸³ y 1994 impulsados principalmente en la sierra ecuatoriana y vehiculados, como se ha señalado, a través de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, alteraron sin duda alguna la política ecuatoriana. Los indígenas de todo el Ecuador alzaron su voz, desafiaron la estructura socio-política ecuatoriana y se convirtieron en actores políticos de

http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (10 de octubre, 2015, 12h)

181. Esta “etnificación” del discurso político se refleja de forma muy especial en las comunidades de Tigua. La pintura se convierte en una herramienta de construcción de la alteridad cultural, en un reflejo que proyecta la construcción de la frontera étnica que estaba exaltando el movimiento indígena andino. En los capítulos 5, *Género: De lo folklórico a la Etnificación de “lo indígena”* y 6, *Post-género. La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua*, se analiza cómo este tipo de pintura expone esta “etnificación” y de qué forma insiste en envolver a la cultura indígena con un resplandor de “tradición”, “autenticidad” y “primitivismo”.

182. Surgieron nuevos movimientos políticos indígenas en otros contextos como en Bolivia en 1993, con la Marcha por la Dignidad y el Territorio de los pueblos del Oriente boliviano; o el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, en Chiapas, México.

183. El primer levantamiento se inició el 3 de junio de 1990 y mantuvo tensas protestas durante nueve días mediante la ocupación de las carreteras de la sierra y las inmediaciones de las principales ciudades, hasta que la movilización tomó la capital ecuatoriana y forzó al entonces al presidente Rodrigo Borja a negociar los 16 puntos del “Mandato por la Vida de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador” (CONAIE). Se dio de forma “sorpresiva y violenta, causando graves alteraciones (...). Las consignas estaban relacionadas claramente, a pretexto de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, denominada como ‘500 años de opresión’, a ciertas citas más específicas como ‘ni una hacienda para el año 1992’”. Testimonio de Ignacio Pérez Arteta, presidente de la Cámara de Agricultura de la Primera Zona. En Almeida (1992: 37).

primer orden, entrando en la escena política pública ecuatoriana como agentes y representantes políticos con discursos propios, como explica Guerrero (2000: 50):

“Por primera vez en la historia de la República, los ecuatorianos miraban (presencia física y discursos) a indígenas afirmar sus propios planteos y negociar mano a mano en un espacio público político con los grandes poderes reales: los representantes del gobierno, de los terratenientes y de los industriales; de la Iglesia y los militares (...). Con los levantamientos que son actos masivos de ocupación física de los espacios y de las instituciones más connotadas como de carácter público, los “sujetos” indios rompen las barreras de la esfera particular y sobrepasan los límites que les retenían en una resistencia cotidiana a la opresión. Entran de lleno en la acción política y pública, se convierten en agentes sociales nacionales y modifican las dimensiones de lo que es considerado como un asunto político”.

Guerrero (2010, 223) considera que es a partir de los levantamientos indígenas nacionales de 1990 y 1994, cuando los indígenas “dejan de ser sujetos de un Estado, dejan de ser imágenes manipuladas en juegos de fuerzas partidarias blanco mestizas”. A partir de ese momento aparecen como representantes con discursos propios, legítimos en el campo político y piden reconocimiento como pueblo (no sólo como ciudadanos). Ya no se trata de “terceros” que piden en nombre del “indio-imagen que hay que liberar” sino que es la misma población indígena la que cuestiona la formación del Estado, por lo que se rompe en este momento la “ventriloquía política” imperante.



Fig. 25: Francisco Ugsha Ilaquichi, *La toma del Congreso*, 2000.

Fuente: Colección Gutiérrez-Bellido.

2- Articulación política en Tigua



Fig. 26: Francisco Ugsha Ilaquichi, *Asamblea de la comuna*, 1985. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.

“Una mujer coge un papel y hace un discurso bonito: ‘Despertemos, mujeres y hombres, todos tenemos pensamiento’. El presidente está sentado al lado de la mesa muy contento. El alcalde, alegre él también, hace entender a la gente: “Así tenemos que despertar, no debemos seguir durmiendo como en tiempo pasado” (Ñucanchic Unancha, 1985).

Tras presentar un panorama general a nivel nacional nos adentramos ahora en el caso específico de las comunidades de Tigua. A finales de los años 70, casi en paralelo con el comienzo de la pintura, esta región andina comenzó un interesante proceso de articulación política del que formaron parte diferentes actores e iniciativas que se destacan a continuación. En la primera parte de este subapartado se detallan diferentes factores y plataformas que formaron parte fundamental para impulsar los primeros cambios producidos en materia política en Tigua; entre ellos se destacan la formación de la organización “Jatun Ayllu” (en castellano, “gran familia”) o de la Unión de Cabildos de Tigua, las influencias de diferentes proyectos como Fondo de Desarrollo Rural Marginal (FODERUMA)¹⁸⁴, la puesta en funcionamiento de la

184. Es un fondo instrumentado por el Banco Central del Ecuador que canalizaba recursos técnicos y financieros hacia sectores campesinos marginados. Para más información consultar el estudio “Fondos especiales de financiamiento de acciones de desarrollo rural. Estudio de las experiencias en Venezue-

Radio Latacunga, entre otros. Pondremos además acento en el hecho de que en las comunidades de Tigua la política y la pintura han ido, desde finales de los setenta, siempre de la mano. En el siguiente capítulo *Génesis del campo pictórico*¹⁸⁵ se explicará a partir de diversos ejemplos cómo los pintores más prestigiosos fueron, y algunos continúan siéndolo en la actualidad, aquellos especialmente dotados de voz política autorizada en Tigua.

Los espacios rurales antes controlados por la articulación política de la hacienda quedaron, tras la reforma agraria, “vacíos de poder” (Kaltmeier, 2008: 129). Fue así como en los años setenta y ochenta se fueron creando alianzas de comunidades, Organizaciones de Segundo Grado (OSG)¹⁸⁶, cooperativas, asociaciones, etc., y se fue impulsando una suerte de activación política indígena. Una de las iniciativas fue la creación, a principios de los ochenta, de la organización “Jatun Ayllu” que, además de convertirse en “figura jurídica” para recibir ayudas externas para diversos proyectos de desarrollo como se explicará a continuación, buscó potenciar la organización política y el reconocimiento identitario en las comunidades de Tigua y aledañas.

“Era el deseo de que pudieran trabajar juntos, de que las cosas deben respetarse entre ellos, que se debe conversar, que no se puede hacer las cosas calladas, de que ellos sí son capaces, de que tienen que respetar a las autoridades propias, la cultura. En esa época estaban entrando mucho con las escuelas indígenas, entonces era un poco la dinámica de los educadores indígenas, los alfabetizadores, los catequistas, eran un grupo ya grande de 200 gentes. Así comienzan a tener actividad y a organizarse en una misma propuesta. Y la gente comienza a aceptar, bajan las tensiones en muchas comunidades y comienza a ver un sentido de decir ‘sí es posible hacer algo’”¹⁸⁷.

Durante esta época estaba también activo en la zona de Tigua el FODERUMA y había comenzado a emitir Radio Latacunga, que promovía directamente el Padre Salesiano Javier Herrán. En la provincia de Cotopaxi la radio se convirtió en un insumo “político-organizativo” importantísimo en este periodo. Auspiciada por el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL)¹⁸⁸ y con el objetivo de democratizar la palabra, Radio Latacunga

la, Honduras, Brasil, Ecuador y Colombia” realizado por el Instituto de Cooperación para la Agricultura (IICA) en 1989. Para información más detallada revisar los informes I y II del “Proyecto Quilotoa” elaborado por la Unidad de Planificación del Banco Central del Ecuador en 1980. Para un estudio crítico sobre FODERUMA ver Korovkin (1997).

185. En concreto en el apartado El campo pictórico en el universo político (pp. 120-137).

186. Luciano Martínez (2006) define la Organización de Segundo Grado como una “agrupación de base (homogénea o heterogénea) que adquiere un estatuto de representatividad local y/o regional en la medida en que busca concretar las demandas provenientes de sus bases”. Tomas Carroll (2003) clasifica cuatro tipos para el caso ecuatoriano: reivindicativo/político/cabildeo, empresa social, multi-funcionales y manejo de recursos naturales.

187. Entrevista a Javier Herrán, 15 de septiembre, 2012.

188. El Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina es un organismo internacional nacido en París, en 1959, a partir de la X Conferencia General de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), que fue legalizado mediante

(propiedad de la Curia) se convirtió en el medio radiofónico para organizar, a través de reporteros locales, la retransmisión de programas dirigidos a la población indígena y campesina de Cotopaxi (Bretón, 2012).

“Entre 1981 y 1990, el CIESPAL (...) ejecutó en Cotopaxi el proyecto ‘Comunicación para áreas rurales’, para apoyar a las organizaciones campesinas, promover un proceso de educación popular, mejorar sus condiciones de vida y visibilizar su cultura, para lo que implementó siete cabinas radiofónicas en sendas comunidades rurales, a través de las cuales se difundieron: 3.500 radio-revistas informativas populares, en castellano y quichua, radio-revistas educativas, 150 charlas radiofónicas sobre temas comunitarios, documentales sobre la historia de las organizaciones campesinas, reportajes y música autóctona de Cotopaxi” (CIESPAL, s.f. Cit. en Bretón, 2012: 307-309).

Se trató de una experiencia muy interesante de emisión radiofónica ya que se buscó que la población campesina e indígena comunicara sus experiencias culturales en primera persona. Además, el formato de emisión facilitó la participación de sectores analfabetos y quichua hablantes, y se convirtió en un espacio de interacción a nivel provincial que de forma paralela iba estructurando un discurso que resaltaba la identidad indígena al crear “programas radiales propios del campesinado, orientados a la reactivación y revaloración cultural” (Bretón, 2012: 309). En la región de Tigua la emisión radiofónica llegó con emoción y sin lugar a dudas tuvo influencias en el crecimiento de la articulación política de las comunidades, incluso el Padre Salesiano Javier Herrán considera que conformó “la super estructura ideológica de la Jatun Ayllu”¹⁸⁹.

- UNOCAT, política y pintura

A mediados de los años ochenta comenzó a conformarse en las comunidades de Tigua la segunda OSG: Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT)¹⁹⁰. Uno de los objetivos básicos de la UNOCAT fue robustecer la organización política en Tigua y sumarse a las propuestas políticas que comenzaban a marcar esos años las organizaciones indígenas nacionales y provinciales como el Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi (MICC). Francisco Ugsha, presidente de la UNOCAT, describe cómo su participación buscaba luchar “por las tierras, justicia y libertad de las Nacionalidades indígenas”. También detalla, como ejemplo, que en el marco de la UNOCAT se realizaron cursos de capacitación “para los niveles femeninos y masculinos, para el intercambio de experiencias y para las administraciones políticas propias”.

el convenio suscrito ese mismo año entre el Gobierno del Ecuador, la Universidad Central y la UNESCO.
189. Entrevista al Padre Javier Herrán, 15 de septiembre, 2012.

190. La UNOCAT parece ser resultado de la escisión de la OSG Jatun Ayllu (descrita en el apartado EL campo pictórico en el universo político, en La Misión Salesiana en Tigua (pp. 142 y 143). El alcance territorial de la UNOCAT se reducía a la zona de Tigua, mientras que en el caso de Jatun Ayllu comprendía también comunidades de Zumbahua y Cugchilán.

Por otro lado, es principal resaltar cómo la pintura aparece como un factor clave en la organización UNOCAT, en el sentido de cómo los pintores comienzan a recibir un estatus privilegiado, se les empieza a señalar como sujetos idóneos y con legitimidad para recibir puestos en la dirigencia. Esta situación se ve representada, por ejemplo, en la elección de los primeros representantes de la directiva de la UNOCAT. La presidencia o cúspide organizacional de la UNOCAT fue ocupada por la comunidad de Tigua Chimbacucho, hecho que no se considera casual ya que en esa época Chimbacucho era la cuna de la pintura de Tigua. Concretamente, el presidente designado fue Francisco Ugsha Ilaquichi, pintor y “mano derecha” en la catequesis del Padre Segundo Cabrera, ya que como Luis Vega Tigasi (2008) apunta, “para elegir a estas personas siempre estábamos acompañados del sacerdote”. La vicepresidencia la ocupó Chami Cooperativa con Manuel Millingalle a la cabeza, quien también era pintor; la Secretaría, el sector Yatapungo con Luis Ilaquiche, igualmente pintor; y por último en la Tesorería, Luis Vega Tigasi.

De forma nada casual, durante los años siguientes se produjo asimismo que los altos cargos de la UNOCAT eran mayoritariamente pintores y muchos de ellos, en paralelo, eran además parte del órgano directivo de la comunidad Tigua Chimbacucho; por ejemplo Alfredo Toaquiza fue Presidente entre 1989 y 1991, Julio Toaquiza durante 1991 y 1994, Francisco Ugsha durante 1992, etc. Seguramente y debido a esto, desde la UNOCAT se atendía el tema pictórico con especial atención.



Fig. 27: Hugo Olmedo Lictapuzan Chusín, *Indígena erhebung (Sublevación indígena)*, en torno a 1994. Fuente: Catálogo de Potsdam (1994).

- Los pintores y el levantamiento contra la hacienda Tigua

A principios de la década de los noventa y por influencia de los levantamientos indígenas nacionales, se dio en Tigua un importante acto de protesta que atentó contra la hacienda del General Rodríguez Lara.

“La hacienda Tigua del general Guillermo Rodríguez Lara, según versión del propietario, fue asaltada por más o menos 300 indígenas provenientes del sitio Casa Quemada, distante a 12 kilómetros de la hacienda, que llegaron enmascarados y pintados, encerraron a los trabajadores presentes, rompieron ventanas y cerraduras de puertas, se apropiaron de objetos de estimación personal del propietario, escopetas, carabinas y de productos lácteos, y después de libar toda la noche, abandonaron la hacienda” (Almeida, 1992: 254).



Fig. 28: Escultura Homenaje al General Rodríguez Lara, sin fecha. Inscripción:

“Azucarera Tropical Americana S.A. al General Guillermo Rodríguez Lara Presidente de la República, por su decidido apoyo al desarrollo de esta empresa”.

Fuente: Fotografía tomada por la autora en la casa de Hacienda, 2015.

Algunos pintores de Tigua, que en aquella época fueron también dirigentes en estas comunidades, relatan el contexto en el que se dio la toma de la hacienda Tigua Centro:

“En 1990 empezó el levantamiento indígena, que sobre todo era por la educación bilingüe y por las tierras. Entonces tomaron varias haciendas de Latacunga, escuché que tomaron [las haciendas] de Otavalo y Riobamba. Entonces yo también dije, ¿Saben qué, jóvenes? la situación es en serio, la CONAIE está en levantamiento y nosotros no vamos a estar parados aquí en carretera, por lo menos unámonos y tomemos la hacienda de Tigua. Y planificamos con otros compañeros (...) y tomamos la hacienda de Tigua Centro, entramos más o menos como a las 8 o 9 de la noche (...)”¹⁹¹.

Explican de igual modo cómo el hacendado Rodríguez Lara tuvo represalias violentas con los comuneros de Tigua y trajo al ejército a las comunidades para castigar a los rebeldes: “[otros compañeros apoyaron a la hacienda,] nosotros no, nosotros arriesgamos para manejar, o sea él [el General Rodríguez Lara] nos amenazó y mandó militares, llegaban dos o tres helicópteros a la hacienda, sí, nosotros nos arriesgamos”. Incluso algunos líderes de Tigua Chimbacucho fueron llevados a juicio y los Padres Salesianos mediaron para conseguir negociar las represalias.

191. Información obtenida a través de conversaciones entabladas con un grupo de pintores de Tigua, en fecha 4 de agosto, 2012.

“En el 90 hubo el primer levantamiento indígena y yo [Alfredo Toaquiza] me ocupé de esta zona [Tigua]. Tomamos la hacienda con el ex presidente Rodríguez Lara. Yo estuve involucrado en eso y estuve enjuiciado porque decían que yo había encabezado con un compañero más la toma de hacienda. Entonces agarramos las armas, todo eso, y la gente me abandonó con todo, después negociamos para entregar las armas, pero me acusaron de muchas cosas como de robar 30 millones. En ese entonces, después, conversamos con los salesianos y con los obispos y negociamos; entonces entregamos y eso nos fortaleció en lo que es el movimiento indígena también”¹⁹².



Fig. 29: Casa de Hacienda del General Rodríguez Lara. Fuente: Fotografía tomada por la autora, 2015.

En los testimonios se destaca el papel de los líderes de la comunidad de Tigua Chimbacucho en la toma de la hacienda y cómo eran conocidos, además de por la organización política, por la práctica pictórica:

“Casi todas las comunidades nos apoyaban (aunque por ejemplo en Chamí no había coordinación, no había fuerza). Después nos quedamos solos los de Tigua Chimbacucho, nos quedamos para enfrentar, o sea, nosotros no corrimos ante nada, no tuvimos miedo.

192. “Enfrentamos a ese juicio y yo acudí a los salesianos a Segundo Cabrera (con Félix Cordero como Presidente, estaban desapareciendo dirigentes, era cosa grave). Pasaron tiempos y yo empecé a negociar el juicio. Buscábamos recuperar la tierra de hacienda, la entrega o que nos vendiera a precio muy bajo. O si se suspendía el juicio nosotros retirábamos la demanda. Conversamos con el Obispo de Latacunga, Monseñor Ruiz, vino y tuvimos audiencia en la hacienda. (...) Pidió un dinero por la hacienda. Al final, en la tercera reunión, [Rodríguez Lara] pidió retirar el juicio a cambio de no topár su hacienda (...). Finalmente se solucionaron problemas de hacienda” (Hª de vida, Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013).

Los de Tigua Chimbacucho éramos la cabeza para cualquier sentido, éramos cabeza en estilo de los pintores, en estilo de organización, de sistema organizativo y en estilo de arreglos de demandas, cualquier robo, cualquier desgracia, justicia indígena y cualquier cosa con mi persona [Francisco Ughsa Ilaquichi] y Alfredo”¹⁹³.

3- El aparato del desarrollo en la génesis del campo pictórico

Las políticas de desarrollo desplegadas en Ecuador y en el área andina de Tigua particularmente, permiten completar una pieza fundamental para este estudio¹⁹⁴. Los agentes pertenecientes al aparato de desarrollo (ONG, instituciones estatales, agentes individuales, organismos nacionales e internacionales de diversa naturaleza, etc.) son, principalmente desde finales de la década de los setenta, actores fundamentales en el proceso político y social vivido por los tiguas. De igual manera, estos agentes tienen un papel significativo dentro del campo pictórico de Tigua desde el momento en el que pensaron en la pintura como posible vector de desarrollo, dentro de una praxis de “desarrollo con identidad”.

A principios de los años ochenta los tiguas iniciaron la creación de asociaciones y plataformas que les permitiesen abrir la puerta a la financiación y ayudas de alguna institución u ONG. Buscaban recibir, a través del aparato del desarrollo, asistencia para mejorar sus condiciones de vida en general y también para poder emprender con más fuerza la pintura y aumentar así sus ingresos económicos. Así, a partir de esta década comenzaron a llegar a Tigua instituciones de desarrollo de diferente naturaleza que se daban de bruces con las difícilmente vencibles limitaciones de la zona de Tigua: “la baja productividad de las tierras erosionadas, la dificultad de cultivar en las pendientes empinadas, el tamaño insuficiente de las parcelas, y la falta de agua de riego” (Vázquez, 2012:641), etc. Algunas de estas organizaciones son: la Misión Salesiana, FODERUMA (Proyecto Quilotoa), Swissaid, el Centro Andino de Acción Popular (CAAP), la Cooperación Alemana GTZ, la Fundación Natura¹⁹⁵, Visión Mundial, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), Plan Internacional, entre otras.

Como veremos a lo largo de este apartado, sorprende la escasez de proyectos de desarrollo que promueven la actividad pictórica como vector de desarrollo. En los ochenta por ejemplo, la gran mayoría de ONG u otro tipo de plataformas de

193. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas con un grupo de pintores de Tigua, en fecha 4 de agosto, 2012.

194. En *Anexos* se adjunta una tabla de los proyectos de desarrollo implementados en las comunidades de Tigua.

195. En 1982 se consolidó un convenio tripartito entre el grupo eclesial salesiano, la Fundación Natura y la Fundación Interamericana. El objetivo principal de este proyecto fue la forestación, con diversas finalidades entre ellas “la recuperación del suelo y la creación de cercas vivas y cortinas de viento” (Informe del Proyecto de reforestación Zumbahua, Fundación Natura, noviembre de 1986).

desarrollo no realizaron ningún proyecto que promocionase la actividad pictórica en Tigua.

La explicación que algunos actores de ONG que actuaron en la zona de Tigua presentan es que la producción pictórica se percibía como una actividad que fomentaba el éxodo rural, que constituía uno de los problemas principales que se buscaba combatir en este momento. Pero además, señalan también como condicionante las tensiones y luchas de poder que comienzan a generarse en Tigua en torno a la actividad pictórica¹⁹⁶.

En este apartado se exploran las diferentes praxis de desarrollo que llegan a las comunidades de Tigua desde el nacimiento de la pintura; también se analiza cómo sus actores principales se hacen parte integrante del campo social de estas comunidades e interaccionan de forma particular en este colectivo indígena.

- Tourist art

En las últimas décadas, los turistas que visitan países como Ecuador suelen estar interesados en comprar productos cargados de exotismo cultural elaborados por poblaciones indígenas. Ya no sólo busca un testimonio de su viaje, sino que también quiere llevarse un recuerdo de su convivencia con una comunidad indígena culturalmente diversa a la suya, una especie de “fragmento de voz indígena fuera de la uniformidad de la sociedad globalizada”¹⁹⁷. Los habitantes de Tigua empezaron pronto a percibir cómo el turista, principalmente extranjero, demandaba con más frecuencia este tipo de productos “indígenas” y se interesaba sobre todo por aquellos temas culturalmente diversos, definidos como “modos de vida y tradiciones indígenas”.

Sin lugar a dudas en el campo turístico se da una corriente de interés por los souvenir o por los objetos de arte autóctono cargados de un halo “primitivista”. Dentro de este gran grupo de objetos se encuentran los productos artísticos “primitivos”, en sí mismos, o aquellos elaborados por pueblos contemporáneos que se definen con la etiqueta de “primitivos” producidos para un mercado turístico. Estela Ocampo (2011: 213) define este arte como “tourist art” o “arte de aeropuerto” y estima que se trata de las primeras formas en las que los objetos “primitivos” aparecen ante la demanda de Occidente. Algunos investigadores como Nelson Graburn (1999) consideran que el contenido simbólico de este tipo de productos es muy escaso, sostienen que su contenido se adecúa a la noción que el consumidor tiene sobre el grupo étnico en cuestión y se convierte, en definitiva, en un objeto “etno-kitsch”. Por su parte, Jules-Rosette (1984) opina que no se le debería definir como un arte no auténtico o sin calidad, sino que “constituye una nueva tradición cultural de pleno derecho”¹⁹⁸, porque el tipo de análisis que se acaba de describir podría estar ocultando valores estéticos muy interesantes. Estas son algunas de las críticas que Jules-Rosette opina que se hacen normalmente hacia el “tourist art”: “los objetos del ‘tourist art’ están producidos en masa; muchos de los objetos del ‘tourist art’ están realizados por artesanos sin experiencia; varios artesanos, en oposición al artista único, realizan una pieza; la demanda de los consumidores es más importante

196. Este tema será atendido en el capítulo *Estructura y poder en el campo de Tigua*.

197. Entrevista a un turista en el parque El Ejido, 8 de agosto de 2014, Quito.

198. Jules-Rosette (1984: 4), cit. en Ocampo (1999: 217).

que la creatividad de los productores en la producción del ‘tourist art’; y las obras resultantes son inferiores en calidad o artísticamente despreciables” (Ídem, 1984: 16)¹⁹⁹.

La elaboración y venta de este tipo de productos “étnicos” forma parte del turismo cultural o vivencial y a su vez éste, especialmente desde la década de los noventa, se ha considerado un potencial eje de desarrollo y ha sido impulsado por muchas ONG y otras plataformas de cooperación. De hecho, con la consolidación del modelo neoliberal, el turismo como impulsor de desarrollo se ha mitificado excesivamente y se ha presentado y continúa percibiéndose como positivo, sostenible y como aquel sector que puede contribuir exitosamente al desarrollo de un territorio. No obstante, es necesario analizar qué impacto real puede tener el turismo ya que puede ser muy perjudicial; puede ampliar los factores de riesgo, convertirse en un recurso estructurador²⁰⁰ y tener consecuencias muy preocupantes en relación a la desigualdad en la distribución de los beneficios, ampliación de las desigualdades socio-económicas, “dependencia económica del turismo”, etc.²⁰¹

Desde hace un par de décadas se comenzó a percibir el turismo como una posible vía de desarrollo en la zona de Tigua, y los pintores comenzaron a formar asociaciones para poder recibir ayudas que aprovecharan esta demanda turística. Aunque algunos proyectos turísticos resultaron fallidos y aumentaron problemáticas internas en algunas de las comunidades, como explicaremos más adelante, aun en la actualidad muchas personas procedentes de Tigua siguen considerando que el turismo podría mejorar la situación en Tigua, ayudar al desarrollo de sus comunidades de origen y a las personas que viven todavía allí. Algunos tiguas tienen la referencia de proyectos de turismo desplegados en zonas aledañas, como el que se ha desarrollado en la comunidad de Quilotoa (parroquia de Zumbahua) y que ha recibido una gran financiación estatal²⁰².

199. Ampliaremos este tema en el punto *Criterios de valoración en base a dos polos*.

200. Es definido por Gascón (1999) como el “recurso que en cada momento se presenta como el más importante en la conformación de la estructura socioeconómica de la comunidad” y analizado a través de un interesante estudio en la isla peruana de Amantani (*Gringos como en sueños. Diferenciación y conflicto campesino en el Sur Andino Peruano ante el desarrollo de un nuevo recurso: el turismo*).

201. Jordi Gascón ha desarrollado varios estudios en relación a este tema, entre ellos: (2009); (2012); (2014).

202. La Comunidad Quilotoa, situada a 14km al norte de Zumbahua, es conocida principalmente por su espectacular laguna alojada en el cráter del volcán Quilotoa. Desde que el Ministerio de Turismo (2005-2007) y el Ministerio de Agricultura, Ganadería, Acuacultura y Pesca (2012-2014), el municipio de Pujilí y la Casa de la Cultura de Cotopaxi, entre otros, ejecutasen proyectos en esa dirección (12 proyectos con diferentes Responsables de ejecución entre 2005 y 2007 con un costo de 6.860\$; 4 proyectos entre 2012 y 2014 con un costo de 108,350 \$; 17 proyectos entre 2013 y 2014 con un valor de 67.789,55\$) (García, 2015: 40-56), Quilotoa se ha convertido en uno de los activos turísticos más importantes de la provincia de Cotopaxi y con mayor despliegue hotelero. Además Quilotoa alberga uno de los mayores puntos de venta de artesanías ecuatorianas que ofrece muchos productos entre los que destacan las pinturas “estilo Tigua” (en este caso la mayoría representan la laguna del Quilotoa). Este hecho es criticado por muchos pintores originarios de Tigua al ser Quilotoa una comunidad que no pertenece a la región de Tigua.

“[El turismo] puede ser bueno, los turistas necesitan paisajes, tomar fotos, hacer documentales, y habiendo buena preparación en la comunidad, aire puro, agua limpia, todo eso necesitan los turistas, sí se necesitan capacitaciones, pláticas [conversaciones], y con los compañeros pintores abrir exposiciones, sí, sí pueden llegar más turistas, pero bien organizado. Todo está cambiando, por ejemplo cuando yo organizaba las asociaciones había dos o tres casitas [en Quilotoa], pero hace un mes o dos meses que me fui, medio Pujilí está en Quilotoa, están bien organizaditos, con casas de dos pisos, o tres pisos, buenas casas, y claro con eso los compañeros pintores viendo eso se motivan. Pero es difícil organizar, vea, la gente tiene envidias, con es que sea el corazón de hacer, la gente es un poco difícil de manejar”²⁰³.

- La Misión Salesiana en Tigua

A partir de la década de los ochenta se llevaron a cabo en las comunidades de Tigua diferentes proyectos de desarrollo. La primera intervención trascendental que se produjo en esta zona estuvo promovida por la orden Salesiana a partir de la creación de la Misión Salesiana en Zumbahua; aunque hay que especificar que la Misión tuvo también la colaboración de las Hermanas Lauritas, quienes ya estaban trabajando en la zona de Zumbahua cuando llegaron los Padres salesianos a Zumbahua, y de la operación Mato Grosso²⁰⁴.

La orden salesiana, influida por “el espíritu progresista del Concilio Vaticano II (1965) y de las Conferencias de Medellín y Puebla” (Martínez Novo, 2004: 235) e inspirada en la Teoría de la Liberación, buscaba combinar la evangelización con el desarrollo; lo que desde la Misión se denominó “desarrollo humano”, concepto que significaba ayudar y asesorar “a los campesinos en su lucha por el acceso a la tierra y por una mejor explotación de este recurso” (Vázquez, 2012:641)²⁰⁵.

La Misión Salesiana de Zumbahua fue aprobada por el Obispo de Latacunga y la Orden Salesiana a partir de la presentación del “Proyecto Zumbahua-Guangaje”, elaborado en 1971. En este proyecto se planificó que la Pastoral debía actuar con cuatro planteamientos clave: a) una pastoral de encarnación en la cultura indígena de la zona; b) una pastoral de promoción humana y de liberación: “debe apuntar

203. Entrevista a Francisco Chugchilán, 6 agosto, 2014.

204. Organización no gubernamental creada en Milán por el sacerdote Ugo de Censi. Compuesta por voluntarios de diferentes países, trabaja en proyectos de educación, salud, vivienda, artesanía, etc. con un perfil cristiano-católico. En la parroquia de Zumbahua crearon el centro Don Bosco, que continúa actualmente operativo.

205. “Los campesinos necesitaban organizarse, tanto para luchar por los beneficios de la Ley de Reforma Agraria como para obtener créditos gubernamentales o para acceder a fondos de desarrollo y asesoramiento técnico. Por eso los salesianos promovieron la organización social y política de los indígenas, a través de la concientización en las aulas de la educación intercultural bilingüe, o creando directamente, y fortaleciendo, las organizaciones campesinas a nivel de las comunidades y de la provincia” (Ídem). En el siguiente apartado profundizaremos en la labor de los salesianos en relación a la política indígena.

decididamente a la concientización del indígena para transformarlo en agente de su propia liberación”; c) una pastoral eminentemente evangelizadora: “evangelizar y ayudar al crecimiento de la fe”; d) una pastoral que tiene como fuente los sacramentos, la liturgia, la religiosidad: “los momentos más fuertes de la vida del indígena son el bautismo, el matrimonio, las exequias, las fiestas religiosas. Son también los momentos más propicios para una evangelización y maduración de la fe”. También en este proyecto inicial se programó actuar simultáneamente sobre diversos ejes de desarrollo: vías de comunicación; energía y riego; agricultura; ganadería; forestación; artesanía²⁰⁶; salud; educación; organización de la comunidad; y atención a los emigrantes.

Uno de los campos que tuvo más repercusión a nivel nacional y que se convertiría con el tiempo en un proyecto pionero, fue la educación. Desde sus inicios, la Orden Salesiana diseñó un tipo de educación con un espíritu claramente político, inspirado en la Teoría de la Liberación y en pedagogías como la de Paulo Freire (1970). En 1976, los misioneros comenzaron en las comunidades de Tigua y Guangaje un proyecto de alfabetización que más tarde formó parte de la campaña de alfabetización impulsada por el presidente Roldós Hurtado (1979-1984). Unos años después crearon una red de escuelas primarias bilingües y guarderías y, en 1988, meses antes de que se formara la Dirección Nacional de Educación Bilingüe, las escuelas que habían creado de forma pionera los salesianos fueron reconocidas por el Estado y aprobadas con el nombre de Sistema de Escuelas Indígenas de Cotopaxi (SEIC)²⁰⁷.

Hacia 1980 los misioneros salesianos, y principalmente el Padre Javier Herrán, participaron directamente en el proyecto FODERUMA, que de forma específica en esta zona recibió el sobrenombre de Proyecto Quilotoa. En las comunidades de Tigua el proyecto se concentró principalmente en el sector agrícola, en proyectos de infraestructura (caminos, escuelas, agua, casas comunales) y, en menor medida, en pequeñas acciones de apoyo a la salud y a la educación²⁰⁸.

A principios de los años ochenta, los habitantes de las comunidades de Tigua, potenciados por los Padres de la Misión Salesiana de Zumbahua (principalmente por el Padre Segundo Cabrera), formaron la primera OSG “Jatun Ayllu”. El Padre Pepe Manangón describe la “Jatun Ayllu” como una organización de dirigentes de diferentes comunidades (de las parroquias de Guangaje, Zumbahua y Chugchilán) que con el impulso de los sacerdotes se convirtió en una plataforma que buscó atender de forma concreta las necesidades de sus habitantes y sacar el mejor partido a las posibles ayudas de las agencias de desarrollo²⁰⁹.

206. Aún no se había iniciado la actividad pictórica y los salesianos planteaban con este eje de desarrollo artesanal reactivar la industria del tejido; sin embargo, nunca se llevaría a cabo un proyecto de estas características.

207. Entre 1989 y 1991 la Orden Salesiana impulsó la creación de la secundaria bilingüe Jatari Unancha y en 1994 crearon un programa universitario de Licenciatura en Educación Intercultural Bilingüe (Martínez Novo, 2004).

208. Luciano Martínez (2002) expone que se trata de la primera vez que las áreas indígenas más pobres son objeto de las políticas estatales de desarrollo rural, aunque también aclara que, para poder recibir ayuda, la única garantía para acceder al crédito era tener un buen nivel organizativo en la comunidad. Describe que no se disponen de cifras sobre el porcentaje de organizaciones indígenas que tuvieron acceso a los recursos del FODERUMA, pero se sabe que en diez años ejecutaron 156 proyectos en 19 provincias.

209. Entrevista realizada el 9 de julio de 2013.

“En ese entonces las reuniones las hacíamos en Tigua Centro, al principio éramos los que colaborábamos en la catequesis con el salesiano Segundo Cabrera, quien nos ayudaba y empujaba para que no nos desmayásemos en las reuniones. El Padre Segundo Cabrera nos ayudó a conseguir un proyecto de agua entubada para la zona de Tigua, de una institución de Suiza [organización Swissaid], en la que nos indicó que debemos unir con otras comunidades: Yatapungo, Chimbacucho, no me acuerdo si Casa Quemada. También con otras comunidades iniciamos la lucha para mejorar la situación de todos los comuneros, sobre los problemas que se tenían y que debían dar soluciones” (Luis Vega Tigasi, 2008: 32).

Por ejemplo, uno de los objetivos fue recibir proyectos que les asistiesen en la comercialización de productos agrícolas: “La organización Jatun Ayllu pesa la cebada, las habas y todo grano seco que sirve para hacer harinas. Con la entrada de esta organización, se compuso bastante en lo que es el trato y precio” (Almeida Vinuesa, 1995: 257). Pepe Manangón explica cómo en relación a este objetivo se consolidó la organización “Maquita Cushunchic - Comercializando como Hermanos” (MCCH): “El MCCH ya es fruto de estos trabajos de comercialización que nosotros íbamos gestionando, las tiendas comunales y la venta de productos agropecuarios. En ese contexto es que surge el MCCH, a raíz de que el Padre Graciano llegara a Quito y nos conociéramos”²¹⁰.

Posteriormente y durante un año (entre agosto de 1987 y agosto de 1988), se sumó al equipo de la Misión Salesiana de Zumbahua la ayuda de un voluntario muy peculiar: el actual Presidente de la República de Ecuador, Rafael Correa. La Misión propuso a Correa participar en diferentes proyectos pero sobre todo destacó su implicación en la organización de la producción y comercialización de algunos productos de Tigua, principalmente a través del proyecto “Molinos Jatun Ayllu”:

“Colaboré fuertemente con la capacitación de maestros indígenas (...). Sin embargo, mi principal tarea en Zumbahua, y todo un reto para un joven economista, fue la que poco después el Padre Pepe Manangón me asignó: organizar micro molinos para procesar y comercializar los productos de la zona. La pequeña empresa, que había sido precariamente instalada y está sin funcionar, se encontraba en la comunidad de Casa Quemada, en el sector de Tigua, a unos 30 minutos de Zumbahua, y a unos 3.600 metros de altura. Sin electricidad, los futuros molinos tendrían que funcionar con motor de gasolina, los cuales a su vez, debido a la altura, perdían aproximadamente el 30% de su potencia. Sin embargo, no era posible seguir permitiendo que los compañeros indígenas vendan la cebada, la arveja y las habas a los comerciantes de Latacunga, a precio de gallina enferma y sin ningún valor agregado. Así que nos pusimos manos a la obra, y con una pequeña plantita que se consiguió, se arregló totalmente el local, se hizo oficina, bodega, cocina y comedor, y se instalaron una tostadora, un cedazo mecánico y dos molinos para diferentes clases de productos” (Correa, 2010: 8-10)²¹¹.

210. Entrevista al Padre Pepe Manangón, 9 de julio de 2013.

211. Explica también que para el proyecto se contrató a ocho personas en una comunidad de 80 fami-

- La Misión Salesiana, organización política y orgullo identitario

Como se acaba de exponer, a través del trabajo de los Padres salesianos, la Misión Salesiana desarrolló en las comunidades de Tigua varios proyectos basándose en diferentes ejes como el desarrollo agrario, la educación intercultural bilingüe o la evangelización. Pero existe uno que interesa especialmente para la presente investigación y se puede considerar un cuarto eje, que engloba y se interrelaciona con muchos de los resultados obtenidos con el resto de los ejes; se trata de aquellos esfuerzos dirigidos a la organización política campesina y a la formación, en materia política, de los indígenas de las parroquias de Guangaje, Zumbahua y Chugchilán.

Comencemos recordando cómo a principios de los años setenta el sector de Tigua era visto por la Misión Salesiana como una zona increíblemente pobre y excluida de toda decisión política y económica.

“Este sector indígena, al igual que todos los grupos indígenas de la sierra, constituye un sector marginado del país. No llegan a ellos los servicios de la sociedad nacional; (...) los indígenas como ciudadanos no están presentes en los centros de decisión política y económica que a ellos afecta. Hasta la fecha los esfuerzos realizados, públicos o privados, no pasan de un contexto de simple asistencialismo o mejoramiento” (Documento salesiano, inicios de los 70).

En el Proyecto Zumbahua, elaborado por los Salesianos hacia 1971, se planteó que se tenía que dar con urgencia una “solución al problema indígena” en referencia a la necesidad de activar un proceso de concienciación del propio indígena sobre su realidad de subyugación que llevase posteriormente a activar su acción política.

“Los indígenas mismos tienen que ser sujetos activos de su acción liberadora, en pie de igualdad con los componentes del grupo blanco-mestizo, a través de un proceso de concientización que lleve al cambio de toda estructura económico-social injusta. Sin un sostenido proceso de concientización liberadora y sin un cambio de las estructuras opresoras no podrán ser los indígenas sujetos activos de su propio desarrollo. Toda otra acción que no se oriente en este doble sentido no será sino un reforzamiento del actual orden de las cosas”.

La Misión consideraba que para avanzar en la articulación política, la promoción de la cultura indígena se debía convertir en un bastión principal. El informe socio-económico sobre esta región que confecciona el Instituto de Antropología y Geografía ecuatoriano en 1976 apuntaba también en esta dirección. Su apartado final expresaba cómo los propósitos esenciales que debía tener el proyecto de “Planificación del desarrollo de los Grupos Indígenas” se debían basar en la acción de un “activista o promotor [que] tendrá que encontrar en el seno de las viejas culturas las organizaciones de base y los elementos fundamentales para el desarrollo de

lias, el 10% de los jefes de hogar. Se hizo acompañamiento y cursos de producción y capacitación en temas administrativos. Cuando Rafael Correa terminó su voluntariado un voluntario francés, François, se quedó a cargo de los molinos (en agosto de 1988), pero Correa narra cómo al irse François se deterioraron los molinos hasta cerrar.

esas poblaciones". Además, en este documento se enumeraban diferentes "puntos esenciales" para desarrollar la "política indigenista"; tres de ellos eran: "fortalecer y revitalizar a las culturas indígenas"; "robustecer la organización y la participación (...), se busca crear una organización local competente de desarrollo del área, que cuente con el poder de decisión necesario para dirigir el proceso (el liderazgo visto como factor aglutinante de la comunidad), dentro de la concepción etno-cultural del indígena"; y "ampliar las perspectivas culturales e ideológicas de los indígenas, para hacer posible el crecimiento de su capacidad crítica y política" (IEAG, 1976: 78-79).

Vega Tigasi (2008) muestra cómo el giro hacia la organización y la conciencia política empiezan a impulsarse por la orden Salesiana en aquella época:

"Lo que se recuerda es que los compañeros [de Tigua] en su mayoría no tenían ni idea de lo que era la política, se preguntaban si algún día entenderían lo que los políticos decían, que iban a ayudar con agua de regadío y al final no hacían nada, sólo a los dirigentes regalaban trago y caramelos. (...) Hacía falta organización, alfabetización; es por ello que los voluntarios han ayudado haciendo pensar que tenemos que mejorar como personas".

La promoción de la cultura indígena y el impulso del orgullo identitario se convirtió de esta forma para los salesianos en una de las herramientas clave para la consecución de la revitalización del sujeto político. Para ello, una de las medidas tomadas en la primera década de intervención salesiana fue trazar un conjunto de singularidades étnicas y marcarlas como diferenciadoras de la cultura indígena quichua. No obstante, desde la Misión se opinaba que estos rasgos debían ser elegidos correctamente para que no resultasen perjudiciales para estos grupos poblacionales. El Padre Pepe Manangón, por ejemplo, señalaba que "hay que promover la cultura tradicional, el orgullo étnico y la lengua, pero también hay que transformar aquellos rasgos que no ayudan a la población a mejorar su calidad de vida o que se contradicen con ciertos principios étnicos. Esta tensión entre la preservación de la comunidad rural andina quichua y la modernización será una de las características del proyecto salesiano" (Martínez Novo, 2004: 248).

Precisamente, definir ciertos rasgos de la cultura indígena y promover el orgullo étnico entre los propios indígenas se convirtió en uno de los objetivos de los Padres de la Misión Salesiana de Zumbahua. Además de la utilización de la lengua quichua y la traducción de textos bíblicos, cancioneros y otros documentos, hubo un instrumento, un método, que se convirtió en fundamental para la difusión de contenidos en las comunidades andinas de Tigua: el dibujo y la pintura.

A mediados de los años ochenta, desde la Misión de Zumbahua comenzaron a elaborarse "cuadernillos" que narraban e ilustraban aspectos de la cultura indígena. Uno de ellos titulado "La familia indígena", fue escrito e ilustrado por María Kieniewicz de Bleggi, integrante del Equipo Misionero de Zumbahua - organización Operación Mato Grosso; María explica, a través de breves textos y dibujos, algunos fenómenos culturales quichuas en diferentes apartados: "El enamoramiento", "El matrimonio", "El parto", "El rol de la mujer en la sociedad indígena", "El rol del hombre en la sociedad indígena", "Los niños indígenas" y "El niño en la sociedad indígena". Otro de los cuadernos, éste perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha* (Nuestras Tradiciones), tiene unas características especialmente interesantes. Las peculiaridades son, por un lado, que el texto está

elaborado por un indígena de Tigua²¹² y, por otro, que es el mismo orador quien elabora los dibujos que ilustran los textos. Estos “Cuadernos de cultura popular”, impulsados principalmente por el Padre Segundo Cabrera, proponían, según el texto introductorio de la publicación, “divulgar unos cuadernos que recojan la sabiduría campesino-indígena. Sus destinatarios son principalmente los mismos campesinos cuyas tradiciones se ven amenazadas por el desprecio del ambiente circundante y el olvido de las generaciones jóvenes, deslumbradas por los falsos valores del consumismo actual”.

“Mire, el Padre Segundo Cabrera era muy sabio y también él era dibujante de los folletos, todas las cosas ellos incentivaban, por eso me encargó los dibujos. Como yo también soy dibujante y me relacioné con el Padre Segundo, yo entendí que se puede hacer misión por medio del dibujo, y como él vio, yo dibujé una persona completa y a él le gustó. Entonces para mí era un orgullo”²¹³.

En el apartado “Presentación” de estos cuadernos se describe, de forma un poco exagerada, la celebridad de los pintores de Tigua.

“Presentación: En el Ecuador se han hecho famosos los pintores de Tigua-Chami (Cotopaxi) cuyos cuadros, de estilo inconfundible, se admiran ya en todos los rincones de la República. Uno de los artistas, Francisco Ugsha Ilaquichi, animado por el Padre Segundo Cabrera, ha representado la vida de su comunidad, a través de las escenas reproducidas en este librito. Faltan los colores estupendos de los cuadros, pero también los sencillos dibujos lineales resultan sumamente expresivos”.

En la “Introducción”, texto elaborado por el mismo Francisco Ugsha Ilaquichi, se subraya asimismo la trascendencia de difundir la valía del pensamiento indígena y aquello que son capaces de elaborar “las manos indígenas”:

“Compañeros: lo que está hecho con nuestras manos indígenas vale mucho: ahora que hemos pensado un poco vemos como las manos de los indígenas manifiestan un pensamiento profundo. Nuestros antepasados sabían seguir trabajando así. Nosotros hemos botado en muchos casos el trabajo de nuestros antepasados para irnos a trabajar en las ciudades lejanas. Ya dejamos de ir a las ciudades: haciendo un poco de organización en nuestra propia comunidad hemos pensado que se podía hacer artesanías. Nosotros en Guana Turupata hacemos estos cuadros, las caretas, los recipientes de paja. Obrando así debemos hacer pensar a todos los compañeros”.

Este cuaderno de la colección *Ñucanchic Unancha* está dividido en varias secciones y éstas igualmente se subdividen en diferentes apartados: *El ambiente y la vida, Cerro Quilotoa, Proposición de matrimonio, Petición de mano, Amarre, La*

212. El relato (en quichua) de Francisco Ugsha Ilaquichi tras ser grabado fue transcrito y traducido al castellano por el Padre Javier Catta.

213. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi, 5 agosto 2014.

acostada, Bautizo, Enfermo, Entierro, Cuento del cóndor, Viene el cóndor, El trabajo y las relaciones sociales, Construcción de casa, La sementera del patrón, En la feria, Toman juntos, Minga para construir la casa, Queriendo pegar, Los pegadores, Trabajo indígena, Tejedores, Asamblea de la comuna, Pintor de cuadros, Pastando borregos, Los toros para Corpus, Fiestas y tradiciones, Fiesta de los Tres Reyes, Los danzantes, Nochebuena, Costumbre para Finados, Conjunto Quilotoa, Día de Pascua, y Se emborrachó. Cada apartado tiene un pequeño párrafo explicativo en quichua y en castellano y le corresponde una ilustración en blanco y negro, realizada también por el pintor de Tigua Francisco Ugsha Ilaquichi²¹⁴.

La influencia de esta publicación fue notoria para el grupo poblacional de Tigua y sobre todo para aquellos que estaban comenzando a pintar cuadros. Los Padres salesianos motivaron a los indígenas de Tigua a desarrollar su creatividad en la elaboración y reinterpretación de “qué es lo indígena”. De ese modo, en esta confección de la identidad indígena existía un discurso político que empezaba a fraguarse y a difundirse a través del medio pictórico.

“En ese tiempo llegaron los salesianos, me buscaron en mi casa, me motivaron, un poquito me decían que tenía que mejorar, había Padres que sabían dibujar y me decían ‘por ahí debe ser’, pero decían que no perdiéramos nuestras cosas, nuestro estilo; y bueno, esas ideas de ‘buen vivir’, de no pelar, de no ser egoísta, hacer un cambio de vida. Los Padres nos ayudaron en eso, y ya un día me convertí en catequista en esa comunidad [Chimbacucho] y ya como catequista me comprometí a ser solidario; en la parte organizativa, organicé mucho, me pase de tiempo, igual iba comprendiendo las cosas sobre que la vida debe ser de ese estilo, de saber prosperar, de saber dar el cambio con su propio criterio, los indígenas deben ser creativos y debemos rescatar lo nuestro y, bueno, yo [como dirigente] ya empecé a influir”²¹⁵.

La admiración y reconocimiento que la Iglesia empezó a otorgar a los pintores de Tigua se evidencia también de manera muy directa en un hecho acaecido a principios de la década de los ochenta. En 1982 Hernán Crespo Toral (director del Museo del Banco Central, quien había realizado numerosos pedidos de pinturas de Tigua a mediados del año 1979 para esta institución y había organizado el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la galería de arte del Banco Central), coordinó con el obispo de Latacunga, en esa época Mario Ruiz Navas -“Monseñor Ruiz”- y el arquitecto Alfonso Calderón, el proyecto de la Iglesia de Guangaje; éste consistió en la restauración arquitectónica de la iglesia²¹⁶ y la producción de cuadros sobre el Vía Crucis que se expusieron como colección permanente en la Iglesia de la comunidad de Guangaje Centro. La reconstrucción arquitectónica y el encargo de las catorce obras pictóricas sobre el Vía Crucis, estas últimas encargadas a un grupo

214. En el apartado *Galería de Imágenes-DVD* (II P. 1, nº 48-80) se incluyen todas las imágenes y sus textos correspondientes.

215. Entrevista-Historia de vida, Francisco Ugsha Ilaquichi, 24 de julio, 2013.

216. La reconstrucción “responde al modelo colonial de construcción religiosa: nave larga y estrecha, cielo raso abovedado, muros de adobe y techo de paja con estructura de madera” (Dr. Alfonso Calderón, arquitecto encargado de la construcción). Texto perteneciente al folleto “Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador, junio 1982”.



Fig. 30: Fiesta de inauguración de la Iglesia de Guangaje, 24 de junio de 1982.

Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón (documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).

de pintores de Tigua, buscaron promover entre los mismos habitantes de la zona los valores culturales indígenas:

“Las obras [de reconstrucción de la iglesia] se iniciaron el 14 de diciembre de 1981 con la participación de obreros de la comuna. Este hecho incentivó en ellos la toma de conciencia de sus valores y restituyó los conocimientos de sus propios sistemas constructivos que se hallaban desplazados por otros, ajenos a su medio. La restauración de la iglesia de Guangaje pretende no sólo conservar, mantener y poner en función social su estructura, sino también robustecer la identidad cultural de la comunidad, rescatando sus propias expresiones arquitectónicas. (...) De esta manera, el Museo del Banco Central del Ecuador pretende contribuir con los pobladores de Guangaje a la difusión de los valores culturales ecuatorianos”²¹⁷.

La incorporación de la pintura de Tigua a este proyecto buscaba igualmente subrayar el reconocimiento y la valía de la cultura indígena de esta región a nivel nacional. “Al incluir en la Capilla de Guangaje las estaciones de la Pasión del Señor, el Museo del Banco Central del Ecuador ha pretendido incorporar esta manifestación popular en el culto religioso tradicional, a la vez que destacar la pintura indígena, por desgracia no suficientemente valorada, e integrar en un solo objetivo al menos a dos de las comunidades del páramo de Cotopaxi”²¹⁸.

Catorce pintores elaboraron las pinturas para la iglesia de Guangaje y cada uno de ellos representó una estación del Vía Crucis: 1ª *Jesús condenado a muerte* por Alberto Toaquiza Tigasi; 2ª *Jesús es cargado con la cruz* por Juan Manuel Cuyo Toaquiza; 3ª *Jesús cae por primera vez* por Bernardo Cuyo Toaquiza; 4ª *Jesús encuentra a su madre la Virgen María* por José Vega Cuyo; 5ª *Simón de la Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* por Luis Millingalle Tigasi; 6ª *Verónica limpia el rostro de Jesús* por Pascual Ugsha Chugchilán; 7ª *Jesús cae por segunda vez* por Juan Francisco Ugsha Chugchilán; 8ª *Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén* por César Cuyo Vega; 9ª *Jesús cae por tercera vez* por Manuel Vega Cuyo; 10ª *Jesús es despojado de sus vestiduras* por Alfredo Toaquiza Ugsha; 11ª *Jesús es clavado en la cruz* por José Agustín Ugsha; 12ª *Jesús muere en la cruz* por Juan José Toaquiza Tigasi; 13ª *La Virgen María recibe en brazos a Jesús* por Julio Toaquiza Tigasi; 14ª *Jesús es colocado en el Sepulcro* por José Cuyo Millingalle y César Cayo²¹⁹.

Para los habitantes de Tigua, este encargo del Vía Crucis y la valía que recibieron del Obispo de Latacunga y del grupo salesiano marcó un antes y un después, pero

217. También el Banco Central desarrolló en esta comuna un proyecto de agua: “Por otra parte se proporcionó a la comuna la posibilidad de contar con agua potable por la captación de vertientes naturales con la construcción de reservorios y filtros, y su entubamiento hasta la población, y se construyeron casetas para el expendio de la comida”. Texto firmado por el arquitecto Guillermo Bolaños, quien también participó en este proyecto junto con el arquitecto Alfonso Calderón. Escrito parte del folleto “Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador, junio 1982”. El personal del Departamento de Restauración del Museo del Banco Central desarrolló además la restauración de 25 piezas (óleos sobre tela, esculturas, ornamentos y piezas mobiliarias).

218. Magdalena Gallegos de Donoso, folleto “Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador”, junio 1982.

219. En el capítulo 5 se desarrollarán algunos aspectos técnicos de estas obras. También en la *Galería de Imágenes-DVD* (II P. 1, nº 25-47) se muestra la totalidad de estas obras.

correspondientemente también lo hubo para los indígenas de otras comunidades aledañas, no pertenecientes a Tigua, quienes comenzaron a identificar a los tiguas como pintores de renombre nacional.

Fuera del encargo para la Iglesia de Guangaje existen cuatro pequeñas obras, esta vez en la colección privada del que fue Obispo de Latacunga en esa época, José Mario Ruiz Navas, que muestran la atención y el reconocimiento que dio la Iglesia a los tiguas. Estas pinturas pertenecen a diferentes pintores de diversas comunas de Tigua: César Vega Cayo, Humberto Chugchilán, Gabriel Vega y J. Manuel Chugchilán, y fueron entregadas al Obispo en agradecimiento por su apoyo en las comunidades de Tigua. En una de ellas, por ejemplo, aparece un texto escrito que muestra gratitud hacia el Obispo: “Los comuneros de Niño Loma le damos un cuadro indígena para el Padre Monseñor Ruiz de Latacunga. El sector Niño Loma le hace llegar un saludo y agradecimiento por su ayuda y colaboración (...)” (Gabriel Vega, 1989).



Fig. 31: Pintores de Tigua acabando algunos detalles de los cuadros sobre el Vía Crucis, 1982. Fuente: Fotografía tomada por Alfonso Ortiz Crespo. Propiedad privada de Alfonso Calderón (documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).

El papel de la iglesia, en definitiva, personificado principalmente por los Padres salesianos de la Misión de Zumbahua (y en este último caso también por el Obispo de Latacunga), tuvo unas repercusiones importantísimas en las comunidades de Tigua, pero también en toda la sierra ecuatoriana. Zamosc (1993) considera que la Iglesia participó activamente en dos factores que son clave para la política indígena y que explican la notoriedad del proceso organizativo indígena en la sierra ecuatoriana: la formación de líderes y el refuerzo de las estructuras comunitarias. Por su parte, Martínez Novo (2004) propone que, además, impulsaron y potenciaron el prestigio de los indígenas de la provincia de Cotopaxi como militantes primordiales en el movimiento indígena:

“Los salesianos, a través de iniciativas de lucha por la tierra, desarrollo rural y educación intercultural bilingüe contribuyeron a la organización política de los campesinos del Quilotoa. Además, los salesianos reforzaron las estructuras comunitarias y las Organizaciones de Segundo Grado, animando a partir de 1978 las primeras reuniones del que será el Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi (MICC), una de las ramas más militantes y políticamente activas del movimiento indígena ecuatoriano. Planteo (...) que el trabajo de la Misión Salesiana ha contribuido sustancialmente a que Cotopaxi sea una de las provincias del Ecuador, si no la provincia, de mayor solidez y militancia del movimiento indígena” (Martínez Novo, 2004: 237).



Fig. 32: César Vega Cayo, sin título, 1985. Descripción: “Este dirigente de Tigua Rumichaca regala esta obra al Obispo de Latacunga José Mario Ruiz Navas en agradecimiento a su colaboración con la comuna”. Fuente: Propiedad de José Mario Ruiz Navas.

- Pintura y desarrollo en el páramo de Tigua

El inicio de la pintura a finales de la década de los setenta prendió una llama de ilusión, se sintió como la posibilidad de “salvación” para las economías familiares de los habitantes de Tigua. La actividad pictórica se empezó a vislumbrar como la actividad prioritaria que podría sostener económicamente los hogares rurales y complementar la pequeña producción agrícola²²⁰, además de dar a los tiguas el reconocimiento y estima que nunca antes habían recibido.

La actividad pictórica se percibía además como una actividad más “fácil”, en el sentido de que su elaboración permitía a los pintores estar en casa, en las comunidades con la familia para poder ayudar en otras tareas como la agricultura y el pastoreo. Además, la pintura daba bastante dinero con “sólo pequeños periodos en la ciudad y largos periodos en casa, sentados quietos en la mesa [pintando]” (Collredo, 2011: 64). “Más que todo, [la pintura] es un trabajo suave, no es como trabajar fuera, trabajar al exterior es agotador. Por ejemplo la construcción es otra cosa, aunque llueva uno tiene que seguir trabajando. Pero con el arte uno está dentro de la casa y ya no estamos tan cansados”²²¹.

Como en el testimonio anterior, existen cuantiosos fragmentos de biografías que narran cómo muchos habitantes de Tigua comenzaron a dirigir sus vidas hacia la producción pictórica alentados por la idea de recibir mejores ingresos económicos y mejorar la calidad de vida de sus familias. El proceso vivido por los pintores ante el surgimiento de un recurso económico tan particular tiene dos cunas fundamentales en Tigua: Quiloa y Tigua Chimbacucho²²² y, aunque existen otros enclaves también significativos como Chami, Yatapungo o Casa Quemada, estas dos comunidades sirven de ejemplo para adentrarnos en la génesis del campo pictórico de Tigua y entender los factores y actores fundamentales, entre ellos el aparato del desarrollo, que participan en este particular proceso.

- El pintor de Quiloa

A José Vega Cuyo, habitante de la comunidad de Quiloa, se le considera uno de los primeros pintores de Tigua que sin pertenecer a la familia Toaquiza se convirtió, en la década de los ochenta, en el pintor más famoso de la comunidad de Quiloa; El mismo José Vega se autoconsidera el segundo pintor más famoso después de Julio.

Hacia 1965 José Vega migró a Quevedo para trabajar en diversas ocupaciones como la producción frutícola y después de cinco años aproximadamente regresó a Quiloa para casarse y establecerse en Tigua. José narra cómo en un breve periodo quedó decepcionado por la dificultad de ganarse la vida con la ardua actividad agrícola, ya que muchas veces la cosecha se arruinaba con las heladas: “Planté papas en la parte trasera de Quiloa, en la zona baja. Pero la helada vino y todas

220. L. Martínez (1994) investiga el “modelo Tungurahua”, en el que analiza cómo la actividad artesanal se ha convertido en la principal actividad laboral y ha dejado en segundo plano a la actividad agraria.

221. Francisco Toaquiza, en Collredo (2011: 65). Traducción propia.

222. En el siguiente apartado ampliaremos información sobre estas comunidades y el cambio no sólo económico sino también político que viven en esta época.

las papas se estropearon” (Collredo, 2011: 59-60²²³). Es en ese momento cuando decidió migrar a Quito y probar suerte ganándose la vida en la construcción. Pero en esa época los hermanos Toaquiza empezaban a vender sus pinturas y José Vega decidió intentar aprender a pintar (parece que pudo ser Alberto Toaquiza quien le enseñó) y en poco tiempo comenzó a vender sus pinturas a turistas en Quito. Como se ha narrado con anterioridad, a través del Banco Central José Vega recibió una Mención Honorífica especial con su pintura *Fiesta del 15 de octubre*, episodio tras el cual comenzó a dedicarse a la elaboración de pinturas y decidió, junto con su mujer, hacer el equipaje y mudarse de forma permanente al sur de Quito (Collredo, 2011).

José Vega Cuyo cuenta como hacia 1983 comenzó a fomentar una organización de pintores a nivel comunal en Quiloa (Collredo, 2011). En esa época, el 60% de los habitantes de Quiloa eran pintores, aunque de esta cifra parece ser que sólo el 10% vivían de forma permanente en Quiloa²²⁴ y el resto eran migrantes, principalmente en la ciudad de Quito.



Fig. 33: José Cuyo Cuyo, su hija Norma y su esposa María Rosa Cuyo Vega frente a su casa en Quiloa. Fuente: fotografía realizada por la autora en julio del 2014.

223. Traducción propia.

224. En Quiloa la agricultura se complementaba en muchos casos con la actividad pictórica y en el caso de las mujeres, Bernardo Toaquiza (1997) nos detalla cómo el 10% realizaban también canastas de paja, chalinas y bufandas. En mi experiencia de trabajo de campo viviendo con una familia de Quiloa, en el verano de 2014, pude comprobar cómo algunas mujeres siguen haciendo estas labores durante la noche o la madrugada, aunque les reportan escasísimos recursos económicos pues el tejido es para uso familiar y la venta de canastos es muy escasa; algunas hosterías como la Posada de Tigua les hacen encargos de objetos hechos con paja de páramo, sin embargo sólo una o dos familias acapara ese pequeño mercado.

El 14 de octubre de 1983 se formó la Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua dirigida por José Vega Cuyo, de Quiloa, como Presidente; Segundo Castro, de Quito, como Vicepresidente; Luis Ilaquiche, de Yatapungo, como Secretario; y José Manuel Toaquiza Tigasi, de Quiloa, como tesorero. La Asociación tenía como principales metas conseguir mejoras para la comunidad de Quiloa y conseguir una voz legal de su grupo en la venta de pinturas en el parque de El Ejido²²⁵, en Quito.



Fig. 34: Edificaciones realizadas por la Fundación Ecuatoriana del Habitat (FUN-HABIT), Comunidad de Quiloa (Tigua). Fuente: fotografía realizada por la autora en julio del 2014.

“El objetivo de la Asociación era buscar ayuda para los proyectos de las instituciones gubernamentales u ONG. Tanto para la infraestructura, como para poder reunir entre los socios y tratar los intereses de la Asociación. Realizar exposiciones a nivel nacional e internacional, para difundir sus trabajos de artesanía. Así, seguir valorizando la identidad cultural y al mismo tiempo que haya la salida de la mercadería, para poder obtener el recurso económico, subsistir y mejorar la economía familiar y de la Asociación” (Toaquiza, B., 1998: 33).

Con algunos fondos obtenidos de la venta de pinturas se construyó un almacén-tienda de artesanías en Quiloa²²⁶. Sin embargo se acabó transformando la tienda en casa comunal porque durante dos años no se habían producido ventas, lo que

225. Este parque está situado al sur del barrio de la Mariscal y los fines de semana se convierte en una gran feria de venta de pintura y artesanías.

226. Bernardo Toaquiza (1998) considera que el Ministerio de Bienestar Social también dio un aporte económico para esta construcción.

consideran que fue debido a las malas vías de comunicación entre la comunidad y otros núcleos urbanos, y a que ninguna agencia promocionó el turismo en esta comunidad. Más adelante, cuando José Vega era presidente hacia principios de los noventa, se obtuvieron tres proyectos: uno de ellos se centró en la reforestación con especies nativas; otro consistió en la implementación de material y asistencia técnica, principalmente capacitación para obtener abono orgánico con lombrices, donado por la Institución U.S. Agency for International Development (USAID) a través de la Embajada de Estados Unidos, “pero por la falta de conocimiento de la gente y por el mal manejo en campo técnico, este proyecto duró dos años, las lombrices se murieron, prácticamente se perdió todo en Quiloo” (Toaquiza, 1998: 27); y el último y más ambicioso, que se realizó a través de la Fundación Ecuatoriana del Hábitat (FUNHABIT) y desarrolló la construcción de cuarenta casas de adobe especialmente diseñadas con una gran ventana para servir de estudio para los pintores (Collredo, 2011).

“(…) casas de pared de adobillo y techo de teja; cada vivienda tiene un costo de 3.000.000 sucres. Cuando estaba en trámite de construcción se cambiaron los dirigentes. (...) Se culminó la construcción de 37 viviendas, de las cuales una vivienda se quedó sin construir por discrepancias que existían dentro de la dirigencia anterior, específicamente por el compañero ex presidente [José Vega Cuyo]” (Toaquiza, B., 1998: 27-28).

Hacia 1995 se realizaron aperturas de carreteras, como la que va desde la comuna Rumichaca hasta Chami-Quiloo, con el apoyo del Consejo Provincial de Cotopaxi y el trabajo de los comuneros de Chami y Quiloo (Toaquiza, 1998). Tras el terremoto del 28 marzo 1996, se hizo la reconstrucción de viviendas destruidas con fondos del Banco del Pichincha de Quito²²⁷.

Durante el verano del año 2014 pasé largos periodos haciendo trabajo de campo en la comunidad de Quiloo, viviendo en la casa del matrimonio José Cuyo Cuyo y María Rosa Cuyo Vega, junto a su hija Norma. Ya había visitado esta comunidad con anterioridad pero vivir allí me hizo percibir el tremendo éxodo rural que viven las comunidades de Tigua en este periodo: la mayoría de las casas estaban abandonadas y sólo vivían en algunas de ellas ancianos y niños; por ejemplo la familia que me acogió tenía a todos los hijos, menos a la más pequeña, viviendo de forma definitiva en Quito y el padre era además migrante temporal, pasaba dos o tres días a la semana trabajando en Quito. La situación que encontré en Quiloo era verdaderamente desoladora, ya no sólo por esta despoblación, sino también por la tremenda dureza de vida que se siente en esta región de páramo y por el escaso o nulo impacto a medio plazo que los proyectos de desarrollo han hecho en la comunidad:

“Hoy le pedí a Norma, la hija pequeña de la familia, que me enseñara la comunidad. Quiloo parece verdaderamente un ‘pueblo fantasma’, apenas nos hemos cruzado con algunos ancianos que trabajaban sus terrenos. Sobre todo me ha impactado la cantidad de casas abandonadas que hay en Quiloo; le pregunté a Norma

227. Bernardo Toaquiza (1998: 30) explica que hubo dos etapas: primero la construcción de 20 viviendas y a continuación se construyeron las 12 viviendas restantes y un aula escolar.

sobre todas las construcciones que se habían hecho con la ayuda de la cooperación al desarrollo (de FUNHABIT), algunas de ellas especialmente dirigidas a servir de taller a los pintores, me dijo que poquísimas estaban habitadas o servían aún y me mostró cómo la gran mayoría estaban vacías y casi en ruinas. Me dijo además una frase en relación a las instituciones: ‘vienen, prometen ayudas y luego se van sin cambiar verdaderamente las cosas, o al menos eso dice mi papá’²²⁸.

- El pintor de Tigua Chimbacucho

A principios de la década de los ochenta en Tigua Chimbacucho, comunidad en la que vivía Julio Toaquiza (quien aún sigue residiendo aquí) y su familia, se estableció el foco más exitoso de la pintura de Tigua hasta el presente. A lo largo de esta década, Chimbacucho y sus habitantes vivieron muchas transformaciones impulsadas, en gran parte, por la nueva profesión pictórica y por la llegada de proyectos de desarrollo.

Uno de las ayudas más tempranas se dio entre 1982 y 1983 cuando el arquitecto Alfonso Calderón, a través de capital de una fundación belga y con el apoyo de la Misión Salesiana de Zumbahua, construyó entre 30 y 40 viviendas en la parte alta de la comunidad de Chimbacucho, en el sector denominado Guana Turupata (situado junto a la carretera Latacunga-Quevedo aproximadamente en el kilómetro 53 de dicha vía). Antes de que se hubiera formado el sector de Guana Turupata, se vivía de forma dispersa en los valles alejados de la carretera principal. No obstante, “las tensiones políticas entre la comunidad y el deseo de algunos de los artistas por tener un acceso más fácil a los compradores resultó la división de la comunidad. La mayoría de las familias de artistas se mudaron montaña arriba y se establecieron en casas cercanas a la carretera” (Colvin, 2004:128). “Antes vivíamos abajo en Yanacachi y después yo me hice presidente, tenía 18 años o algo así y ahí empezamos a convencer a la gente por ese espacio [Guana Turupata] y todo eso tomamos, para que se hagan las viviendas”²²⁹.

Con la edificación diseñada por Alfonso Calderón se logró la aproximación de sus habitantes a la carretera principal, desde la cual podían coger el autobús dirección a ciudades donde trabajar y comercializar²³⁰, y sobre todo, se benefició a los pintores, que a partir de este momento tuvieron un acceso más fácil para vender sus productos a los turistas que, aunque escasos aún en esa época, pasaban por el sector de Turupata en el recorrido hacia el “Circuito de Quilotoa”:

“Esta ruta, una de las más atractivas del país, transcurre por una accidentada carretera que, desde la Panamericana, se adentra en la provincia de Cotopaxi. Por el camino se encontrarán coloristas

228. Diario de campo, lunes 21 de julio, 2014.

229. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 18 de agosto, 2012.

230. Desde algunas comunidades de Tigua se puede tardar entre una y cuatro horas caminando para llegar a la carretera principal.

mercados indígenas²³¹, una laguna de un azul transparente que según los lugareños no tiene fondo [laguna Quilotoa], una comunidad de pintores que conservan las leyendas de los Andes y antiguas rutas que se abren paso a la sombra de los volcanes de cumbres nevadas²³²

A finales de los ochenta se calcula que entre el 80% y el 90% de los que vivían en el área de Chimbacucho eran pintores²³³ y la gran mayoría participaron en la formación de dos agrupaciones que fueron fundamentales a nivel local: la Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT) y la Asociación de Trabajadores Autónomos de la cultura indígena Tigua Chimbacucho.

En 1988, como ya se indicó, se fundó la UNOCAT y sus dirigentes comenzaron a reunirse principalmente en la comunidad de Tigua Chimbacucho. Francisco Ughsa Ilaquichi, pintor a quien el equipo salesiano encargó las ilustraciones y textos para la edición del cuadernillo *Ñucan Chic Unancha*, ocupó el cargo de presidente hasta 1992 e impulsó como dirigente varios proyectos de desarrollo en la zona de Tigua. Francisco, mediante un documento que elaboró él mismo, explica detalladamente los proyectos que se desarrollaron a principios de los noventa en el marco de la UNOCAT; este documento se titula *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Francisco Ughsa Ilaquichi* y es usado por él mismo como presentación de su experiencia como pintor y dirigente político.

A través de organismos de desarrollo como Swissaid se llevaron a cabo en esta zona proyectos de semillas (patatas, habas, alverjas, maíz, etc.), de infraestructura como implementación de agua entubada (también Visión Mundial participó con proyectos de agua entubada en esta zona), de construcción de caminos vecinales y casas comunales y proyectos para mujeres principalmente de ganadería, cría de ovejas y pollos, capacitación en bordado y organización de tiendas en las comunidades. La fundación Proandes y el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) colaboraron con construcciones de letrinas, concretamente en la escuela Atahualpa.

Al año siguiente de que se formase la UNOCAT, en 1989, se formó una asociación presidida por Julio Toaquiza. Esta agrupación nombrada Asociación de Trabajadores Autónomos de la cultura indígena Tigua Chimbacucho buscaba, así como la de Quilotoa, abrir las puertas a proyectos de instituciones externas que facilitasen las ventas de pinturas de Tigua. Estaba formada por un grupo de 35 pintores, pintoras y tejedoras²³⁴ y fue reconocida legalmente por el Ministerio de Bienestar Social en 1992 (Colvin, 1994).

En 1991 y con ayuda de Visión Mundial²³⁵, ONG que estableció hacia 1990 un convenio con la UNOCAT, se construyó una nueva Casa Artesanal destinada a los

231. Mercado de Zumbahua: "Los sábados acoge un magnífico mercado al que acuden indígenas de las montañas con sus animales, leche y otros productos. No hay que perderse a los sastres del lado sur del mercado, que hacen ropa a medida con sus máquinas Singer, ni el comercio que se hace con el cuy (conejiillo de Indias)" (*Lonely Planet Ecuador y las Islas Galápagos*, 2010: 162, 163).

232. *Lonely Planet Ecuador y las Islas Galápagos* (2010: 162, 163).

233. Entrevista a un pintor de Chimbacucho, actualmente migrante en Quito, realizada en agosto de 2010.

234. "Comenzaron con 35 miembros, incluidas 15 mujeres tejedoras de canastos. Las dos únicas mujeres que pintaban entonces era Targelia Toaquiza, hija mayor de Julio, y María Toaquiza, la esposa de su hijo Alfredo" (Colvin, 20014: 127).

235. Esta ONG también apoyó en temas de salud, agricultura y ganadería.

pintores de Tigua Chimbacucho en la zona de Turupata. Esta galería se convirtió en un pilar importante para la Asociación de Trabajadores Autónomos de la cultura indígena Tigua Chimbacucho. En esta época comenzaron a proliferar las asociaciones de pintores en diferentes comunidades de Tigua e incluso en Quito, formadas por algunos migrantes²³⁶. Éstas tenían la función de organizar el caos que se empezaba a producir por el gran crecimiento del número de pintores y por otro lado ayudaban a regular precios y características técnicas. “Parece ser que se ocupaban principalmente de aspectos inherentes a la comercialización, como establecer precios de venta de los cuadros a partir de criterios de tamaño, complejidad de los motivos, precisión de los detalles y notoriedad del autor” (Bonaldi, 2010: 32). También se convirtieron en la plataforma legal que abría la posibilidad de que alguna institución u ONG financiase su actividad pictórica a través de formas muy diversas: cursos de capacitación, exposiciones nacionales o internacionales, venta de productos en diferentes plataformas, etc. Normalmente las asociaciones se formaban en las comunidades de origen (Chimbacucho, Quiloo, Chami, etc.), aunque algunos de sus miembros vivieran de forma definitiva en Quito. En otro orden de cosas, en esta época también se determinó que las asociaciones debían amparar otras actividades expresivas y no sólo la pintura: la elaboración de canastos de paja, bordados, máscaras de madera, y otros objetos pintados (bateas, cucharas, sillas, cajas, etc.), producción que aumentó hacia mediados de los noventa.

La galería había sido construida en el área de Turupata y se administraba desde la Asociación de Trabajadores Autónomos de la cultura indígena Tigua Chimbacucho. Su presidente, que había sido Julio Toaquiza desde 1989, fue sucedido tres años más tarde por su hijo Alfredo²³⁷. Los dirigentes, para tratar de aumentar las ventas en la galería e intentar no tener que viajar a otras ciudades, contactaron con agencias turísticas nacionales para procurar ampliar la visita de turistas a la zona de Tigua.

En 2003 se desarrolló un proyecto turístico a través de una pequeña fundación creada por Jean Colvin y su marido. Éste consistió principalmente en la construcción de un hostel “Hostería Samana Huasi” cuyo objetivo era proporcionar alojamiento a los turistas que visitaban la zona. También sus metas fueron dar beneficios económicos para la comunidad, se pretendió que sus habitantes participaran activamente en el proyecto, y que se disminuyese la fuerte migración de Tigua hacia los centros urbanos. La hostería se convirtió en un recurso muy atractivo, a la vez que conflictivo, ya que ha creado fuertes disputas y altercados en la comunidad²³⁸.

236. Asociaciones como la Unión Artesanal de Pintores y Tejedores de Tigua, ligada a la comunidad de Chami (Bonaldi, 2010) u otras, pertenecientes a otras comunidades como Quiloo, Yatapungo, Tigua Centro-Calicanto, Casa Quemada, Pactapungo, Yatapungo o Quilotoa. En el Ministerio de Inclusión Económica y Social (MIES) en la ciudad de Latacunga, se han encontrado el registro las siguientes asociaciones de pintores: Asociación de pequeños comerciantes indígenas de cuadros y artesanías indígenas de Tigua (1983); Asociación de pequeños comerciantes indígenas de cuadros y artesanías indígenas de Yatapungo (1992); Asociación de pintores y artesanos indígenas Tigua (1992); Asociación de Trabajadores autónomos de la cultura indígena de Tigua Chimbacucho (1992); Asociación de trabajadores autónomos Amina de Tigua Pagtapungo Chico (1994); y la Asociación de Trabajadores y Artistas de Tigua Sinchi Rurai: ATAT (2005).

237. La familia Toaquiza aumentó su liderazgo no sólo económico sino también político y consiguió tener como parte de su propiedad esta galería, construida en un principio como casa comunal. Este tema será tratado en el siguiente capítulo.

238. En la actualidad se ha convertido en un centro de salud.

- Pintura y desarrollo en la ciudad

Como ya se ha indicado previamente, una de las problemáticas más notorias en las comunidades de Tigua desde el fin del régimen de hacienda era la migración. Ésta aumentó de forma considerable en la década de los ochenta y se calcula que aproximadamente un 80% de los habitantes de Tigua abandonaron sus hogares para vivir en ciudades como Latacunga o Quito (Colvin, 2004). Fueron muchos los factores que llevaron a los tiguas a plantearse la migración a ciudades como Quito o Latacunga, pero en esta época apareció una razón de peso: la pintura.

A principios de los años ochenta se desarrolló en mayor medida una migración temporal, en la que el padre de familia era el que viajaba durante semanas a Quito para intentar comercializar sus pinturas, mientras su esposa se quedaba al cuidado de los hijos y realizaba las tareas de cultivo²³⁹. La vida en la ciudad tenía muchas ventajas, entre ellas la luz eléctrica, el acceso a la educación, la comercialización y el contacto directo con los distribuidores extranjeros, éstas provocaron un crecimiento de las familias que se proponían migrar permanentemente y alejarse de las duras condiciones rurales.

“Se convirtió en muy difícil vivir en el campo y realizar el largo y costoso viaje a Quito para vender. Además, la electricidad no existía en Tigua en esa época. Los artistas tenían que trabajar en casas con corrientes de aire y poca luz. El polvo era un problema constante que amenazaba con dañar las pinturas recién hechas” (Colvin, 2004:129).

“Metidos en la comunidad no había suficientes elementos para poder sobrevivir, por ejemplo no teníamos agua potable para toda la comunidad, no teníamos luz eléctrica, no teníamos carretera y la escuela estaba también lejos, casi una hora de caminar. Todo eso era complicado, nos complicó todo eso. Entonces vinimos más cerca a trabajar, más bien por la educación de nuestros hijos mismos, para mejorar algo. Vinimos a la ciudad en busca de muchas necesidades que no estábamos teniendo ahí”²⁴⁰.

En un comienzo, la mayoría de los migrantes, en su generalidad varones de la comunidad de Quiloa liderados por José Vega Cuyo, comenzaron a traer a sus esposas e hijos para ubicarse en pequeños cuartos a las afueras de Quito (Colvin, 2004). La migración hacia Quito fue creciendo considerablemente, aunque los vínculos con las comunidades de origen siguieron fuertes en esta época²⁴¹, y muchas

239. Se comienza a producir una feminización de la agricultura, que se ha ido consolidando “en la medida en que los hombres suelen asumir las tareas vinculadas con el mercado y el trabajo urbano. Las actividades migratorias han ganado así prestigio social en detrimento de las agropecuarias, dado que se considera más importante el aporte de los hombres migrantes en tanto en cuanto es la fuente principal de ingresos de muchas comunidades” (Bretón, 1997:92).

240. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio de 2010.

241. Los migrantes viajaban a Tigua y continúan haciéndolo en la actualidad principalmente en época de cosecha y para asistir a las celebraciones festivas. En Anexos se presenta un calendario comunitario que muestra este tipo de migraciones temporales.

familias reagrupadas se establecieron en zonas periféricas al sur de Quito: Santo Domingo de Cutuglagua, Chillogallo y Guamaní. La gran mayoría continúan viviendo en estos barrios actualmente. En estas zonas de la capital se recibieron a través de varias fundaciones algunos proyectos de asistencia para la construcción de casas para migrantes de Tigua, entre ellas podemos citar la ayuda donada por el cineasta Rainer Simon quién, a través de una subasta de obras de los pintores de Tigua en Alemania hacia 1994, consiguió financiación para la construcción de viviendas en el barrio Espejo (sector de Chillogallo), en el que actualmente viven unas cincuenta familias quichuas²⁴².

- La mujer pintora

Jean Colvin (2004:74) considera que en los primeros años del surgimiento del arte de Tigua no había mujeres pintoras, pero que poco a poco fueron ayudando a sus esposos en la aplicación del color de fondo, en los diseños geométricos de los marcos, en las cajas y en otros objetos artesanales.

Parece ser que en los años ochenta, con el aumento de la migración, el papel de los miembros familiares varió significativamente, sobre todo en la ciudad. Toda la familia comenzó a participar en la producción de la pintura y especialmente la mujer apareció como un apoyo importante en el sustento de la vivienda y en la pintura; a las mujeres, en la actividad pictórica, les correspondía el rol de “ayudantes, procurando el material de la pintura, tratando el cuero para pintar, elaborando los marcos, preparando los fondos, pintando algunos detalles, haciendo de modelos para sus maridos y comercializando los cuadros” (Alvear y Alajo, 1997).

“Uniéndose a sus maridos en las mesas manchadas de pintura en minúsculos apartamentos urbanos, las mujeres asumieron tareas rutinarias como colorear fondos, terminar detalles repetitivos o decorar los marcos (...) Las mujeres también cubrían las rutas comerciales, lo que proporcionaba a sus maridos aún más tiempo para pintar (...). Los hombres adquirieron reputación de pintores, el trabajo de las mujeres se volvió más arduo dentro y fuera del hogar, y las familias obtenían mayores ingresos” (Collredo-Mansfield, 2003: 283)²⁴³.

Sin embargo, el trabajo de las mujeres quedaba en segundo plano y era prácticamente desconocido para los compradores que existiera una colaboración de las esposas o de otros miembros familiares como las hijas. Se trataba de un hecho que se ocultaba conscientemente y, aunque un cuadro fuese pintado en su totalidad por una mujer, era finalmente firmado por el varón de la familia, fuese el esposo o bien el hermano. El pintor Eduardo Cayo Pilalumbo considera que la causa principal de que en los últimos años haya crecido el número de pintoras no ha sido que no existieran antes, sino que fue consecuencia “del programa de educación de adultos que tuvo lugar en Tigua recientemente y por el cual las mujeres aprendieron

242. Diario público *El Telégrafo*, miércoles 24 de marzo, 2010. (<http://www.eltelegrafo.com.ec/>, 20 de octubre de 2010, 12h).

243. Traducción propia.

a leer y escribir y, por lo tanto, a firmar su propio nombre. No es que antes no produjeran pinturas, sino que ahora las siguen produciendo con la diferencia de que pueden aparecer como sus autoras” (Muratorio, 1999: 64). No obstante, Mayra Ribadeneira estima que en el fondo la causa fundamental reside en el machismo que se reproducía en Tigua en el seno familiar:

“Un caso interesante se dio cuando un día que fui a Tigua vi a una chica pintando y le dije ‘Qué bien, me parece estupendo que estés pintando’ y ella me dijo ‘si siempre pintamos pero no nos dejan poner nuestro nombre’, entonces me di cuenta que había un machismo fuerte entre ellos. Ahí hablé con ellos y les dije ‘miren, eso es un mérito para ustedes que también enseñen a sus hijas. Mira, Blanca [Toaquiza] es maravillosa, está haciendo cosas muy lindas, déjale que ponga su nombre’, entonces desde ahí Blanca fue la primera que puso su nombre y empezó a pintar baulitos, cajitas. Y fue un adelanto para ellas pues empezaron a sentirse también valoradas. Ahora muchas mujeres pintan ellas y pintan también sus maridos, y eso les ha dado cierta categoría”²⁴⁴.

Actualmente las mujeres son más visibles, no sólo en el rol de comerciantes sino también firmando las pinturas, “las cosas están cambiando. Una nueva generación de jóvenes mujeres pintoras está emergiendo” (Colvin, 2004:74), en El Ejido y Otavalo muchas más mujeres como Olga Vega, Marta de Cuyo, María Cuyo, Rosa, María y Luz Vega venden sus pinturas firmadas por ellas mismas. Sin embargo, sigue siendo difícil encontrar mujeres pintoras en las comunidades de Tigua, porque en los últimos tiempos, en las familias que aún residen en Tigua, ha recaído mucha más carga agrícola y ganadera en las mujeres, sobre todo si los maridos realizan una migración temporal a los centros urbanos.

244. Entrevista a Mayra Ribadeneira de Casares, 8 de agosto, 2015.

Este capítulo nos ha mostrado cómo desde finales de los setenta algo cambió en esta región andina. A partir del surgimiento de la actividad pictórica se inició un proceso de construcción de un campo pictórico que poco a poco comportó que la vida muchos de los habitantes de Tigua se modificase. La estructura de su campo social se vio alterada y de su “centro”, ocupado ahora por la actividad pictórica, comenzaron a germinar reglas de funcionamiento diferentes. A lo largo de estas s se ha observado el proceso de fundación de este campo, se ha pretendido mostrar el primer nivel, es decir, la situación inicial, destacando de qué forma se comenzaron a movilizar sus actores ante esta transformación y nueva coyuntura. A lo largo del primer apartado *Del tambor a la obra artística* se ha examinado cómo fue el surgimiento y los “primeros pasos” de la pintura de Tigua y cómo a partir de la década de los noventa ésta se integró en el panorama artístico-expositivo internacional. El segundo apartado *El campo pictórico en el universo político* ha permitido un acercamiento al mapa contextual del campo pictórico de Tigua y a su ubicación dentro de un “universo” político concreto (en el que se ha destacado el papel realizado por diversos actores del aparato del desarrollo). De este modo se han construido los cimientos básicos de este campo que permitirán, en el siguiente capítulo (*Estructura y poder en el campo pictórico de Tigua*), explorar la maduración y configuración de la estructura del campo y observar los efectos que estos cambios tienen en las comunidades de Tigua.

Capítulo 3.

Estructura y poder en el campo pictórico

Este capítulo se divide en dos apartados que tienen por objeto analizar el campo pictórico de Tigua a nivel estructural. El primero de ellos examina cómo influye el campo del poder y su particular naturaleza en la estructura del campo pictórico; el segundo profundiza en la estructura enfatizando el papel desarrollado por sus actores y reflexionando sobre el tipo de posicionamiento que toman dentro del campo de producción, sus estrategias, los conflictos y tensiones que se desarrollan y su influencia en la conformación del espacio social.

1- El campo pictórico y el campo del poder

Analizar la posición del campo pictórico en el seno del campo del poder permite aproximarse a la trayectoria que vive la estructura del campo pictórico y los conflictos que atraviesa esta última. La toma de posición de los tiguas en este campo y la jerarquía que se establece en relación a la posesión de los diferentes capitales (que analizaremos posteriormente) determina en gran medida su interacción con el campo del poder y al mismo tiempo, esta interacción influye en el posicionamiento descrito.

Bourdieu denomina campo del poder al “espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (Bourdieu 2011: 319-320). En relación al fenómeno de las pinturas de Tigua, este espacio está conformado por diferentes actores que, vinculados al poder económico, político y cultural, ocupan posiciones dominantes en el campo pictórico e interaccionan en un marco contextual determinado. En el apartado introductorio se mostró por ejemplo cómo el panorama artístico ha participado directamente en el despliegue de un sistema estético muy particular que ha influido en la producción cultural indígena del Ecuador y por ende también tiene consecuencias sobre sus productores, entre los que se encuentran los pintores de Tigua. De esta forma, el campo pictórico de Tigua está sometido a la interacción con este sistema estético, y éste a su vez está orquestado desde el campo del poder a través de un conjunto de agentes nacionales e internacionales. Además, las características particulares y beneficios que este sistema aporta al campo de producción pictórica tienen consecuencias directas en sus actores y productores culturales, en el tipo de tensiones y juegos que se generan en torno a éstas y, en definitiva, en la estructura del campo y en los efectos resultantes del mismo, a nivel interno y externo. En relación a esto, Bourdieu opina que las luchas internas del campo artístico “están en cierto modo arbitradas por las sanciones externas (...), dependen siempre, en su conclusión, fasta o nefasta, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (las que se desarrollan en el seno del campo del poder o del campo social en su conjunto) y los apoyos que unos y otros pueden encontrar en ellas” (Bourdieu, 1995: 375).

La introducción de la pintura en Tigua y la creencia de que esta actividad traería mejoras económicas significativas provocaron que un porcentaje altísimo de habitantes de esta región se iniciase en la elaboración y comercialización de este tipo de productos. Desde este momento se comenzó a tejer una red social alrededor de la pintura, creando una urdimbre de relaciones de todo tipo (subordinación, dominación, complementariedad, etc.) que “ordenaba” los diferentes posicionamientos ante este nuevo recurso; para ello, es especialmente interesante conocer el espacio ocupado por los agentes que proporcionan los hilos más preciados, los que permiten el mejor posicionamiento en esta red: el campo del poder. El acercamiento a la tipología de este espacio de poder, que se propone en este primer apartado, permitirá tener una mejor comprensión del modelo de estructura de reparto de capitales que se establece en Tigua en torno a la pintura.

- Criterios de valoración en base a dos polos

La red de relaciones que se establece con la interacción del campo del poder y el campo pictórico está organizada en torno a un sistema de valoración que a su vez se encuentra atraído por dos lógicas antagónicas entre sí: el polo artístico y el polo comercial.

Bourdieu (2011) determina este fenómeno como la acción de “dos lógicas económicas” que conforman dos posiciones contrarias. Una de estas posiciones, la que Bourdieu determina como “lógica económica de las industrias literarias y artísticas”, convierte al comercio de bienes culturales en un mercado que, como cualquier otro, está limitado a adecuarse a la demanda de un cliente y dirigir

todos sus pasos a la venta de sus bienes. Por otro lado, existe un polo antagónico al anterior, que se construye en oposición al mercado y ante el rechazo absoluto de lo comercial y el beneficio económico. Éste polo, descrito como “arte puro”, se caracteriza por ser “arte por el arte” al no tener ningún sometimiento a la demanda de la clientela, desarrollarse independientemente del mercado y recibir principalmente un beneficio en forma de capital simbólico²⁴⁵.

En el caso de Tigua, el posicionamiento de estos dos polos no es tan extremo y es necesario especificar su naturaleza concreta. En este campo pictórico no se percibe realmente un polo que radicalmente se construya en oposición al mercado, en el sentido de “arte por el arte” o “arte puro, liberado de la obligación de servir para algo” (Bourdieu, 2011: 206). Porque en esta coyuntura concreta ambos polos están vinculados, aunque de forma diferente y en mayor o menor medida, al mercado de bienes culturales. Así, en esta ocasión, aparecen dos corrientes o polos, que se han determinado para este estudio: polo artesanal y polo artístico; la diferencia entre ellos radica en el tipo de mercado al que se dirige su producción artística: al mercado artesanal y al mercado del arte, respectivamente.

Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, dentro de la pintura de Tigua existe una tipología de género que busca alcanzar el polo de “arte puro”, que se situaría en un estadio más allá del polo artístico. Se trata de un tipo de pintura (que se analizará en la segunda parte de este trabajo) que desarrolla una minoría de pintores de Tigua en estos últimos años y que muestra una postura que, al menos en teoría, intenta sobrepasar el polo artístico vinculado al mercado y acercarse a un posicionamiento que casi roza el “arte por el arte”; es muy singular además porque desprende un discurso e imaginario político indígena que se presenta como una lucha o salida independiente de cualquier poder, lo que permite abrir algunas reflexiones relacionadas directamente con una observación de Bourdieu sobre el papel que ejerce el campo del poder:

“Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónomo (...) y el principio autónomo” (Bourdieu, 2011: 321-322).

A continuación se explican algunas particularidades de cada polo, que son representadas en la tabla (fig. 37); aunque en relación a la dicotomía polo artístico/polo artesanal, es importante aclarar que, si bien esta división permite establecer un modelo explicativo, en la práctica la separación entre estos polos es casi

245. Durante el siglo XIX la corriente rupturista con la Academia y con el público burgués llevó a un sector del campo artístico, principalmente liderado por la vanguardia pictórica, a plantear una revolución para crear un universo artístico independiente. En un primer momento se buscó “liberar a la pintura de la obligación de cumplir una función social, de someterse a un encargo o a una demanda, de servir de causa” (Bourdieu, 2011: 207-208); posteriormente, se planteó ir más allá y se reivindicó un tipo de arte que rechazase cualquier imposición, un arte que no sólo no sirviese para algo, sino también se liberarse de tener que exponer cualquier cosa (Manet lideró este planteamiento junto con el movimiento impresionista). Bourdieu (2011) analiza este proceso impulsado en el campo literario de la mano de Goustaue Flaubert en el siglo XIX.

imperceptible; la mayoría de los pintores de Tigua producen para los dos tipos de mercado y existen multitud de matices, combinaciones e interpretaciones posibles.

- *El polo comercial o artesanal*

Desde su origen, la pintura de Tigua ha estado vinculada al mercado de artesanías. Este nicho de mercado está interesado por objetos artesanales, es decir, lo que se podría definir como productos artísticos realizados de forma manual o con máquinas movidas con energía humana, cuya significación hace referencia a la cultura o tradición de una población concreta y cuyos diseños y modos de



Fig. 35: Diferentes productos como bateas, cucharones, cucharas y cruces, decorados con pinturas de Tigua y expuestos para su venta al mercado turístico. Fuente: fotografía realizada por la autora en agosto del 2015 en la tienda “Tianguéz”, Quito.

producción buscan adecuarse a las exigencias del sistema de mercado dentro de la economía capitalista. En el caso de la región de Tigua, como ya se explicó en el apartado *Tourist art*, existe una demanda de productos cargados de cierto exotismo cultural, que representan tradiciones indígenas y modos de vida diferentes a los occidentales por parte del colectivo turístico. Al ser una pintura basada en una auto representación del propio indígena y de sus costumbres indígenas particulares, la pintura de Tigua es especialmente interesante para ello. Sin embargo, la gran mayoría de artistas de Tigua han llevado su producción a un polo artesanal más “radical”, en tanto que desde finales de los años ochenta existe un aumento en la elaboración de una amplia gama de productos de diversa índole, tan diversos

como cucharas, mesas, cajas, sillas, bandejas y crucifijos, entre muchos otros²⁴⁶. La fabricación de máscaras en Tigua es también un ejemplo a tener en cuenta y será expuesto en la segunda parte de este estudio.

Los productos cuya elaboración está dirigida al polo comercial tienen características muy diferentes a aquellos destinados al polo artístico. En este caso son objetos de artesanía, entre los que se encuentra una tipología concreta de pinturas, dirigidos a una clientela particular: principalmente turistas internacionales, aunque en los últimos años ha aumentado la demanda de los turistas nacionales por este tipo de productos. Son piezas que responden a un ciclo de producción corto, “tiempo externo” asociado al mercado (Mancha, 2006: 75), y una ejecución sencilla, lo que permite que sus artífices no sean mano de obra especialmente cualificada. El polo comercial cuenta con circuitos de comercialización específicos; en la actualidad en



Fig. 36: Imanes decorados con pinturas estilo “Tigua” en proceso de elaboración. Autor: José Luis Cuyo Vega, Presidente de la comunidad de Quiloa.

Fuente: fotografía realizada por la autora en julio del 2014 en Quiloa.

Quito, por ejemplo, existen bastantes tiendas de artesanías o mercados: “Mercado Artesanal La Mariscal”, “Galería Latina”, “Tianguéz”, “El Aborígen”, “Productos Andinos”, “La Bodega”, etc. Este tipo de productos se caracteriza también por tener un precio muy bajo y por ello un beneficio menor que el otorgado en el marco del polo artístico, pero esta característica garantiza, sin embargo, un reintegro rápido de los beneficios.

246. Los tiguas compran la mayoría de estos objetos en otras regiones para a continuación pintarlos.

- El polo artístico

Los productos que integran el polo artístico son principalmente pinturas, aunque también existen en menor medida algunos tambores y máscaras. Su estatus de arte se presenta como definitorio de sus características, éstas las distingue de los artículos percibidos como artesanía. Una de las más significativas es su vínculo con el mercado del arte nacional e internacional y con otros agentes que conforman el campo del poder como instituciones académicas o políticas, que cuentan con circuitos de exposición y venta específicos y normalmente separados de los artesanales; esta conexión hace que la elaboración de este tipo de arte se base en las leyes específicas del comercio del arte y permite que los pintores adquieran un alto capital simbólico además de concederles capital económico, político y social, como analizaremos ulteriormente.

	Polo comercial o artesanal	Polo artístico
Agentes de promoción y compra	Mayoría clientelar - Turistas	Público minoritario -Interesados en el arte -Instituciones artísticas, académicas y políticas
Características del campo de producción	Mercado artesanal	Mercado artístico
	Diversidad de objetos	Principalmente pinturas
	Ciclo de producción corto	Ciclo de producción largo
	Sencillez en la ejecución	Dificultad en la ejecución
	Precios bajos	Precios elevados
	Capital económico (principalmente)	Capital simbólico (principalmente)

Fig. 37: Tabla que ilustra las características y agentes vinculados a los diferentes polos que influyen en el campo de producción artístico de Tigua. Fuente: elaboración propia, inspirada a partir del ejemplo de Mancha (2006: 74).

En este caso, los actores principales vinculados a este polo son denominados artistas, en contraposición con los artesanos (quienes producen para el mercado de artesanías), y a su creación se le dota de un halo que roza lo mágico y despliega un “universo de creencia” que sin duda amplía el valor de la obra artística²⁴⁷. Sin embargo, es en el propio campo pictórico donde se define quién es artista y quién artesano pues, como veremos más adelante, las luchas e imposiciones de poder tienen mucho que ver en la determinación de quién es quién y cuál es su papel a desempeñar en el campo.

Frente al ciclo de producción corto, propio del polo comercial, en esta ocasión se desarrolla un ciclo de producción de larga duración, que en este caso se podría determinar como “tiempo interno”, ritmo de creación sin presiones (Mancha, 2006: 75). Estos productos artísticos se caracterizan también por su alta calidad de elaboración y su dificultad de ejecución. Asimismo, al contrario que en el polo comercial, tienen un precio elevado y un lento reintegro de los beneficios.

Sólo un número reducido de pintores de Tigua ha llegado a pertenecer a este sistema artístico, y su proceso de ascenso y relación con el resto de actores es especialmente interesante para el análisis del campo pictórico de Tigua que se realiza en este trabajo y será detallado a partir del apartado 2- *Posiciones y estrategias en el campo pictórico*. De igual forma, en la segunda parte se examinarán los discursos que transmite este tipo de pinturas elaboradas en relación al polo artístico y observaremos sus variaciones temporales.

- Autonomía del campo de producción cultural

Para este estudio de caso son igualmente interesantes las nociones de “autonomía” y “heteronomía” que Bourdieu desarrolla en relación a los campos de producción cultural. Para este autor, “el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él, al principio de jerarquización interna” (Bourdieu, 2011: 322); es decir, si la autonomía de un campo de producción es mayor, las relaciones de fuerza con los agentes de promoción y compra serán menores, y los productores serán más independientes²⁴⁸. Precisamente, el principio de “jerarquización externa” se desarrolla de forma predominante en las regiones temporalmente dominantes por el campo del poder, y en muchos casos también por el campo económico, y se relaciona directamente con el éxito comercial y la consagración social. La “jerarquización interna” se sitúa sin embargo en las antípodas, se encuentra “fuera de unas directrices políticas, requerimientos estéticos, incluso éticos, [y muestra] resistencia y lucha abierta contra los poderes” (Bourdieu, 2011: 323). Su prestigio no depende de la demanda del “gran público”, sino que responde únicamente a su estructura interna y al reconocimiento de sus pares.

247. Sobre “universo de creencia” (Bourdieu) consultar página 89 y apartado *Panorama etno-artístico*.

248. Bourdieu (2011) analiza cómo en la segunda mitad del siglo XIX el campo literario logró alcanzar un grado de autonomía que nunca antes se había logrado. En este caso, la jerarquía no dependía de los factores externos ni de la demanda del “gran público”; incluso la consideración de “fracasados”, recibir “sanciones negativas” o “estar fuera del éxito” contribuía a la valía que se otorgaba a los escritores (Bourdieu, 2011: 321-323).

El campo pictórico de Tigua está más cerca de la noción de “heteronomía” que de la noción de “autonomía” debido a que está sometido a poderes ajenos o externos que le impide un desarrollo libre e independiente. Como se ha mostrado, los polos artístico y comercial crean dos sistemas bastante diversos entre sí, pero ambos parecen estar dominados por el campo del poder y otros campos englobantes como el económico. Consecuentemente, el principio de jerarquización que rige es el “externo”, debido al tipo de relaciones de fuerza que ejerce el campo del poder en relación al campo pictórico, como se ha analizado a lo largo de este apartado.

2- Posiciones y estrategias en el campo pictórico

El posicionamiento que un individuo y su familia ocupen en el campo pictórico es determinante y puede modificar por completo su vida y su posición socio-económica e incluso política. La toma de posición depende de dos factores fundamentales: por un lado, influye la posición que tenía la persona en la estructura social antes de la introducción del recurso pictórico, es decir, en el marco de la hacienda de Tigua en general y, en particular, al interno de la comunidad huasipunguera. Por otra parte, la toma de posición se define además por la situación potencial ante la conformación de la estructura del nuevo campo y el papel que, por diversos motivos, el individuo ha desarrollado en esta génesis. Alrededor de estos principios de tomas de posición se desatan luchas y estrategias que buscan lograr el acceso a la red de posicionamientos que ofrece la estructura del campo pictórico; de esta forma pueden ser considerados para el reparto de los diferentes tipos de poder o capital (simbólico, político, económico, etc.), cuya posesión es decisiva para adquisición de beneficios en torno a la pintura, como por ejemplo el prestigio artístico, puestos en juego en el campo.

2.1. La familia Toaquiza

- Fundadores y árbitros del campo

“Los señores Toaquiza se sienten dueños de la pintura, dicen que son los máximos exponentes y representantes y dueños ellos, son los que acaparan todo y han ido a otros países y deciden quién es artista y quién no puede ser”²⁴⁹.

Los hermanos Julio y Alberto Toaquiza obtuvieron, desde el encargo de Olga Fisch, el atributo de “inventores de la pintura de Tigua”. Encarnar este rol fue lo que impulsó a la familia Toaquiza a situarse en la cúspide de un sistema jerárquico, lo que tuvo consecuencias evidentes en la estructura social de Tigua. A finales de los setenta, cuando en Tigua comenzaba a generarse un campo pictórico en torno a la

249. Entrevista anónima a un pintor, 5 septiembre, 2012.

pintura, la posición que tomaron los Toaquiza como “primeros pintores” les hizo acaparar la posesión de lo que se estaba convirtiendo en un recurso definitivamente valioso. Los mismos Toaquiza fueron conscientes de que tenían entre manos una actividad que podría aportar beneficios significativos, aunque es cierto que en estos primeros años la valía era percibida principalmente en términos económicos y comerciales.

Efectivamente, los Toaquiza adoptaron el rol de fundadores y establecieron sus propias normas de arbitraje del campo a nivel interno, mediando al mismo tiempo con el principio de jerarquía externa, determinado desde el campo del poder. Precisamente, en relación a los criterios de valoración y desde el surgimiento de la pintura en Tigua, ha existido la influencia del “punto de vista del fundador, a través del cual el campo se construye como tal y que, por esta razón, define el derecho de entrada en el campo” (Bourdieu, 2011: 331). Así, la definición de “quién es artista y quién no”, la determinación de cuáles son las condiciones que marcan la pertenencia al campo o los límites de éste, son impuestos desde la cima fundacional del campo y, aunque todos traten de imponer las fórmulas más propicias para sus propios intereses deberán mediar con la posición dominante de la familia Toaquiza, como se verá a lo largo de este apartado.



Fig. 38: Olga Fisch (izquierda) junto a Julio Toaquiza. Fecha: principios de la década de los ochenta. Fuente: <http://www.google.es imágenes>.



Fig. 39: Julio Toaquiza tocando el tambo y el pingullo.

Fuente: Jean Colvin (2004).

Fig. 40: Julio Toaquiza en su galería.

Fuente: Fotografía realizada en julio de 2010.

- Sangre azul

En el informe socio económico sobre las regiones de Zumbahua y Guangaje elaborado en 1976 por el Instituto de Antropología y Geografía ecuatoriano ya se especificaba la presencia de minorías dominantes en la zona de Tigua. Aunque para este estudio no se ha conseguido hallar información sobre cómo y en torno a quiénes se organizaban las estructuras de poder en la zona de Tigua durante los tiempos de hacienda, es evidente que existían cadenas de mando en torno al poder del patrón y se distinguían una serie de élites campesinas y familias que ostentaban cargos de poder. Celso Fiallo recuerda cómo los “kipus” eran una figura clave en Tigua; eran aquellos que ejercían el rol de mayores en la hacienda, pero también eran considerados aquellos que, dentro de la comunidad huasipunguera, tenían la autoridad de liderar al resto y convocar las reuniones comunales: “el kipu hacía un ruido con la palma de la mano en la boca y entonces salía uno de cada casa para reunirse”²⁵⁰.

Para esta investigación sólo se ha encontrado un testimonio que detalla quiénes eran los mayores en Tigua durante el tiempo en que la familia Riofrío tenía la propiedad de la hacienda, hacia 1940 cuando Segundo Zúñiga y Amador Miño eran los mayordomos: Pablo Caisaguano, Raimundo Tigasi, Romualdo Toaquiza y Martín Vega²⁵¹. Se desconoce sin embargo, si Juan Cruz Toaquiza (padre de Julio y Alberto Toaquiza) era familiar directo del mayoral Romualdo Toaquiza. Por otro lado, existe

250. Entrevista a Celso Fiallo, 4 de agosto, 2015.

251. Ver página 43 (publicación de *Nucanchic Allpa*. Época II, Nº 14).

un dato nada desdeñable y más certero, que consiste en la información que la misma familia Toaquiza proporciona sobre la descendencia de Victoria Riofrío Tigasi, madre de Julio Toaquiza: “el hacendado Alfonso Riofrío, el patrón de la hacienda ‘se unió’ a la abuelita de Julio y de ahí nació su mamá Victoria”²⁵².

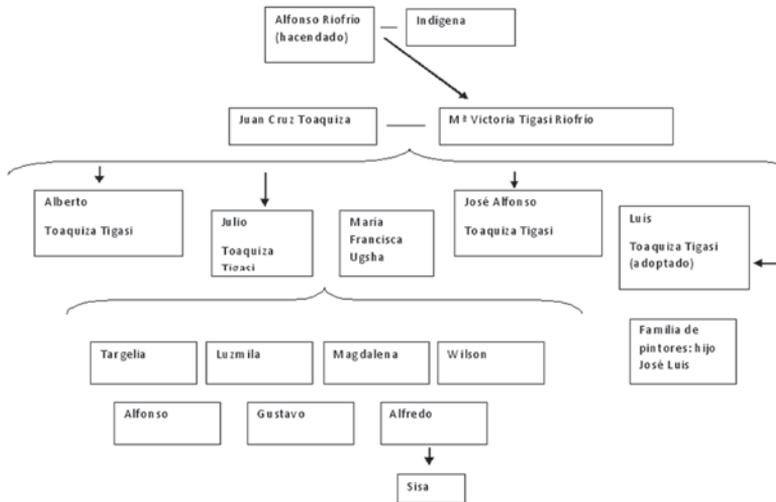


Fig. 41: Árbol genealógico de la familia Toaquiza. Fuente: Elaboración propia, 2016.

El Padre salesiano Javier Herrán considera también que el poder de la familia Toaquiza no vino únicamente con la pintura, sino que cree que esta familia tenía un rol importante dentro de los ayllus de Tigua ya en tiempos pasados. Es significativo también cómo algunos habitantes de Tigua opinan que la ambición y altivez que caracteriza a esta familia indica su descendencia de una élite de poder que debió existir en época de hacienda:

“[Los Toaquiza] ya eran egoístas antes [de la pintura], eso es por la influencia del patrón, ya que ellos mismos dicen que son de los Riofrío, de la hacienda, dicen que de ahí nacieron. Por eso ellos se creen gente de sangre azul, entonces a uno le tienen como menos pero bueno, todos somos iguales. Por eso ellos en vez de trabajar humildemente, ayudando al pueblo, mirando por la gente, sólo miran a ellos mismos; y ahí está que no hemos prosperado, hemos dividido, hemos desconfiado, hemos desbaratado, y ellos quedaron solos, y nosotros también por aquí”²⁵³.

252. Entrevista anónima a un pintor de Tigua, agosto, 2012. Ver página 55-56 donde se narra la reputación de Alfonso Riofrío con las indígenas de la hacienda.

253. Entrevista anónima a un pintor de Tigua, julio, 2013.

- ¿Monopolizar o compartir?

Los Toaquiza, tras recibir el rol de creadores de una tipología de producto que estaba comenzando a tener una gran demanda en Ecuador, sintieron que en sus manos recaía también la decisión de compartir o no este recurso; es decir, debían escoger entre difundir esta actividad al resto de la población de Tigua o, por el contrario y en la medida de lo posible, acapararlo sólo para su familia. La transmisión de la pintura parece haber ocasionado en sus inicios importantes discusiones entre dos de los hermanos, Julio y Alberto Toaquiza. Bonaldi (2010) considera que Alberto era más proclive a aleccionar a otros pintores, a compartir la técnica con otros habitantes de Tigua que no fuesen parte de la familia Toaquiza. Sin embargo, Julio estimaba que “una excesiva difusión podría hacer perder credibilidad a su pintura, disminuyendo también su valor comercial” (Bonaldi, 2010: 24), de modo que Julio se convirtió en excesivamente reticente a compartir los contactos que promocionaban su obra (galeristas, comerciantes, turistas, etc.) y apartó y desacreditó al resto de personas de Tigua que habían aprendido a pintar.

“La división definitiva entre los dos hermanos Toaquiza se consumó al inicio de los ochenta” (Ídem: 24) cuando, a partir de ese momento, se fomentó la versión de que Julio Toaquiza fue el único iniciador de la pintura y prácticamente Alberto quedó “eliminado del mapa” (Ídem: 24), interpretación que debe ser revisada según Bonaldi (2010):

“No hay que excluir la posibilidad de que entre los dos hermanos hayan creado la pintura de Tigua (...). Sin embargo, da la impresión de que Julio Toaquiza y su familia, luego de la interrupción de la colaboración con su hermano Alberto, hayan sabido promover mejor y con mayor éxito su trabajo y el de los pintores más cercanos a ellos. Surge entonces la duda de que la eliminación de la narración de los orígenes de la figura de Alberto se deba al mismo tiempo a un intento de autopromoción de la obra de Julio Toaquiza y su grupo, de eliminar recuerdos desagradables de controversias y de atribuirse la exclusiva de la creación del estilo” (Bonaldi, 2010: 24-25).

- La justificación en forma de mito

Julio Toaquiza tuvo un sueño que narra con emoción a toda persona que se detenga a conversar con él en su galería de Turupata. La historia es especialmente interesante porque desvela algunas características sobre el proceso de toma de posiciones dentro del campo pictórico de Tigua.

Este sueño, que se ha convertido en parte fundamental de la historia de esta pintura andina, aparece en un libro ilustrado y narrado por el mismo Julio, titulado *Juliupak muskuykuna* (los sueños de Julio) (Toaquiza, 2007). En él, este pintor comparte uno de los sueños que él mismo interpreta como presagio del origen de la pintura y como la predicción o quizás más bien la justificación de quién debe administrar y guiar la comunidad.

Es significativo que Julio sitúe este mito hacia principios de la década de los setenta. En esta época, las comunidades de Tigua se percibían abandonadas y

asfixiadas por sus paupérrimas condiciones de vida, pero también, y sobre todo (como resaltaba el informe del Instituto de Antropología y Geografía de 1976), preocupaba el “desinterés organizacional” existente que hacía necesario activar con urgencia un plan que motivase la organización y articulación política en los habitantes de Tigua. De esta forma, el mito de origen de la pintura que narra Julio Toaquiza nos introduce a través de un sueño en el momento intermedio entre dos hitos: el régimen de hacienda y los levantamientos indígenas de la década de los noventa. El sueño nos acerca, a través de una narración oral y pictórica, a sensaciones aún no formalizadas explícitamente, que comenzaban a proyectar una mirada distinta ante los nuevos mecanismos y cuestionamientos que estaban surgiendo en relación al sujeto indígena como sujeto político.



Fig. 42: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: Pinturas nº 13 y 14, Toaquiza (2007).

“Al pasar los meses, soñé que me bañaba en el río Baños, de pronto apareció una multitud para atacarme con machetes y palos, en eso apareció un hombre, me cogió de la mano diciendo ‘¿qué haces aquí? No tienes que bañarte en este río, es sagrado. Ya viene la gente, yo te ayudo, vámonos pronto’. En cuanto lo abracé fuerte, salimos volando muy alto hasta que la gente que me perseguía quedó muy abajo, así pasamos por Patate, cerca de Ambato, luego llegamos a Yanakachi, bajamos muy suavito y con mucha alegría. Allí me dijo: Julio, toma este bastón que te voy a dejar para que trabajes y conduzcas a la comunidad. Se despidió, se levantó y voló muy alto, regresando en la misma dirección. Con el bastón en la mano, me quedé muy contento y de pronto desperté”²⁵⁴.

254. La versión en quichua en Toaquiza, (2007: 31-35).

En primer lugar, es interesante detenernos en la entrega del bastón que se hace a Julio. Estamos ante un rito materializado por medio de la entrega de un símbolo: el bastón o vara de mando. La carga simbólica de este bastón es muy fuerte, sobre todo en este caso, en el que un sujeto indígena que entrega a Julio Toaquiza, otro sujeto indígena, el bastón de mando pronunciando: “[El hombre] decía: tenga, Julio, con este bastón usted tiene que administrar en su comunidad, tenga, yo le voy dejando esto y no abandonaré a su comunidad”²⁵⁵. La carga simbólica que tiene el bastón de mando es especialmente interesante, no sólo porque se trata de la delegación de autoridad, de poder, sino también porque en este caso cabe puntualizar que es un bastón que se traspasa entre indígenas. En este sueño se visibiliza que en Tigua, durante el régimen de hacienda, existía en el interior de la comunidad huasipungo²⁵⁶ una estructura de poder, pero ésta se encontraba “velada” tras el poder hacendatario; el sueño muestra que esta situación comenzó a trastocarse, se estaba abriendo la posibilidad de imaginarse a ellos mismos, los indígenas, en una nueva coyuntura en la que la comunidad comenzaba a ser pensada en otros términos, fuera del régimen de administración precedente; una comunidad indígena que se planteaba por primera vez que podía ser administrada por los mismos indígenas que la integraban, siendo organizada y modificada por ellos mismos sin la “omnipresencia” del sistema terrateniente cuya cúspide estaba coronada por el poder del hacendado.

En segundo lugar, el mito refuerza la idea de que la pintura es propia de la zona de Tigua, desviando la atención sobre el hecho de que verdaderamente fue un agente externo el que introdujo la idea de comenzar a pintar en formato de lienzo. Además, es innegable que el sueño es un modo de dar legitimidad, consciente o inconscientemente, a la toma de posición de Julio Toaquiza y su familia en la cima de la estructura de poder del campo pictórico que se estaba comenzando a gestar en Tigua a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. De hecho, Julio narra un segundo sueño premonitorio, dirigido de forma concreta al inicio de la actividad pictórica: “Este fue el siguiente sueño antes de empezar a pintar: soñé que dibujaba a mi esposa que estaba al frente hilando lana. Yo dibujaba con un lápiz en un objeto cuadrado como de papel”. Julio relaciona este sueño directamente con un episodio que vivió años antes cuando trabajaba en la ciudad de Quevedo, en la costa, cuando visitó a un chamán que le anunció que en el futuro desarrollaría una labor exitosa, ¿sería ésta el trabajo de pintor?, Julio efectivamente así lo interpreta.

“Al ver que estaba enfermo, mi cuñado César Ugsha, ahora fallecido, me llevó a un chamán de los tsáchila, llamado Samuel Calazacón, [quien] me curó y leyendo una vela me dijo: ‘oiga, joven Julio, ya no vas a sufrir así como ahora, vas a tener una suerte importante de conseguir un trabajo fácil, suave, no debes desperdiciar, tienes que aprovechar ese sueño’. No le entendí, dije que no había ido ni siquiera a la escuela, ¿qué será?, pensé”²⁵⁷.

255. Entrevista a Julio Toaquiza, 28 de julio, 2014.

256. Andrés Guerrero (1985) analiza complejas estructuras internas desarrolladas en comunidades huasipungo de la sierra norte ecuatoriana, y llevadas a cabo durante el régimen de hacienda y ante los mecanismos de maltrato ejercidos. Ver *Maniobras de maltrato y dominación étnica en la hacienda Tigua (desde 1830)*.

257. La versión en quichua en Toaquiza, (2007: 28).

2.2. Capitales en el campo pictórico

A partir de la teoría de Bourdieu (2011) se podría determinar que en el campo pictórico se origina una estructura en la que se disponen las posiciones de los participantes del campo. En torno a estas posiciones se desarrolla un reparto de diferentes tipos de capital (económico, social, político, simbólico, etc.) que a su vez modifica las relaciones sociales del campo y configura pautas de interacción y estrategias entre los actores, tanto locales como externos. A continuación se examinan los capitales más significativos del campo pictórico de Tigua.

1- Capital económico. La pincelada que se transforma en plata

En el campo pictórico, uno de los capitales más importantes en juego es el capital económico. Este capital se asocia principalmente a los recursos relativos a la rentabilidad económica, pero no debería ser entendido sólo como suma de ingresos porque también cuenta con aquellos recursos que, vinculados con el polo comercial, influyen en la toma de posición dentro del campo. ¿Cómo influye este tipo de capital en los pintores y en el resto de habitantes de Tigua?

- Los Toaquiza comienzan a “cosechar terrible plata”

Julio Toaquiza explica cómo su vida dio un giro de 180 grados con el inicio de la pintura: “mi vida cambió cuando yo aprendí a pintar cuadros, ya no me fui a trabajar [fuera de las comunidades], ahí paré en la casa para trabajar lo que había pedido la señora Olga Fisch y gané mucho”²⁵⁸.

Hacia 1979 los hermanos Julio y Alberto pudieron comprobar cómo a través de la venta de sus pinturas podían obtener cuantiosos ingresos económicos. A mediados de ese año tuvieron diferentes pedidos de instituciones y galerías ecuatorianas. Por un lado, Hernán Crespo Toral (director del Museo del Banco Central) y Magdalena Gallego (curadora del Museo del Banco Central) compraron en esa época un gran número de cuadros, algunos para su colección particular y otros para el Museo del Banco Central. También Iván Cruz encargó treinta cuadros a la familia Toaquiza para la exposición que organizó en la galería Artes, donde se vendieron casi la totalidad de las obras como se mostró en el apartado anterior. Si sumamos la adquisición de cuadros que efectuó Olga Fisch en estos primeros años, aquellos que compró la señora María Presentación Puebla y los que encargaron otros agentes, uno puede hacerse una idea del gran aumento de patrimonio que la familia Toaquiza

258. Entrevista a Julio Toaquiza, 10 de agosto, 2013.

experimentó en esa época²⁵⁹. Por lo tanto, no es de extrañar que por parte de la familia Toaquiza existiese recelo por compartir con otros habitantes de Tigua el “hallazgo” que les estaba proporcionando tanto éxito económico.

Un pintor de Tigua expresa cómo en esos años se empezó a ver a Julio Toaquiza pagando en las ferias de la zona con mucha “plata nuevita” y todos sentían una gran envidia. “Nosotros viendo a los compañeros Toaquiza, cosechaban pero terrible plata, eran ricachos, hablando la verdad”²⁶⁰. Se trataba de dinero que el resto de los tiguas sabía que provenía de la venta de pinturas, “empezó a correrse el rumor [de que la pintura daba mucho dinero], aunque también hablaban de que la familia Toaquiza no permitía pintar a otros”²⁶¹.

- “Un día tuve el valor de pintar”

Tras la puesta en marcha de la reforma agraria y la llegada de organizaciones como la FEI a las comunidades de Tigua, se comenzó a difundir la idea de que los indígenas tenían asimismo derechos y debían luchar por ser considerados ciudadanos iguales y poseer beneficios con equidad ante la ley. Estas ideas eran contrarias al hecho de que la fabricación de pinturas era un derecho que sólo le correspondía a una familia. Francisco Ugsha explica cómo, tras “concienciarse” y reflexionar sobre la igualdad de derechos, decidió esforzarse por cambiar esta injusticia:

“Pero un día me enteré de que todos los seres humanos tenemos derechos y libertad de soñar muy libremente cualquier actividad para un mejor desarrollo del país donde vivimos. Con todos los inconvenientes, un día tuve el valor de pintar para tener una fuente de trabajo en la propia Comunidad y para ya no tener que migrar a las ciudades lejanas en busca de trabajos”²⁶².

Entrada la década de los ochenta, algunos habitantes de Tigua se sumaron a Francisco y a otros tiguas, que paulatinamente se propusieron aprender a elaborar pinturas con el objetivo de poder obtener también un aporte económico para su economía familiar. No obstante, eran conscientes de que la familia Toaquiza ejercía un gran control y tenía el monopolio absoluto de la pintura, y se trataba por lo tanto de un paso arriesgado que podía tener consecuencias muy negativas.

“El pintor indígena Juan Francisco Ugsha Ilaquichi un día muy difícil: Un día llegó el día muy difícil para preparar cuadros de tamaño 35x25, por cuanto el no tuvo maestro que le enseñase a pintar o por lo menos a preparar los bastidores y mucho menos quien le enseñase la técnica de pintar. En los años 1979-1980 el pintor comienza a preparar los bastidores, prepara el cuero de oveja

259. Consultar *De huasipunguero a artista con reconocimiento internacional*.

260. Entrevista anónima realizada en julio de 2010 a un pintor de Tigua, actualmente migrante en Quito.

261. Ídem.

262. *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

y luego comienza a templar el cuero en los bastidores. (...) Pero las manos le temblaban al principio al dibujar las fiestas milenarias de los pueblos indios y tuvo el temblor de que vengan a reclamar otros pintores de la propia Comunidad de Tigua Chimbacucho (...).

Con todos los inconvenientes un día tuve el valor de pintar (...). Luego de tres semanas ya estaba listo para ofrecer a los Folclores de Quito el cuadro tamaño 35x25, con título de *Danzantes de Tigua*. (...) Pero no pude vender en las galerías folclóricas de la ciudad de Quito porque no sabía firmar y peor leer o escribir. Entonces el pintor Juan Francisco Ugsha Ilaquichi se procura matricularse en la escuela de adultos de San José de la ciudad de Quevedo en la fecha 24 de diciembre de 1979, por lo menos para aprender las cinco vocales.

En fecha 20 de julio de 1980 se enferma con la enfermedad de tuberculosis (...) y se regresa definitivamente a la zona andina de Tigua. (...) Luego de aprender con auto preparación, el pintor ya firmaba sus obras y vendía los productos en las galerías folclóricas y a otros turistas²⁶³.

- “Si no eras Toaquiza, no podías pintar”

A finales de los años setenta y principios de los ochenta se estaba comenzando a gestar la estructura del campo pictórico en Tigua y, como es lógico, los actores que se vieron privilegiados en primera instancia y pudieron obtener las posiciones aventajadas hicieron todo lo que estaba en su mano para seguir teniendo esa posición, pues de ella dependía poder recibir el máximo de los capitales que comenzaban a estar en juego en el campo.

Algunos pintores de Tigua explican que a inicios de los años ochenta la pintura se percibía como una actividad “ilegal” que se debía hacer a escondidas de la familia Toaquiza. Los tiguas que no pertenecían a esta familia y comenzaban a iniciarse en esta actividad sentían “recelo y temor; no se podía no más pintar, porque si pintábamos ya había reclamo y decían: ‘¿Cómo así usted pintando y dónde vas a vender y cómo así, con qué firma?’. Entonces todo eso era terrible”²⁶⁴.

Las estrategias desplegadas por los Toaquiza han sido muy diversas, pero en esta época es sorprendente la dureza del maltrato y de la intimidación violenta desarrollada, que recuerda a diversos mecanismos y estrategias de poder desplegados durante el sistema de hacienda, que evidenciaban la supremacía y control del patrón sobre los huasipungueros²⁶⁵.

263. Francisco Ugsha escribe el documento *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

264. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio, 2010.

265. En estas entrevistas los informantes pidieron que su testimonio figurase con anonimato por mie-

“La familia Toaquiza no dejaba pintar a ningún otro miembro de la comunidad. Si había de pronto otra familia que estaba pintando, ellos se enteraban e iban en la noche con linternas y totalmente les quitaban las pinturas, les rompían los cuadros. A raíz de que la familia Toaquiza comienza a pintar, sólo ellos podían pintar porque ellos eran los inventores de la pintura de Tigua. Es decir no podía nadie pintar, a menos que vayan y pidan el favor a los Toaquiza para que les permitan pintar. De cierta manera tenían que pagarlo para empezar con la pintura de Tigua y esta manera de pagarlo era: llevándole comida y trabajando en sus tierras por varios días o algo así (...). Realmente que era una cosa que no podían hacer personas de la comunidad que no tenían relación directamente con la comunidad de Guana Turupata y con la familia Toaquiza”.

La tensión y competencia que empezó a generarse en estos primeros años dentro y alrededor de la familia Toaquiza fue enorme. En medio de la situación de pobreza extrema que se vivía en Tigua, el surgimiento de una actividad alternativa a la agrícola que permitiera un ascenso económico tan rápido y “fácil” se veía como una oportunidad por la que se debía “luchar con uñas y dientes”. De esta forma, la competencia por el acceso a este recurso económico se convirtió en crucial.

Al principio, la propia Olga Fisch no pensó en la posibilidad de que esta actividad pudiese producir enfrentamientos en la comunidad, más bien “afirma haber sido presa de duda frente a la alternativa fundamental de preservar la tradición o de ofrecer oportunidades que dieran trabajo y bienestar de muchos” (Fisch, 1985); pero se daría cuenta más adelante, “diez años después de haber empezado su intervención en la promoción de la pintura de Tigua, expresó a la entonces estudiante Eda Muñoz una inquietud: ‘tengo el temor que se hagan competencia entre ellos, dejando así el campo, esto no desearía que pasase’” (Muñoz, 1984: 16, cit. en Bonaldi, 2010: 183).

- Migrar + pintura = capital económico

En la década de los ochenta, como ya se indicó al final del apartado anterior, la migración a Quito aumentó de forma considerable y la pintura se convirtió sin duda en una de las causas de este incremento. La viabilidad que ofrecía la ciudad de Quito para el comercio callejero y el aumento de turistas, que se convirtieron en posibles clientes potenciales de la pintura de Tigua, atrajo a un colectivo de pintores cada vez más numeroso. Sin embargo, la comercialización de pinturas en otros enclaves que no fuesen las comunidades de Tigua implicaba el aumento de la extensión del campo pictórico y el incremento de pintores y comerciantes; y todo ello, en definitiva se convertía en una amenaza, ya que podía significar la pérdida de control y liderazgo de la familia Toaquiza.

En esos años se estaba formado un colectivo de pintores en la comunidad de Chimbacucho que poco después, en 1989 y liderados por Julio Toaquiza, se conformaría como la Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena

do a que ocasionase consecuencias negativas para ellos y sus familias.

Tigua Chimbacucho. Esta comunidad veía cómo otros pintores de la zona de Tigua, principalmente de Quiloa y liderados por José Vega Cuyo, habían comenzado a migrar a ciudades como Quito; éstos estaban contactando de forma independiente con galerías y tiendas de artesanías y recibiendo recursos económicos significativos con la venta de productos artísticos. En Chimbacucho, influidos por estas experiencias, algunas familias de pintores también comenzaron a plantearse emprender un proceso migratorio permanente para aumentar su capital económico. Desde el círculo de la familia Toaquiza se empezaron a desarrollar opiniones contrarias con respecto a la migración, que calificaban como “humillante para el arte en general” (Colvin, 2004: 128). Estas protestas se basaban en el planteamiento de que era injusto que los pintores que vivían en la ciudad estuvieran cosechando un éxito económico sin parangón, mientras que los pintores que vivían en las comunidades estuvieran ganando mucho menos dinero al tener que viajar largas distancias para poder vender sus cuadros y hacer contactos.

La denuncia principal de los dirigentes Toaquiza apuntaba a la figura de los intermediarios²⁶⁶ y se amparaba en la amenaza de que la migración tendría como consecuencia la disminución de calidad de las pinturas y el abandono de la cultura y tradiciones indígenas.

“Ellos [los Toaquiza] criticaron a los intermediarios por rebajar el estándar del arte de Tigua. Desprecian a los artistas que han dejado el campo para vivir en los barrios de Quito, y lamentan que hayan abandonado su cultura y sus tradiciones. Afirman que el único arte de Tigua verdadero es el arte que fue creado en Tigua. Sus metas eran desarrollar una comunidad artesana en su tierra, mejorar las condiciones allí, mantener e incluso reforzar las tradiciones quichua. Fueron inflexibles en evitar las tentaciones y los cambios que la vida urbana trae inevitablemente, tales como la pérdida del lenguaje nativo, el uso de ropa moderna, el deseo por obtener bienes y el riesgo de caer en una forma de vida depravada” (Colvin, 2004: 136)²⁶⁷.

Pese a las críticas, algunos pintores que nunca habían viajado a Quito para comercializar sus pinturas se atrevieron a dar este salto y, aconsejados por otros familiares y amigos que ya habían vivido esta experiencia y habían recibido una gran recompensa económica, se plantearon iniciar una migración temporal.

“Mi primo me dijo que fuera a llevar los cuadros a la sastrería ecuatoriana [de Quito], que allí él les muestra sus cuadros, y dice [el encargado] ‘qué bonito, ¿Cuánto cuesta?, y paga’. [Entonces yo fui] me pagó y me quedé contento (...). Otro día entregué 12 cuadros [en la casa de María Ribadeneira de Casares] me sentí contento con

266. En el punto *Jerarquía de pintores* se explica qué papel tienen los intermediarios en el campo pictórico y que posición ocupan.

267. A pesar de estas afirmaciones, muchos miembros de la familia Toaquiza (por ejemplo los hijos de Julio, todos pintores actualmente, Alfredo, Gustavo y Alfonso Toaquiza) han vivido en la ciudad durante largos periodos y algunos siguen viviendo de forma permanente. También debemos tener en cuenta que la familia Toaquiza ha vivido y vive en la actualidad en la “cima” del éxito de la pintura y debido al gran capital simbólico desarrollado ha podido permitirse seguir viviendo en las comunidades de Tigua.

la plata, pagaba en paquetitos de billetes de cinco sucres. Yo decía, '¿Estoy en un sueño? ¡Un indígena con plata nuevita!'"²⁶⁸.

A raíz de la crisis económica de 1982 la producción de pinturas aumentó fuertemente, "como el interés en el arte de Tigua creció y la economía empeoró, más y más agricultores comenzaron a pintar para suplir sus ingresos económicos" (Colvin, 2004:124). En las décadas de los ochenta y noventa, y sobre todo a finales de los noventa, se dio un crecimiento espectacular del número de pintores: "En la década de los setenta había una decena de pintores y pasadas dos décadas se formaron 10 asociaciones de arte de Tigua diferentes que representaban a más de 300 miembros" (Colleredo-Mansfield, 2003: 281. Traducción propia).

Se ampliaron los circuitos comerciales sobre todo en torno al sector turístico. Por ejemplo en Quito, hasta ese momento, la venta de pinturas de Tigua se había establecido en el parque El Ejido o en la anexa Avenida Río Amazonas (donde antes se congregaban la mayoría de los turistas extranjeros), y a partir de entonces se desarrollaron nuevos centros artesanales. Uno de los más novedosos fue el "Mercado Artesanal La Mariscal"²⁶⁹, construido en el año 2000, en parte para hacer disminuir la venta ambulante en la ciudad, en el que "varios artistas-intermediarios obtuvieron puestos allí a un costo de 120 \$ mensuales" (Colvin, 2004: 133).

- La competencia "positiva"

El fuerte crecimiento que vivió la producción pictórica de Tigua, principalmente durante la década de los noventa, creó una red muy compleja de pintores, intermediarios y comerciantes. Esta red de producción y comercialización aunque "ordenada" bajo los polos artístico y comercial (antes descritos) y estructurada en una tipología jerárquica (que se analizará más detenidamente al final de este apartado), al expandirse, se volvió mucho más complicada y enrevesada. Todos estos cambios desataron una fortísima competencia y arrojaron importantes consecuencias de cara al surgimiento de nuevas estrategias y disposiciones de los participantes del campo.

Es importante especificar cómo en esta época la pintura experimentó una transformación significativa. Con el aumento productivo se definió y separó claramente la vertiente o polo artesanal. La pintura perteneciente a esta modalidad se hizo más fácilmente reconocible por llevar al límite sus características: bajo precio, rápida elaboración, prácticamente nula búsqueda creativa, técnica poco cuidada, repetición de temáticas y motivos (copias casi exactas de los mismos temas), etc. En cambio, dentro del polo artístico se empezó a definir un estadio intermedio, un tipo de pintura que, lejos de estar conectada con circuitos mercantiles artísticos nacionales o internacionales, comenzó a venderse en mercados artesanales junto a objetos artesanales de diversa índole. Al haber aumentado el número de pintores y existir tanta oferta de cuadros de Tigua en los mismos circuitos comerciales, se

268. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquiche realizada el 20 de julio, 2015.

269. Está situado en la avenida Jorge Washington (entre Reina Victoria y Juan León Mera), abre diariamente y actualmente cuenta con más de cien puestos de artesanías de diversa índole (entre ellos varios puestos de pintura de Tigua que hoy en día venden también otros objetos artesanales).

produjo una lucha por ofrecer el mejor producto y destacar ante los compradores. Esta rivalidad tuvo efectos beneficiosos y se creó un tipo de pintura caracterizada por una mejora técnica y temática.

En referencia a esto, Rudi Colloredo (1999) hace una interesante reflexión y considera que la competencia no necesita ser destructiva sino que puede ser vista como un “proceso simbólico que infunde un nuevo vigor a los mundos indígenas sociales y expresivos, aún cuando ésta restringe las oportunidades de su participación” (Colloredo, 1999:135). Colloredo concuerda con la postura de un pintor, Francisco Cuyo, que expresa: “entre 1985 y 1990 había mucha competencia entre nosotros. Veníamos al parque (para vender nuestros cuadros) y tratábamos de hacer una buena presentación. Se mejoró mucho”. Sin embargo Colloredo opina que en relación a la pintura de Tigua se trata de un “campo de juego que frecuentemente se encuentra dominado por unos pocos, mientras cada vez más gente se encuentra con pocas opciones para competir en él”.

Efectivamente el juego se desarrolla en una estructura ya establecida jerárquicamente, dominada por una élite de poder que permite poco margen de maniobra. En un aumento de demanda de pinturas de Tigua, como hemos visto, puede darse un crecimiento de productores culturales ante los que se establecen nuevas oportunidades de posicionamiento en el campo; no obstante, se debe tener en cuenta que se trata de un capital económico a corto plazo y la demanda de este tipo de productos puede disminuir en cualquier momento; ¿qué ocurriría entonces?, ¿todos serían iguales ante la competencia?

- Expertos vendedores de la identidad indígena

Los pintores, ante esta competencia, no sólo desarrollaron mejoras creativas, técnicas o de composición, sino que también muchos de ellos se convirtieron en auténticos profesionales de ventas. Hicieron, y continúan haciéndolo en la actualidad, un despliegue “identitario” titánico acorde con la demanda del mercado artesanal y artístico.

Difundir un discurso y una postura de “artista indígena-auténtico” ante la clientela ayudaba a mejorar las ventas. Incluso actualmente encontramos discursos de este tipo en internet, concretamente en una página web de venta online de pinturas de Tigua se expresa:

“Pero lo más admirable es que los artistas más renombrados han decidido quedarse junto a su Pachamama y no les importa cerrar por horas su galería de arte para dedicarse a sus labores ancestrales. Sus cuadros costumbristas, estilo naïf, son para estos campesinos, en su mayoría analfabetos, lo que para nosotros es un álbum de recuerdos”²⁷⁰.

Néstor García Canclini (1982) reflexiona en sus investigaciones sobre las artesanías calificándolas como necesidades “contradictorias” que son reactivadas o “reinventadas” por el capitalismo actual para solucionar dos aspectos: por un lado, reducir el desempleo y la migración en lugares agredidos y empobrecidos por las políticas neoliberales y el sistema capitalista (Canclini, 1982: 20); y por otro opina que “las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo (...) introduciendo cierta variedad e imperfección que permite a la vez diferenciarse

270. <http://tigua.info/index.html>, (10 de abril, 2010, 14h).

individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida, con una naturaleza añorada de los indios artesanos que representan esa cercanía perdida” (Canclini, 1982: 118). Blanca Muratorio (1999) va más allá y, tratando el tema específico de Tigua, expone su consideración sobre el mercado y la identidad indígena:

“Basta decir aquí que, así como Gucci y Calvin Klein, ambos consagrados maestros del mercado, también los indígenas de la sierra han dominado las sutilezas de ese competitivo escenario y saben perfectamente que deben vestirse con ‘ropa típica’ y asumir las ‘correspondientes actitudes corporales’ si quieren legitimar, autenticar, e incrementar sus ventas”. “También los indígenas han logrado modificar expresiones y deseos del mundo blanco-mestizo para su propia ganancia. De hecho, ya muchos de los artistas de Tigua están capitalizando rápidamente en las nuevas nostalgias de los blanco-mestizos y los turistas por lo ‘natural’ y lo ‘primitivo’, lo ‘ecológicamente correcto’ y lo ‘misterioso de los rituales indígenas de curación y chamanismo’, a juzgar por el creciente número de pinturas representando esos temas que pueden encontrarse en los diferentes mercados” (Muratorio, 1999: 56).

Un joven artista de Tigua, cuya familia migró a Quito, hace una observación muy interesante al respecto, una verdadera crítica hacia la transformación del discurso del pintor para conseguir una mayor aceptación entre la clientela:

“Es un teatro. Cuando tú te encuentras con un artista, un pintor de Tigua en este caso y le preguntas ‘¿realmente usted vive esta vida?’ Él te va a decir que sí, pero realmente no lo hace. Entonces, creo que es una manera de darle más valor a la pintura de Tigua”²⁷¹.

- *Proyectos de desarrollo, estrategias y luchas de poder*

Como se ha desarrollado en el punto *El aparato del desarrollo en la génesis del campo pictórico*, las agencias e instituciones de desarrollo tuvieron en Tigua un papel significativo dentro del campo pictórico. Algunas de sus intervenciones estuvieron dirigidas por entero al fomento de la actividad artística y el turismo, y tuvieron influencia directa en el capital económico y simbólico. Desde sus primeras intervenciones en este campo, el aparato del desarrollo se tropezó con fuertes luchas de poder internas y con diversas estrategias que eran desarrolladas por los actores del campo para acaparar los recursos que distribuía.

271. Entrevista anónima a un pintor, 29 de junio de 2010.

El mercado de El Ejido

El mercado de El Ejido, ubicado en Quito, vivió desde mediados de la década de los ochenta fuertes luchas por la toma de posición de los tiguas dentro de este circuito comercial. A estos conflictos se sumaron diez años más tarde los provocados por un proyecto de desarrollo que desembocó en graves altercados y conflictos entre los pintores de Tigua, y a través del cual se pueden analizar estrategias y posturas ante la puesta en juego de un importante capital económico, suscitadas en torno a la actividad pictórica.

En la segunda mitad de los ochenta, algunos pintores de Tigua se planteaban el objetivo de conseguir el derecho de venta en algunos puestos del parque El Ejido. Esta meta no fue tan difícil en esta época, ya que entonces existía un número reducido de pintores y las minorías más poderosas lograron hacerse un espacio de poder en este mercado. La década de los noventa fue más complicada, porque a medida que pasaban los años parecía multiplicarse el número de pintores y en El Ejido no existía tanta disponibilidad de puestos de venta. Aumentó tanto el número de pintores que cuarenta familias, que vivían en Quito de forma permanente, decidieron “rebelarse” y solicitar un puesto de venta. Con este objetivo se formaron algunas asociaciones como la Unión de Artistas de El Ejido creada en 1992 o la Unión de Artistas y Artesanos Indígenas de Tigua en 1996. La tensión llegó a ser muy fuerte porque afectaba también a los grupos más poderosos, de modo que todos los pintores comenzaron a desarrollar diferentes maniobras para lograr apoderarse de este espacio. Lo que Colloredo (2009) califica como “la lucha por el mercado” atravesó un largo periodo de tensas negociaciones en las que se presentaban dos opciones: la primera de ellas consistía en crear una única asociación de pintores de Tigua en Quito que obtuviese un espacio común en El Ejido; la segunda implicaba unirse al grupo Artes Plásticas, grupo de artesanos mestizos que vendían en El Ejido, y negociar con ellos el reparto de los puestos. Finalmente la fortísima competencia entre los pintores y líderes de diferentes comunidades de Tigua impidió formar una única asociación y tan sólo se logró, a través de una comisión, negociar el acceso a 18 puestos que serían exclusivos para los pintores de Tigua, que según lo acordado se rotarían entre las diferentes familias²⁷².

En 1994 llegó a El Ejido un proyecto de ayuda para los tiguas. Durante este año se comenzó a plantear un proyecto cuyo objetivo principal era la construcción de un taller-galería en el parque El Ejido exclusivamente para los pintores de Tigua. En él participaron el cineasta alemán Rainer Simon²⁷³, el Museo de Cine de Potsdam (Alemania), la Asociación de Cineastas de Ecuador (ASOCINE) y la Asociación Casa

272. Colloredo (2011: 141-143) fue testigo de algunas de estas negociaciones y narra en profundidad este episodio, poniendo en relieve la fuerte tensión que se originó en aproximadamente veinte años de comercialización de la pintura de Tigua.

273. Director del documental “Los colores de Tigua” (Die Farben von Tigua), Alemania, 1994, 43'. Este documental muestra las festividades que se celebran en Tigua y el tipo de arte que se desarrolla en esta zona, acercándose a una visión del arte como estrategia de supervivencia y de esperanza ante la pobreza y la condición subalterna de la zona de Tigua.

<http://www.umass.edu/defa/filmtour/rainersimon2008.shtml> (10 de mayo, 2010, 11h). Es compadre de uno de los hijos de Francisco Chugchilán. También apoyó con un proyecto de construcción de viviendas en el barrio Espejo (sector de Chillogallo), en el que actualmente viven unas cincuenta familias kichwas. Diario público *El Telégrafo*, miércoles 24 de marzo del 2010. <http://www.eltelegrafo.com.ec/>, (20 de octubre de 2010, 12h).

Humboldt. Se planeaba que parte de los fondos para esta edificación se obtuviesen con la venta de cien pinturas de Tigua que se expusieron y se subastaron en el Museo de Cine Potsdam (Alemania) en noviembre de 1994. Estas pinturas eran una selección de cuadros de pintores originarios de las comunidades de Chimbacucho, Quiloa, Chami, Yatapungo, Casa Quemada y Quilotoa; todos ellos habían acordado que dos terceras partes de las ganancias de la venta de cada obra fuesen destinadas al proyecto de construcción de la galería comunitaria en El Ejido, y la parte restante fuese para el usufructo personal de cada pintor. Las formas de cobro²⁷⁴ y la intención de algunos dirigentes de variar esos fondos comunes para otros proyectos que no fuesen la construcción de la galería en Quito produjeron muchas tensiones entre los pintores, peleas, denuncias y juicios. Finalmente y a causa de estos problemas, se decidió cancelar el proyecto de El Ejido y los fondos fueron repartidos entre los pintores.

“Creo que se recaudaron ochenta y un millones de sucres [para la construcción de la galería a través de la subasta] o algo así, y por esa plata todos los dirigentes, empezando por uno mismo, querían coger la plata y cada uno quería jalar [llevársela]. Entonces en esa temporada el movimiento indígena estaba fuerte y el compañero Millingalle, que era el presidente de la comunidad Chami, quería llevar esa plata para llevar allá el proyecto de electrificación. Entonces firmaron cinco comunidades para que esa plata se fuera para Chami, entonces yo me enteré y hablé con Rainer Simón y el director del Museo de Cine de Potsdam, y ellos dijeron ‘no, esa no es para la comunidad, eso es para exposición de taller en el parque el Ejido, si ellos quien llevar esa plata mejor preferible pagar a cada uno de los artistas, y que no haya ningún problema’”²⁷⁵.

Trabajo de campo y agentes de desarrollo

En el campo pictórico de Tigua fue interesante comprobar, ya incluso poco antes de iniciar el trabajo de campo en las comunidades de Tigua en 2010, cómo la recepción de recursos de la cooperación ha creado verdaderas tensiones y movimientos estratégicos. En ese momento fue imposible que pasase desapercibida esta idea.

“Aún no he ido a Tigua, pero me ha sorprendido cómo me hablan de su gente algunas personas que han trabajado allí y han llevado ayudas para los pintores. Dicen que seguro algunas familias van a intentar ‘controlarme’. De las pocas entrevistas que he realizado, me sorprendió sobre todo la siguiente afirmación: ‘si tú vas a estudiar

274. Se desarrolló un conflicto grave entre Alfredo Toaquiza (en ese momento presidente de la comunidad Chimbacucho y encargado para este proyecto de entregar el dinero a cada pintor) y Humberto Vega Chugchilán por el cobro de las ganancias de los cuadros. Existen documentos de denuncias graves por agresiones, robos y amenazas por ambas partes (Archivo del Ministerio de Agricultura Ganadería Acuicultura y Pesca, 2015).

275. Entrevista a Francisco Chugchilán Ugsha, 6 agosto, 2014.

allá van a usarte, a mí me tomó muchos años para darme cuenta, porque no estaba viviendo allí, estaba visitando y viajando, una semana, dos semanas, ellos estaban controlándome para que no hablase con los otros artistas”²⁷⁶.

Efectivamente la llegada de una persona externa puede ser crucial y más si se trata de un individuo posicionado en el campo del poder, en este caso vinculado con el aparato del desarrollo, pero ocurriría igual con alguien ligado al mercado del arte o a una institución académica. La observación en el terreno de campo puede ser verdaderamente interesante y esclarecedora para este tipo de análisis:



Fig. 43: Familia recogiendo la cebada, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada por la autora durante una estada de campo en Quiloa en julio de 2015.

“Muchas veces en las comunidades se piensan que soy cooperante, me ven extranjera y como algunas veces voy en el jeep del Padre Jaime me asocian con alguna ONG. Suelen acercarse y preguntarme qué ayuda llevo. Hoy ha sido diferente, he sentido de una manera muy fuerte que querían acaparar la exclusiva de tenerme como ‘invitada’ en su familia. He preguntado si querían acompañarme a la casa de otros pintores de la comunidad para hablar sobre pintura y me han dicho que mejor que no. Entiendo que, aunque les aclaro que no pertenezco a una ONG y que soy tan sólo investigadora, sienten que podría beneficiar a otros pintores, antes que a ellos, con dinero o quizás reconocimiento en mi estudio académico”²⁷⁷.

276. Diario de campo, 17 de junio, 2010/ Entrevista anónima, lunes 14 de junio, 2010.

277. Diario de campo, 21 de julio, 2015.

En otros casos el trabajo de campo puede también mostrar la desconfianza que algunos pintores sienten hacia la cooperación o ayudas externas:

“Hoy fui a una exposición y conocí a un pintor. Me ha sorprendido mucho su actitud, ha estado desde el comienzo muy tenso conmigo. De las primeras cosas que me ha preguntado es ‘¿de qué organización viene?, ¿qué está buscando exactamente?’, me ha dicho también que sea clara y no comience mintiendo como otros muchos. Después de hablar un rato con él y mostrarse más confiado, me ha dicho que algunas personas le han sacado información, prometido ayudas o exposiciones en el extranjero, y después han acabado beneficiando a las mismas familias de siempre. Es de las veces que más tensa me he sentido hablando con un pintor (...). ¿Qué consecuencias no perceptibles a simple vista habrá desatado la ayuda al desarrollo en Tigua?”²⁷⁸.

- “Ya no soy pintor, no ganaba suficiente dinero”

A partir de año 2000 las cosas cambiaron drásticamente. La dolarización²⁷⁹ y la bajada de la demanda de productos pictóricos se sintieron fuertemente en el colectivo de pintores, principalmente entre aquellos posicionados en los estratos más bajos del campo pictórico, los grupos menos capitalizados y con una menor red de contactos comerciales.

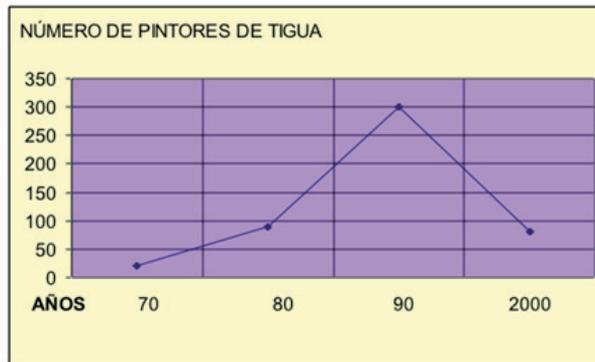


Fig. 44: Relación del número de pintores en diferentes épocas. Fuente: elaboración propia con datos aproximados obtenidos a través de bibliografía y entrevistas realizadas en diferentes periodos entre junio de 2010 y septiembre de 2015.

278. Diario de campo, 23 de julio, 2012.

279. En el año 2000, durante la presidencia de Jamil Mahuad, se produce en Ecuador el cambio del sucre al dólar americano, el cambio correspondía a 25.000 sucres por un dólar.

Muchos pintores que antes podían sobrevivir produciendo y vendiendo pinturas vieron entonces que sus ganancias comenzaban a disminuir drásticamente; ya no había tantos compradores y además, al no poder dedicar tanto tiempo a la elaboración de los cuadros, debían desempeñar otros trabajos para poder subsistir. Debido a ello, la calidad de sus pinturas bajó de forma considerable, lo que a su vez les impidió competir contra “los mejores”.

Desde este momento se redujo considerablemente el número de pintores. En Quito, por ejemplo, se estima que “ha disminuido totalmente. Ahora te hablo que seguro habrá no sé, unos 80 o 100 pintores, no más”²⁸⁰.

Muchos consideran que dedicarse exclusivamente a la pintura es posible sólo si estás muy bien posicionado en el mercado artesanal como algunos intermediarios²⁸¹ o si perteneces a una minoría privilegiada con acceso al mercado artístico internacional como la familia Toaquiza.

“Creo que [muchos pintores] no podían sobrevivir con la pintura de Tigua y ahora lo ven, creo, es un hecho, es así, es una artesanía donde lo reproducen como máquinas. Y cuando te vas a estos lugares donde venden vas a encontrar siempre estas pinturas con los mismos motivos. Entonces es difícil para poderlo vender y también, no sé, para poder buscar una exhibición o algo así”²⁸².

Tras el trabajo de campo realizado entre el 2010 y 2015 se ha constatado que muchos tiguas que antes se dedicaban a la pintura han abandonado esta actividad laboral de forma definitiva en pos de otros trabajos que les aporten ingresos mensuales más seguros, aunque sus condiciones laborales y de vida hayan podido empeorar en muchos casos:

“Por ejemplo: como hace cinco años en el parque El Ejido, por ejemplo los sábados, domingos, podrías encontrar no menos de veinte puestos llenos de cuadros y un poco de máscaras. Ahora vas a encontrar ocho, diez máximo y, la mayoría tienen cosas que no son de Tigua, son cuadros de Perú, Otavalo, etc.”²⁸³.

“Para los que primero emigraron fue durísimo vivir en Quito, sobre todo porque no tenían una casa, no tenían un trabajo fijo y venir y migrar como pintores era muy duro. O sea tenían que tener otro trabajo alternativo que era en los mercados como cargadores; otro trabajo alternativo era en las construcciones que era totalmente mal pagado igual. Después, muchos dejaron de pintar (...).” “La gente sigue siendo explotada, muchas familias de Tigua viven, por ejemplo en varios casos concretos, viven cerca del Mercado Mayorista; por

280. Entrevista realizada el 29 de junio de 2010 a dos artistas de Tigua cuyas familias son migrantes en Quito.

281. Ver punto *Jerarquía de pintores*.

282. Entrevista realizada el 29 de junio de 2010 a dos artistas de Tigua cuyas familias son migrantes en Quito.

283. Información obtenida a través de la entrevista realizada a Jean Colvin el 14 de junio de 2010.

el hecho de vivir cerca del Mercado Mayorista son explotados en el arriendo, en la luz eléctrica, en el agua potable, (...). Por ejemplo, en una casa viven veinte familias y tienen un solo baño que tienen que utilizar las veinte familias. O sea actualmente son condiciones bastante fuertes en las que viven. Hay familias que han progresado, tienen sus casas propias y de pronto algunos no han progresado por la pintura de Tigua sino porque han progresado en algún otro negocio”²⁸⁴.

2- Capital social. Dime con quién pintas y te diré quién eres

El capital social es el atributo configurado por las relaciones establecidas entre los participantes. Estos participantes pueden ser integrantes del campo pictórico o de otros campos que pudieran tener influencia en el desarrollo del primero. El capital social permite que el participante pueda, con el aumento de su capital relacional, incrementar el resto de capitales, el político, el económico o el simbólico, por lo tanto tiene la posibilidad de mejorar el posicionamiento de éste en el campo.

Por lo que respecta a la pintura de Tigua y desde finales de la década de los ochenta, la familia de Julio Toaquiza tuvo la oportunidad de poseer la mejor carta en el juego del campo pictórico; ésta tesitura permitió a los Toaquiza ejercer un poder, una influencia entre sus pares que determinó, y aún hoy continúa haciéndolo, el desarrollo de unas redes sociales concretas.

Al ser poseedores de un capital ansiado por todos, esta familia definió los tiempos, reglas y modos de distribución de este capital. Por ejemplo, durante los primeros años el número de aprendices se redujo a la familia directa de Julio y Alberto Toaquiza aunque, como ya se señaló, existieron algunos desencuentros entre los dos hermanos con respecto a esta monopolización²⁸⁵. Años después, se comenzó a desplegar una red de parentesco y compadrazgo que se convirtió en clave para el aumento del poder de esta familia. Nombres como José Cuyo Vega (de Quiloa), Pascual Ugsha (de Tigua Chimbacucho), o Francisco Ugsha Toaquiza (también de Tigua Chimbacucho), entre otros, se iniciaron en la pintura gracias a estos lazos; “a ellos les fue más fácil porque podían pedir el favor al ser considerados parte de la familia ampliada, ellos estaban ahí cerca como vecinos, al lado; entonces ellos [los Toaquiza] sí daban esa facilidad, pero para otros compañeros era muy difícil”²⁸⁶.

Es verdaderamente difícil desenmarañar esta intrincada red, su estructura y sus motivaciones internas. Parte de su complejidad reside en que en ella se desarrolla una vasta gama de estrategias de intercambio de capitales, además de que sus

284. Entrevista realizada el 29 de junio de 2010 a dos artistas de Tigua cuyas familias son migrantes en Quito.

285. En *¿Monopolizar o compartir?* se explica este tema.

286. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio, 2010.

mecanismos varían según los actores involucrados. Por ejemplo, en algunos casos puede hallarse un intercambio entre capital pictórico y capital político. Cuando los Toaquiza comenzaron a enseñar la técnica pictórica a individuos que pertenecían a las élites políticas de Tigua, se estaba creando un entrelazamiento de relaciones sociales; éstas se basaban, por un lado, en el asesoramiento de estas élites en la producción pictórica y los circuitos comerciales (lo que ampliaba su capital económico); y por otro, a cambio, en la consolidación del posicionamiento de los Toaquiza en la estructura político-social comunitaria y en la fortificación de su poder ante la comunidad.



Fig. 45: Francisco Ugsha Ilaquichi, *Bautismo*, 1985. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.

Un caso particular que ejemplifica una red de parentesco es el ejemplo de Francisco Ugsha Ilaquiche. Francisco se casó con Josefina Ugsha Chugchilán, hermana de Francisca Ugsha Cugchilán que a su vez era la esposa de Julio Toaquiza; esto convirtió a Francisco en el cuñado de Julio, quién además participó como testigo en su boda.

“En la fecha 29 de septiembre de 1.979 se hace la celebración eclesiástica [del matrimonio] del pintor Juan Francisco Ugsha Ilaquichi y su esposa Josefina Ugsha Chugchilán en la capilla de la Comunidad de Chami, donde sus padrinos eclesiásticos son: José

Ricardo Vega Tipán y María Ugsha Ilaquiche; y sus porteros [testigos]:
Julio Toaquiza Tigasi y Francisca Ugsha Chugchilán”²⁸⁷.

Esta red de parentesco facilitó claramente la entrada de Francisco en el colectivo de pintores “autorizados” por la familia Toaquiza. Un detalle especialmente importante es el hecho de que Francisco Ugsha fuese nombrado catequista de Tigua Chimbacucho en 1981, lo que enriqueció las redes de parentesco y reciprocidad, en

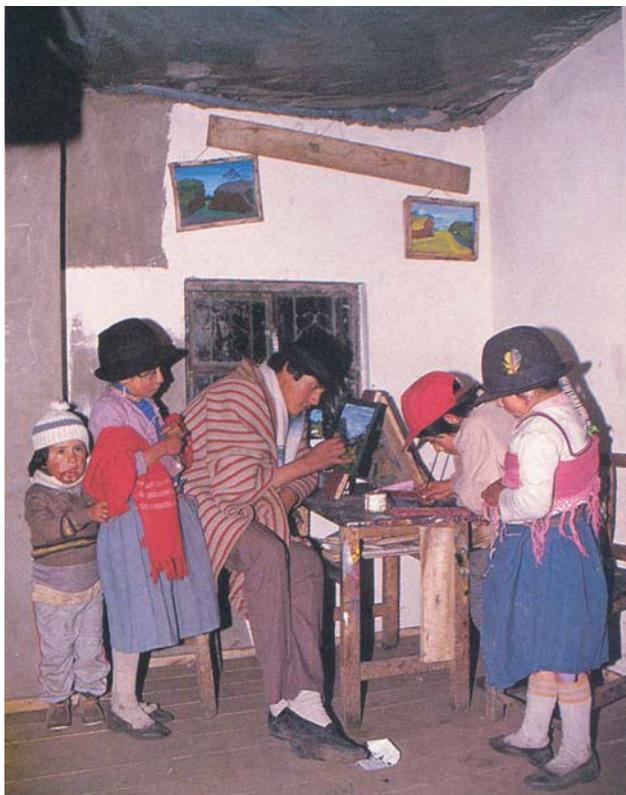


Fig. 46: Francisco Ugsha Ilaquichi con sus hijos en su taller.

Fuente: Colvin (2004).

este caso de cara a crear lazos con la Iglesia²⁸⁸. Además, Francisco Ugsha Ilaquiche se convirtió en un importante líder político cuando años más tarde (en 1989) fue nombrado presidente de la UNOCAT. En torno a esa época escribió una enumeración de los líderes más importantes de la comunidad, destacando principalmente los que se habían convertido en pintores. Esta lista de líderes permite entrever la estrecha relación que comenzaba a crearse entre el capital político y pictórico y su importantísima influencia sobre la estructura social.

287. *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

288. En *Ñucanchic Unancha (Nuestras tradiciones)* en dibujos se ejemplifican estas redes entre Francisco Ugsha y el Padre Segundo Cabrera.

Capítulo 3. Estructura y poder en el campo pictórico

Compañeros líderes	Mujeres animadoras de Tigua
1. César Ugsha Tigasi – Presidente de la Comuna	1. Pascuala Cuyo Cuyo – animadora
2. Julio Toaquiza Tigasi – Pintor indígena	2. Susana Vega Ugsha – animadora
3. Daniel Chusín Vega – Pintor indígena	3. María Juana Cayo Vega – animadora
4. Juan Francisco Ugsha Chugchilán – Pintor indígena	4. Rosa Vega Caizaguano – animadora
5. Humberto Chugchilán Vega – Pintor indígena	5. Olga Chugchilan Vega – animadora
6. J. Manuel Chugchilán P. – Pintor indígena	
7. Alfredo Toaquiza Ugsha – Pintor indígena	
8. Pascual Ugsha Chugchilán – Pintor indígena	
9. Francisco Vega Ugsha – Pintor indígena	
10. Manuel Cuyo Vega de Quiloa – Pintor indígena	
11. Manuel Millingalle – Animador de la Organización	
12. Luis Ilaquiche – Pintor indígena	
13. Manuel Vega Ilaquichi – Catequista	
14. José Manuel Pallo – Catequista	
15. Luis Vega Tigasi – Promotor de salud	
16. Víctor Ugsha – Animador de la Organización	
17. Luis Cuyo Licta – Animador de Pactapungo	
18. César Cuyo de Yanacachi – Pintor indígena	
19. Luis Cuyo Millingalle – Pintor indígena	
20. Julio Toaquiza Vega – Pintor indígena	

Fig. 47: Líderes indígenas de Tigua hacia finales de los ochenta.

Fuente: Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

"Líderes" implica ocupación de cargos formales en la UNOCAT.

“Mis compañeros líderes de las Comunidades de Tigua fueron los siguientes: Ellos fueron los compañeros y compañeras que se agruparon para una misión de comprensión de la organización de la región de Tigua, yacía en la pintura y en la política propia de la zona andina de Tigua”^{289 290}.

Otros investigadores opinan que el sistema de compadrazgo ha sido y continúa siendo clave también para la reproducción del poder de los negociantes de cuadros de Tigua (Colvin, 2004 y Colloredo, 2003). Algunos de los intermediarios más exitosos se han convertido en compadres de más de veinticinco familias diferentes (Ídem, 2003), han establecido a través de estos lazos de parentesco una relación de dominación y supremacía, pero también consideran que han otorgado al mismo tiempo seguridad a las familias de pintores²⁹¹.

El capital social se activa también en las relaciones entre pintores de Tigua y otros actores externos como turistas, agentes del aparato del desarrollo o individuos vinculados al campo académico, administrativo, o al mundo del arte, entre otros²⁹². En muchos casos se ha desarrollado el compadrazgo entre un tigua y una persona extranjera influyente en el mercado del arte o de las artesanías, en el campo editorial, etc. Se ha observado cómo en la mayoría de los casos estos lazos de compadrazgo se han efectuado con las familias más prestigiosas del campo pictórico de Tigua. Por ejemplo Jean Colvin²⁹³ es madrina de Sisa Toaquiza²⁹⁴, nieta de Julio Toaquiza; y Rainer Simon²⁹⁵ es padrino de Pachakutik Chugchilán, uno de los hijos del influyente líder y pintor Francisco Chugchilán.

Estos ejemplos, junto con muchos otros que serán analizados en la descripción de otros capitales y que tienen una relación directa con el capital social nos hacen reflexionar sobre los mecanismos que han desarrollado estas familias para poder acaparar el capital social; pero además, es también importante recapacitar sobre las tremendas consecuencias que se producen en el colectivo tigua, ya que muchas veces estas relaciones aumentan el monopolio de unos pocos (a través de ayudas para publicación de libros, participación en exposiciones, viajes al extranjero, puestos de venta, etc.) y perjudican tremendamente al resto, agrandando la ya injusta diferenciación social precedente.

289. *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

290. “Líderes” implica ocupación de cargos formales en la UNOCAT.

291. Sobre el sentido estratégico del compadrazgo en los Andes ver Guerrero (1991), Ferraro (2004), Gascón (2005), Bretón (2012).

292. En “¿Quién eres?- Soy un pintor de Tigua, un Artista” *El agente externo como actor fundamental* se analiza el papel de los agentes externos. Ver nota a pie de página 162.

293. Ver nota a pie de página 162.

294. Sisa es una cantante ecuatoriana que ha conseguido gran renombre en los últimos años con un tipo de música que busca la revalorización de lo indígena quichua. Ver punto *Los turistas observados. ¿Qué es lo indígena?*.

295. Ver nota a pie de página 273.

3- Capital político. Pintar con política y hacer política con pintura

Como se ha descrito en el capítulo *Génesis del campo pictórico*, las comunidades de Tigua vivieron un interesante proceso de articulación política desde la puesta en marcha de la reforma agraria. Como ya ha podido observarse, la política y la pintura estuvieron entrelazadas y aún continúan estándolo en el momento presente. En Tigua, la mayoría de los líderes políticos fueron también pintores y en los últimos años algunos de ellos han ocupado cargos políticos públicos de alto rango. Debido a esto, para este estudio es especialmente importante analizar el capital político. Este capital está vinculado con la posición política que tiene un individuo o un colectivo dentro del campo social; así, en este caso concreto se examinará cómo la entrada de un recurso pictórico en un campo concreto, además de modificar la estructura de relaciones sociales del campo, puede influir en el capital político, y viceversa.

Mayra Ribadenerira de Casares considera que la pintura de Tigua fue especialmente importante para el reconocimiento político: “ellos [los tiguas] pintaron muchísimo sobre temas del levantamiento. Así que también usaron su pintura para la situación política, pusieron en alto su deseo de ser reconocidos como líderes o como partido político”²⁹⁶. La legitimación política encontró en la pintura un motor fundamental, y asimismo ocurrió lo inverso, el capital político fue fundamental para ampliar el reconocimiento pictórico de muchos pintores y su toma de posicionamiento en la estructura jerárquica de este campo.

“(Los Toaquiza) tenían fama de pintores y por ser los primeros en la pintura, en la política también estuvieron en Cotopaxi, en Tigua sobre todo estuvieron al frente, muchos años estuvieron al frente (...). Igual un dirigente indígena, Raúl Ilaquiche²⁹⁷, a través de la pintura se hizo conocer y ahora es uno de los dirigentes nacionales en el Ecuador”²⁹⁸.

A continuación, a través de fragmentos de vida de dos pintores y líderes indígenas, ambos prestigiosos entre los tiguas, se explora cómo la política y la pintura se dibujan como líneas casi paralelas que se entrecruzan en numerosas ocasiones.

- Alfredo, pintor y líder político

Alfredo Toaquiza, el primer hijo de Julio Toaquiza, comenzó a ayudar a su padre en la pintura a la edad de siete años. Continuó pintando desde entonces, ha viajado en numerosas ocasiones al extranjero para la celebración de exposiciones de pintura de Tigua y desde hace algunos años posee una de las galerías más prestigiosas de Tigua, concretamente en Turupata, junto a la galería de su padre.

296. Entrevista realizada el 8 de septiembre, 2015, en Quito.

297. Dirigente indígena, abogado y esposo de la asambleísta de Cotopaxi Lourdes Tibán.

298. Entrevista realizada a jóvenes artistas hijos de una familia de pintores de Tigua, hoy viven como migrantes en Quito. Realizada el 29 de junio, 2010.

Alfredo narra cómo de forma paralela a la pintura, ya desde 1986 empezó a interesarse por la organización comunal. Era un joven pintor muy cercano a los Padres salesianos (principalmente al P. Segundo Cabrera) y con ellos, explica, aprendió mucho sobre cómo en tiempos de hacienda se habían desarrollado mecanismos de dominación y maltrato hacia los indígenas. Mientras inició sus estudios en el Colegio Jatari Unancha de Zumbahua, comenta, empezó a investigar sobre cómo se organizaban las comunidades de Tigua, a entender los mecanismos de poder desarrollados por familias de su comunidad, Tigua Chimbacucho, y descubrió

que ésta se encontraba desde hacía algunos años fragmentada. “Empecé a incentivar a la gente y me contaban que había mucho maltrato, reclamaban terreno; todos, los mismos indígenas estaban dominando a otros”²⁹⁹.

Alfredo Toaquiza señala a la familia Cuyo como la familia más poderosa de la zona y describe cómo él comienza a plantear volver a unificar la comunidad de Chimbacucho, colectividad que se encontraba “frustrada por esta familia”. Hacia 1987 Alfredo decidió luchar contra esta situación y se erigió en presidente, cuando en realidad no había sido designado legalmente como tal. Narra cómo el MAGAP convocó entonces una reunión en la región para realizar una nueva votación, en la que se eligiera legalmente al nuevo presidente. Alfredo congregó al máximo de personas que pudieran apoyar su liderazgo; cuenta con emoción cómo el mismo “hacendado” (Marco Rodríguez, sobrino del General Rodríguez Lara) le prestó su caballo y así recorrió todas las comunidades de Tigua pidiendo participación y apoyo a su candidatura en la votación³⁰⁰. También pidió a los migrantes su apoyo y así se juntaron aproximadamente quinientas personas, lo que

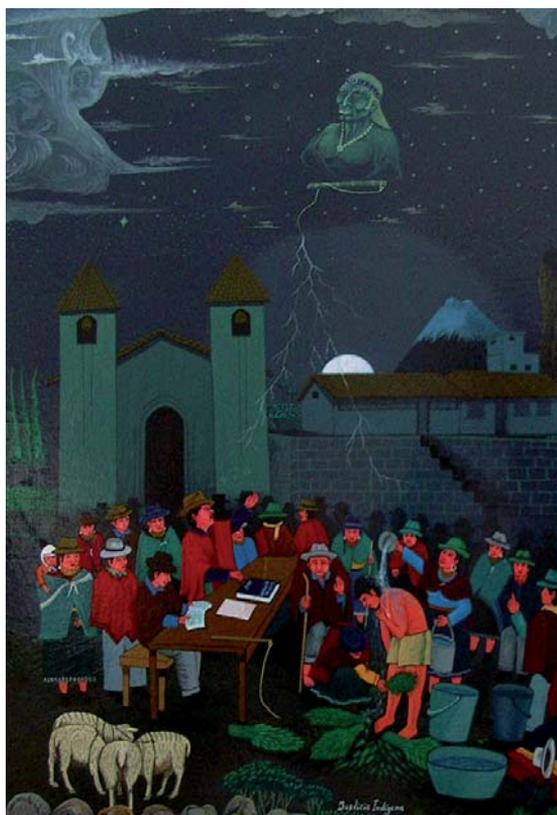


Fig. 48: Alfredo Toaquiza, *La justicia indígena*. Demanda y solución en el cabildo de la comuna, por los líderes o dirigentes indígenas”, 2011 (Alfredo Toaquiza aparece autorretratado como líder que administra la justicia indígena). Fuente: Fotografía tomada por Juan Ignacio Robles. Este cuadro formó parte de la exposición *Tigua: arte desde el centro del mundo* celebrada en el Museo Nacional de Antropología (Madrid, octubre-enero de 2016).

299. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

300. Éste se trata de un ejemplo interesante de cómo, simbólicamente, el orden patronal siguió estando muy presente y dando legitimidad.

permitió que Alfredo Toaquiza se alzase como presidente legal de la comunidad Tigua Chimbacucho en 1989³⁰¹.

En ese mismo año se formó la Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena Tigua Chimbacucho, presidida en ese entonces por su padre Julio Toaquiza, aunque después Alfredo pasaría a desempeñar este cargo. En estos años la familia Toaquiza, principalmente Julio y su hijo Alfredo, mediante su liderazgo en el campo pictórico, comenzaron a recibir gran reconocimiento y autoridad también política; definitivamente, su poder y prestigio en el campo pictórico aumentó su capital político y su papel como líderes políticos ante la comunidad se vio reforzado.

Alfredo Toaquiza enumera varios ejemplos de cómo su fama llegó a destacar en las comunidades de Tigua, pero también a nivel cantonal y provincial. Uno de ellos se trata de un episodio ocurrido hacia 1988, periodo en que la gente “además de conocer a su familia por la pintura, comienza a admirarlo por su intención de luchar por la unificación de la comunidad de Tigua Chimbacucho”. En esa época existía un maltrato fortísimo hacia los indígenas en los autobuses que recorrían la vía Latacunga-Quevedo, transporte que usaba la población de Tigua. Según el P. Javier Herrán, no es que los indígenas de Tigua fueran humillados, sino que ni siquiera eran “un cero a la izquierda, se les consideraba como infrahumanos”³⁰². “Hubo unos años en donde yo [el P. Javier] subía a Zumbahua en los buses y compraba el pasaje junto con otros indígenas para sentarnos juntos e ir conversando con dirigentes catequistas”. El Padre describe cómo al llegar el cobrador insultaba siempre a los indígenas, les decía “chulíos tiguas al fondo”, entonces el P. Javier comenta cómo él se “pegaba unas cabreadas, y les decía ‘carajo, no te muevas’, les cogía del poncho, ‘no te muevas’ (...); luego cuando se acababa la misa les pegaba unas puteadas y les decía ‘mocosos, no pueden con él’. [Pasado un tiempo cambiaron su actitud] ya se mal entonaron y ya comenzaron a pegarles [a los conductores y cobradores]”³⁰³.

Alfredo Toaquiza recibió varias quejas por este tipo de maltrato en los autobuses. Explica cómo la gente se quejaba de que a los indígenas se les engañaba con los precios, les cobraban más, no les permitían ir sentados y si por caso reclamaban les “sacaban del bus con tremenda paliza”³⁰⁴. En ese momento Alfredo aclara que tenía una “fama terrible y todos acudían a él” para que les ayudase con diversas cuestiones. De este modo el joven Alfredo cuenta que decidió actuar en contra de esta situación: “Yo detuve a la gente, paré el bus y dije ‘esto no es así, a la gente tiene que respetar. Durante la hacienda tanta gente ha sido humillada, maltratada, violada, hasta muertes. Eso no puede seguir, tenga la bondad’”. Alfredo decidió entonces bloquear la carretera con la ayuda de otros campesinos de Tigua y no dejar pasar ningún vehículo hasta que llegase una autoridad a las comunidades para negociar. Después de dos días de bloqueo, la misma gobernadora llegó a Tigua Chimbacucho, al sector Turupata para negociar con Alfredo Toaquiza.

“La gobernadora vino a las diez de la mañana. Toda la gente se fue allí, era novedad. La gobernadora vino con militares y se reunieron. Expliqué que los cobradores de los buses maltratan y cobran lo que quieren. ‘¿Somos personas, somos humanos, o somos animales?,

301. El pintor Francisco Ughsa Ilaquiche fue nombrado tesorero de Tigua Chimbacucho en la Aprobación de Cabildo de este mismo año.

302. Entrevista realizada al P. Javier Herrán en Cuenca el 15 de septiembre, 2012.

303. Ídem, 15 de septiembre de 2012.

304. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

¿por qué no existe sitio para esta gente?, ponga entonces un carro aparte para los indígenas'. Entonces negociamos precios de cuánto vale viajar a cada región. Firmamos un documento: tiene que haber respeto a los indígenas, tiene que haber tres filas de asientos en la parte de atrás, los precios tienen que estar regulados. Quedamos con puntos fijos. Desde ahí me convertí en Presidente de todos, muy conocido. Desde ese momento la gente acudió a mí con cualquier problema (linderos, matrimonios). Yo sin saber nada comencé con justicia indígena. Yo arreglé cientos de problemas. Al teniente no le hacían caso, me hacían caso a mí"³⁰⁵.

Tras dos años en los que Alfredo Toaquiza ocupó la presidencia de la comunidad de Tigua Chimbacucho, su padre Julio Toaquiza, le relevó y fue nombrado Presidente en 1991. Julio percibe que la comunidad de Chimbacucho era bastante fuerte en esta época y su respuesta política ante los maltratos se estaba organizando muy rápido a nivel local.

"Claro. Nosotros aquí además de ser pintores hemos organizado. Nosotros aquí teníamos bastante maltrato con instituciones de Cotopaxi que han maltratado a la gente. En ese tiempo solamente se organizaba con movimiento indígena, pero nosotros aquí ya sabíamos dominar a los señores choferes, aquí, cogíamos, cerrábamos acá arriba, aprende a respetar, a manejar con respeto y no maltrate a la gente, no quite sombrero, no quite poncho, entonces usted está haciendo mal. Entonces nosotros cerrábamos acá arriba en el cabildo, éramos fuertes, fuertes"³⁰⁶.

- Francisco Chugchilán, pintor y líder político

Gracias al reconocimiento que muchos tiguas recibieron con su pintura, lograron convertirse en líderes políticos muy respetados. El caso del pintor Francisco Chugchilán Ugsha es muy representativo y singular. Este pintor, natural de la comunidad de Tigua Centro (pero criado en Chami), comenzó a pintar a finales de los años ochenta, aunque pronto y "siguiendo el ejemplo del compañero José Vega" migró a Quito con su familia. Durante un periodo trabajó como cargador en el Mercado de San Roque al mismo tiempo que vendía sus pinturas en la Avenida del Río Amazonas. Francisco considera que se dio a conocer gracias a la pintura y, aunque en la actualidad ya no pinta, está convencido de que el reconocimiento que obtuvo como pintor marcó su vida como dirigente: "Gracias a Dios, mi cultura, mi arte lo amo, yo quise, quiero mucho mi arte, a mí por el arte me han conocido bastante"³⁰⁷.

Desde que llegó a Quito y paralelamente al desempeño de la pintura, se dedicó a organizar asociaciones de pintores. Explica cómo entró también a formar parte de la "Unión Artesanal de pintores y tejedores de Tigua Chami" (constituida

305. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

306. Entrevista – Historia de vida a Julio Toaquiza, 28 de julio, 2014.

307. Entrevista – Historia de Vida de Francisco Chugchilán Ugsha, 6 de agosto, 2014.

legalmente en abril del 88) y se convirtió en dirigente de la comunidad de Chami, lo que le trajo problemas por su condición de migrante. Después, organizó en 1993 la Comunidad Indígena Pintores y Tejedores en Pichincha, en la parroquia Chillogallo³⁰⁸ y ayudó hacia 1990 a los compañeros de la comunidad de Quilotoa, que no era parte de las comunidades de Tigua, a formar una asociación que les permitiese la comercialización de las pinturas de Tigua, porque “se encontraban impedidos por el control ejercido por la familia Toaquiza de Turupata”. En 1993, Francisco Chugchilán constituyó la Asociación de Indígenas Pintores y Tejedores en Pichincha, en la parroquia Chillogallo (de la que continúa siendo el presidente en la actualidad), “ahí logramos con catorce compañeros pintores comprar un lote de terreno, fraccionamos y dividimos para cada familia”.

Durante los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, Francisco estuvo muy involucrado en política, principalmente en la CONAIE. Este pintor narra cómo a principios de los años noventa, la CONAIE organizó un concurso de pintura al que se presentaron varios pintores de Tigua. Su hijo Ricardo Chugchilán ganó el concurso con la pintura titulada “Tiempos pasados”. Sin embargo, Alfredo Toaquiza, quien también había participado, denunció que la pintura de Ricardo no fue verdaderamente hecha por él (“había sido comprada a otro pintor”, decía Alfredo). Esta acusación generó un conflicto muy tenso entre las dos familias y desde la CONAIE se abrió una investigación. Finalmente, le otorgaron a Ricardo Chugchilán el premio (un imperdible de plata), pero este percance y otros problemas llevaron a Francisco Chugchilán a distanciarse de la CONAIE según cuenta él mismo.

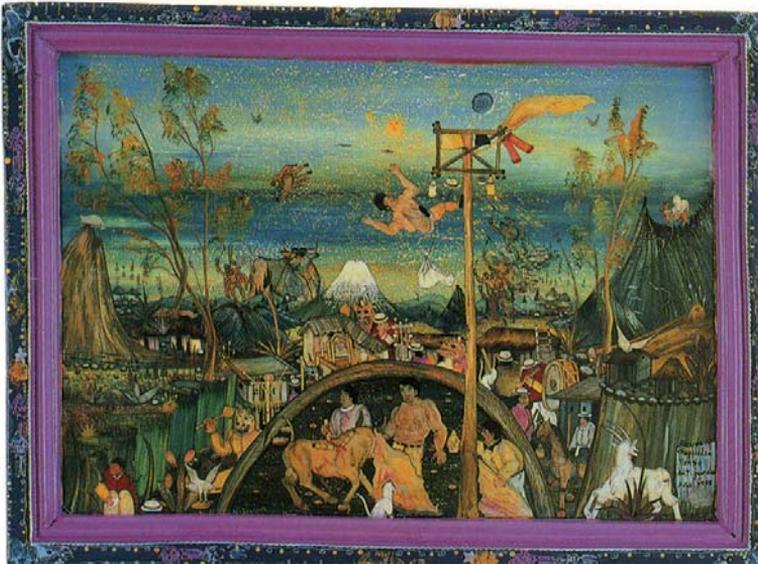


Fig. 49: José Ricardo Chugchilán, *Tiempos pasados*, 1994.

Fuente: Catálogo Exposición Potsdam, Alemania.

308. Consiguió la compra de un lote de terreno para dividir entre 14 compañeros migrantes de Tigua y a través del entonces presidente Jamil Mahuad fueron ayudados con la construcción de un taller y la implementación de agua potable (Entrevista a Fco Chugchilán, 6 agosto, 2014).

En 1994, tras varios años de conocer al cineasta alemán Rainer Simon, Francisco se involucró con él en la dirección de un proyecto de pintura de Tigua, el cual se ha explicado en el subapartado 1- *Capital económico. La pincelada que se transforma en plata*. A través de éste se realizó una exposición en Potsdam (Alemania) y se recibieron fondos cuantiosos para los pintores de Tigua.

Francisco insiste en destacar cómo la pintura claramente ha dado poder a los tiguas en el plano político:

“El compañero [Alfredo] Toaquiza ahora es concejal de Avanza, y por la pintura algunos compañeros, como el compañero Quindigalle mismo, fue el comisario de Pujilí, ahora es el teniente político de La Victoria. Por la pintura, gracias a Dios, a mí me dieron el cargo de Teniente Político de Guangaje, pero yo no acepté, yo dije no. Después me dieron el puesto de Concejal de Quito y no acepté; después, el de Consejero Provincial de Pichincha y tampoco acepté; y me ofrecieron por último inscribirme para diputado, pero tampoco, no acepté”³⁰⁹.

4- Capital simbólico

Es el capital ligado al prestigio, en este caso al prestigio artístico, y corresponde de este modo al nivel de consagración que posee un individuo en materia artística. Este capital es fomentado por el resto de capitales que participan en el campo pictórico; todos ellos nutren al capital simbólico pero no de manera inmediata o única, sino que se trata de un proceso normalmente lento y compuesto por pequeñas acciones. Estos actos o pequeños movimientos pueden aumentar el reconocimiento o prestigio de un participante o pueden, por el contrario, hacer que éste pierda parte de su capital simbólico, al poner en duda su reputación con alguna acción errada.

Los principios de distribución del capital simbólico están relacionados con los sistemas de valoración propios del campo, por lo que tienen un nexo directo y constante con el campo del poder y sus actores. Mancha (2006) señala cómo en el campo literario español del siglo XX, el capital simbólico está basado en el prestigio literario, pero este prestigio pertenece al polo artístico en su vertiente de “arte puro”, “obedece a una lógica básica: el prestigio literario se sitúa en las antípodas del mercado. El prestigio y la búsqueda del dinero son elementos irreconciliables” (Mancha, 2006: 128). En el campo pictórico de Tigua, como se ha apuntado de antemano, la dicotomía polo artístico/polo comercial se da de un modo particular: el capital simbólico se desarrolla en el marco del polo artístico y no en el artesanal, lo cual concuerda con el caso expuesto por Mancha, sin embargo en el caso de Tigua el capital simbólico se desarrolla en un polo artístico que sí se encuentra ligado al mercado del arte, por lo que es inseparable de lo comercial. Sería insólito por ejemplo que un pintor de Tigua, aunque tuviese un alto nivel de consagración

309. Entrevista – Historia de vida a Francisco Chugchilán Ugsha, 6 de agosto de 2014.

no buscase, además del reconocimiento de su obra artística, una recompensa monetaria³¹⁰.

En el caso del capital simbólico en la pintura de Tigua existe otra particularidad que afecta principalmente al capital político y económico, y que sin lugar a dudas revierte en el aumento del capital simbólico. Esta particularidad consiste en que el capital simbólico tiende a crecer cuando los pintores desarrollan una actitud y un discurso de “autenticidad indígena”, por mucho que ésta “autenticidad” sea construida de manera muy forzada. Esta característica, que se relaciona directamente con el anhelo y reconocimiento de la propia demanda externa, será tratada más detenidamente en la segunda sección, dando especial atención al discurso pictórico.

También se debe tener en cuenta otra singularidad en el caso de este capital. En el campo pictórico de Tigua se ha desarrollado una especie de denominación de origen que no sólo afecta al polo artesanal, sino también al artístico. Un pintor de estas comunidades que gracias a su prestigio expone en una galería o institución extranjera siempre va a ser definido como un “pintor de Tigua”, y su nombre o firma de autor será un factor casi anecdótico. En algunos casos se destaca el nombre, sobre todo si su apellido es Toaquiza, pero en todo caso su nombre sin la “marca Tigua” no recibe igual reconocimiento. Este hecho influye en que parece que la fama de la pintura de Tigua o el capital simbólico recae en todos los pintores de las comunidades de esta región cuando, sin embargo, se trata de una notoriedad grupal vacía que se concentra en las manos de unos pocos, los “ganadores se lo llevan todo” (Colloredo, 1999: 141).

“Creo que esta fama es en general, y es conocido creo en muchos países como ‘la pintura nativa de Tigua’, pero es una fama sin dinero. Quizás en este caso es sólo para los Toaquiza. Entonces creo que a raíz de esto muy pocos han logrado exposiciones muy pequeñas en Quito y quizás en otras ciudades”³¹¹.

- Pintores de Tigua en el Palacio Nacional del Ecuador

Durante los primeros años de la década de los ochenta, la pintura de Tigua era muy poco conocida en el ámbito nacional e incluso, a partir de algunos testimonios mostrados a lo largo de este estudio, se ha visto cómo los mismos ecuatorianos no valoraban, sino que más bien despreciaban, un producto que era elaborado por manos indígenas. Las transformaciones políticas que vivió Ecuador en la década de los ochenta y sobre todo en los noventa³¹² influyeron palmariamente en el cambio de percepción sobre los indígenas ecuatorianos y consecuentemente en la valoración de sus manufacturas.

310. Este panorama podría cambiar en el futuro porque en los últimos años las élites de pintores están logrando una capitalización inusitada que podría hacer que estos grupos minoritarios entrasen en lo que Bourdieu (2011) define como el polo del “arte puro”.

311. Entrevista realizada el 29 de junio de 2010 a dos artistas de Tigua cuyas familias son migrantes en Quito.

312. Esto se ha analizado principalmente en *Panorama nacional en los 80 y 90*.

Ecuador experimentó una particular superposición de la “deriva identitaria del movimiento indígena” (Bretón, 2009) con el multiculturalismo neoliberal y, de este modo, la alteridad cultural comenzó a dibujarse como una praxis defendida por diferentes sectores nacionales. El aparato estatal ecuatoriano vivió también un giro multiculturalista y es especialmente interesante observar cómo sus discursos se convirtieron en una defensa clara de la diversidad cultural:

“Así como la biodiversidad del territorio ecuatoriano ha sido reconocida como un patrimonio nacional, debemos reconocer que su diversidad racial, cultural y regional constituye una enorme riqueza humana y otro patrimonio del país, el más valioso de ellos, que debe ser apreciado en todo su valor, adecuadamente respetado y cultivado por los ecuatorianos, porque a todos nos enriquece”³¹³.

Éste “giro identitario” afectó de lleno al aumento de capital simbólico que vivió la pintura de Tigua hacia finales de la década de los noventa y principios del 2000. Su prestigio a nivel nacional se vio claramente reflejado en una exhibición celebrada en el Palacio Nacional del Ecuador (Palacio Carondelet, en Quito). El 22 de octubre de 2001 se inauguró la exposición *Pintores de Tigua* que contó con la colaboración del Banco Central del Ecuador y fue comisionada por Jean Colvin. El texto introductorio de su catálogo, firmado por el entonces Presidente de la República Gustavo Noboa Bejarano, habla por sí sólo:

“Esta es la primera ocasión que el Palacio de Gobierno del Ecuador organiza y acoge una exposición de arte (...). Es también novedoso el tema de la muestra: se trata de una importante colección de cuadros de los artistas de Tigua, provincia de Cotopaxi, seleccionados por la propia comunidad de Tigua-Chami.

Aquí, en los pasillos y salas de esta centenaria casa, tan cargada de historia y tan importante dentro del imaginario colectivo de los ecuatorianos, podemos contemplar los cuadros llenos de colorido que muestran la vida de la comunidad indígena de Tigua y reflejan su cultura. Los indígenas han llenado el Palacio Nacional con su colorido y con su presencia, lo han transformado con su cosmovisión. Y ello debe llenar de alegría y esperanza a los espíritus democráticos, a cuantos consideran que la patria ecuatoriana no puede ser patrimonio exclusivo de nadie, sino síntesis armónica de todas sus razas, de todas sus culturas, de todos los pueblos (...). El proceso de globalización en el que los pueblos de la tierra se hallan inmersos, lejos de disminuir el valor de nuestra diversidad cultural, lo acrecienta y lo potencia. Una globalización que no respete las identidades culturales locales se transformaría en una peligrosa homogeneización esclavizante e inhumana. Y un pueblo que no asuma la globalización adaptándola a sus modos de ser, correría el riesgo de quedar al margen de la historia. Me siento particularmente satisfecho de que sea mi administración la que haya asumido este

313. Forma parte del texto introductorio del catálogo de la exposición *Pintores de Tigua*, que mostramos justo a continuación. Exposición celebrada en El Palacio Nacional del Ecuador en octubre de 2001.

gesto. La presencia de esta muestra de la cultura indígena en el Palacio Presidencial es, a la vez, expresión clara de la vitalidad y la fuerza de dicha cultura, así como también de la política de respeto y comprensión, sin paternalismos, del Gobierno Nacional a todas las expresiones de la ecuatorianidad”.

El texto hace una mención sobre el imaginario colectivo de los ecuatorianos y la importante posición que ocupa en este imaginario el Palacio Nacional del Ecuador. Este espacio es ocupado por las pinturas de Tigua que representan la cultura indígena quichua y “habitan” por primera vez, física y metafóricamente, en el espacio de la clase dirigente del Ecuador, del Estado-nación, en el que antes sólo tenía cabida lo mestizo.

Las idílicas escenas que a través de coloridas representaciones pictóricas muestran la cultura quichua andina, sirven de representación de una parte de la nación ecuatoriana. Una región que no se había mostrado como parte de Ecuador hasta el momento presente, al menos con orgullo, y que como también considera Radcliffe (1999) en su estudio, pasa en este momento a formar parte de la comunidad nacional imaginada³¹⁴: “Firmemente asentados en la comunidad nacional imaginada, los productores de pinturas de Tigua recentran la nación –en los Andes- y ‘nacionalizan’ un área que por mucho tiempo ha sido marginada y que generalmente no se imagina como parte de la nación”(Radcliffe, 1999: 179). También el Estado, principalmente en las dos últimas décadas, se ha “apropiado” de las pinturas de Tigua para hacer difusión en el sector turístico del imaginario nacional andino.

Sin lugar a dudas, el proceso pictórico desarrollado en Tigua ha contribuido a la creación de un imaginario de comunidad de Tigua y ha definido las fronteras de su “comunidad imaginada”, en la que se ha desplegado una cosmovisión del indígena quichua serrano. También, el campo pictórico ha construido, paralelamente a este imaginario y a lo largo del proceso vivido hasta el momento, una “comunidad imaginada” en el sentido de una construcción de una comunidad política con visibilidad a nivel nacional.

Pero, ¿es esta comunidad verdaderamente reconocida y respetada a nivel político en el Estado-nación o sigue siendo subordinada y es usada dentro del discurso multiculturalista sólo como fachada y como útil beneficioso para el sector turístico nacional?

- “Como indígenas debemos trabajar conjuntamente y no acaparar”³¹⁵

Otra característica interesante a tener en cuenta para este capital es la noción de “comunitarismo” entendida como lo contrapuesto a lo competitivo. No compartir y acaparar los recursos, principalmente el recurso pictórico en este caso, se ha convertido en un agravante para ocasionar la pérdida de capital simbólico. Sin embargo, es un tema complejo porque un individuo puede perder capital simbólico

314. En el sentido de “comunidad imaginada”, noción desarrollada por Benedict Anderson (1983).

315. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio de 2010.

a nivel local, pero ganarlo a nivel internacional. Por ejemplo, si un pintor está monopolizando un encargo pictórico o la participación en una exposición, estaría perdiendo reconocimiento como artista frente a otros compañeros pintores (lo que afectaría al capital social más directamente); pero de forma temporalmente análoga y justamente por acaparar ese encargo o exposición, podría estar ganando mucho prestigio por su conexión con el campo del poder y por no compartirlo con nadie más. En definitiva la suma de todo ello, como muestran algunos de los acontecimientos descritos a continuación, puede ser sorprendentemente beneficiosa para determinadas minorías de pintores, sobre todo aquellas que pertenecen a los estratos superiores del campo pictórico, porque en muchos casos a pesar de que realicen muchos “ultrajes” siguen recibiendo un inmenso capital simbólico.



Fig. 50: Francisco Toaquiza, sin título, 2008. Fuente: Exposición en Ministerio de Cultura, julio de 2010.

Es llamativo cómo en repetidas ocasiones estas capas de poder usan en sus discursos la idea de que los indígenas quichuas tienen como máxima compartir entre ellos; así el “comunitarismo” lo muestran como una noción intrínseca a su naturaleza indígena y muchos de sus cuadros evidencian el trabajo “compartido” por toda la comunidad.

En contraposición, es sugerente cómo en el imaginario colectivo de los habitantes de Tigua y de los colectivos de migrantes afincados en Quito, la noción de “competitividad” se percibe como una característica que ha sido introducida por el sistema capitalista y que es opuesta a los ideales difundidos por la cosmovisión indígena³¹⁶. Existen grupos y asociaciones de pintores que expresan que quieren romper con esta realidad y ofrecen un discurso de querer volver a una idealizada organización comunal. La Asociación Artesanal de Producción Artística de la cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi, y con más fuerza sus miembros más jóvenes entre ellos Edgar Toaquiza, aporta estas ideas:

“Desde que apareció el arte (...) los otros artistas de Tigua reprodujeron solamente por vender, vender y vender. Entonces es otra forma que nosotros, los de nueva generación, o sea es una perspectiva que no es igual (...). En Tigua ha habido poco desarrollo equitativo. O sea, cada quien se ha preocupado principiante por su trabajo y cada quien llevaba sus ingresos. No ha habido esa expansión de trabajar mutuamente, comúnmente. Entonces nuestra filosofía es la siguiente: una vez que ya estamos aquí (en Quito), logrados y aglutinados, la única manera, nuestra meta, nuestro sueño, es trabajar mancomunadamente para todos (...). Por eso nosotros entre jóvenes estamos conversando y tratando de poner un poco más de esfuerzo como jóvenes (...). Y nuestra idea es sociabilizar entre todos y seguir adelante con el trabajo, y si es posible cualquier ayuda o apoyo que exista para la comunidad, trabajar conjuntamente con toda la gente. Esa es mi idea”³¹⁷.

“En las ciencias sociales, el concepto de comunidad ha sido utilizado bajo una perspectiva ‘romántica’. Se ha pretendido ver más allá de lo que efectivamente representa en su contenido real” (Martínez, 2002:17)³¹⁸. Sobre todo, en coincidencia con las teorías de la modernización, esta idea fue reforzada, al plantearse una división en dos grandes bloques: “el de los detractores de la comunidad aldeana ante la inexorabilidad de las leyes del ‘progreso’ y el de sus defensores” (Bretón, 1993:2). Las formas comunales de organización han sufrido muchos cambios con el proceso de capitalización y el imaginario que se ha proyectado ha variado también según los momentos históricos. Lo interesante es que actualmente, coincidiendo con la etapa neoliberal, ha resurgido una mitificación de la idea de la organización comunal andina “como instrumento de cohesión social del campesinado indígena y como herramienta político-reivindicativa de primera magnitud” (Bretón, 1997: 96) y ésta se propone como realidad indígena ancestral contraria a la cultura blanco-mestiza. Víctor Bretón (1997) incluye en su estudio un texto de Nina Pacari, dirigente de la CONAIE, que es una muestra clara de este meta-discurso:

316. Sin embargo, es interesante cómo uno de los entrevistados hace referencia a relatos cristianos como explicación de lo que él considera vivir en comunitarismo: “Mi filosofía, mi mensaje es que si encontramos un pancito hay que compartir para todos, así era Jesús, hay que multiplicar” (31 de julio, 2010). Esto lleva a establecer “vínculos con el mundo virreinal” (Bretón, 1997:77), y cuestionar la idea mitificada de que se trata de una característica auténticamente indígena y pre-colonial.

317. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio de 2010.

318. El trabajo de Luciano Martínez (2002) sobre las comunidades indígenas resulta interesante respecto a este tema.

“[Antes de la colonización española] sólo existía la propiedad comunal. Por la influencia de la propiedad privada nuestros antepasados han tenido la sabiduría de combinar las dos formas de propiedad y la han mantenido en términos familiares individuales. La propiedad comunal no se la entiende sólo en términos de titularidad sino que implica el respeto mutuo y el compartir el usufructo. (...) Históricamente no estaba sujeta (la tierra) a la oferta y la demanda, o a la compra y venta. Tiene su sentido en la medida en que es un espacio para desarrollarse cultural, social y políticamente. La tierra es muy entrañable para los pueblos indígenas. (...) Nuestra concepción es diferente a la de la mentalidad occidental o de los terratenientes, para los que la tierra solamente tiene significado mercantilista. Por ello no les importa la sobreexplotación mientras que nosotros la cuidamos. Para nosotros no sólo es una unidad de producción sino una base sustancial para el desarrollo de la cultura y de la vida”³¹⁹.

La organización comunal no puede entenderse como un extremo o el otro, “ni un residuo tradicional de épocas pretéritas incompatible por definición con la moderna economía de mercado, ni el producto de un supuesto sistema de valores de los pueblos andinos solidario y hostil al capitalismo” (Bretón, 1997: 75). La continuidad de su presencia se explica más por sus características adaptativas.

“Constituye una forma peculiar de organización social campesina que se asienta sobre un medio ecológico difícil, en donde la utilización de recursos y fuerza de trabajo, aspectos substanciales para la producción y reproducción de los grupos domésticos, se encuadra dentro de patrones culturales de cooperación específicos que se han desarrollado fundamentalmente bajo el imperativo de controlar las condiciones productivas y sociales adversas experimentadas con los campesinos indígenas de los Andes” (Almeida 1981: 170).

- Capital simbólico y exposiciones en el extranjero

En 1989, Julio Toaquiza se erigió en presidente de la Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena Tigua Chimbacucho. A partir de este año, Jean Colvin comenzó a establecer relación con la familia de Julio. Su hijo Alfredo Toaquiza, quien asumiría el rol de presidente de la Asociación hacia 1992, narra cómo en esta época los turistas extranjeros tenían cada vez más interés en la pintura de Tigua y cómo él comenzó a pensar en la posibilidad de realizar una exposición en el extranjero con sus obras. Fue entonces cuando decidió escribir algunas cartas solicitando una invitación para poder viajar y exponer en un país extranjero.

“Cuando ella [Jean Colvin] estuvo aquí yo me di cuenta de que cada vez venían más los turistas y conversaban, se interesaban, y a

319. F. Borja: “Las comunas indígenas: mito o realidad”, en *Hoy*, Quito 19/05/94. Reproducido en *Kipu* (1994: 149, cit. en Bretón, 1997: 97).

alguno de ellos yo mandé una carta, tengo mandadas algunas cartas para alguna gente. Entonces yo decía: ‘Yo soy el director de tal y cual, a ver si me encuentra alguna exposición’. Siempre pensaba en salir a fuera, ya nunca me quedaba callado (...) yo quería salir, esa era mi intención”³²⁰.

Entre 1992 y 1993, Jean Colvin le comunicó a Alfredo Toaquiza que había enviado su carta de solicitud a la Organización de los Estados Americanos (OEA) y que si todo iba bien sería invitado a realizar una exposición en Washington (EEUU).

“Jean Colvin me dijo: ‘ya tenemos contestación, la OEA va a hacerte una invitación’, ‘¿invitación adónde?, no... ella está mintiendo’, dije ‘no va a salir’. Pero siempre tenía ese sueño. Y un día de pronto ella misma llegó y dijo: ‘Alfredo, vas a ir a EEUU porque está aprobado’. (...)’ ¿En serio? y ¿dónde está eso?’, ‘está en Washington’. Entonces fuimos invitados dos personas. Entonces cuando salí, verá, ya cuando estaba en el avión, me dije ‘qué bestia, voy a viajar’ y llegué a un país muy lejano. Fuimos yo y otro compañero artista que murió, se llamaba Ramiro Quindigalle”^{321, 322}.

La exposición *Pintores de Tigua* se celebró en 1994 en la sede de la Organización de los Estados Americanos, ubicada en la ciudad de Washington. Con este viaje, Alfredo Toaquiza y Ramiro Quindigalle realizaron un sueño que años atrás era inimaginable para los tiguas; sin lugar a dudas, para ambos este viaje fue una oportunidad increíble que contribuyó cuantiosamente al aumento de su capital económico, social y sobre todo simbólico.

“Aquí [en Tigua] en cuestión del arte yo no tenía mucha voz, tal vez en cuestiones de justicia indígena, y poco a poco en la política, pero en el arte mismo medio escondido andaba, turistas me llevaban y me pedían tal o cuál, y calladito, trabajaba y vendía, trabajaba y vendía, con eso andaba calladito, pero hacia el 1990, 92, o 93 ya

320. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

321. César Ramiro Quindigalle era un joven pintor originario de la comunidad de Niño Loma Tigua. Hacia principios de la década de los noventa construyó una casa con su familia cerca de la carretera Latacunga-Quevedo y comenzó a vender pinturas a los turistas que pasaban por esta vía en su trayecto hacia la laguna Quilotoa. El Padre Pepe Manangón propuso a este joven pintor para que participase junto con Alfredo Toaquiza en la exposición y se beneficiase también del viaje financiado por la OEA. El P. Manangón lo conocía como estudiante del colegio Jatari Unancha y también como asistente a las misas en Niño Loma, y pensó que sería bueno la inclusión de un pintor de Tigua no perteneciente a la familia Toaquiza, que en esos años aglutinaba casi por completo el monopolio de la pintura. Años después del viaje a EEUU, Ramiro Quindigalle fue asesinado por causas desconocidas; hay opiniones diversas sobre el móvil de su asesinato pero una de ellas recae en las envidias que se crearon a partir de su elección como candidato para el viaje a Washington. Información obtenida a partir de las conversaciones y entrevistas realizadas al P. Manangón (9 de julio, 2013), a la hermana de Ramiro, Olga Quindigalle Ilaquiche y a la viuda, Rebeca Vega Licta (8 de agosto, 2013).

322. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

empiezo a pintar muy diferente, 94 ya cuando de pronto salí fuera del país, eso sí cambió todo”³²³.

El viaje a EEUU y el reconocimiento que recibieron como pintores y sobre todo como “pintores indígenas” en la exposición de Washington impulsó importantes transformaciones en la actitud de estos pintores; éstos comenzaron a percibir la pintura como una herramienta valiosísima que no sólo repercutía en su capital económico, sino que también les hacía sentir un reconocimiento insólito y en cierto modo una responsabilidad al ser señalados como los representantes y comunicadores de la cultura indígena quichua ecuatoriana. El discurso de apertura de la exhibición que pronunciaron conjuntamente el Representante Permanente de Ecuador y el embajador en la OEA Blasco Peñaherrera, es recordado por el mismo Alfredo Toaquiza y ejemplifica este hecho:

“[En la inauguración] me presentaron diciendo: ‘Un artista muy reconocido a nivel internacional, una pintura única en nuestro país, una pintura auténtica del sector indígena que está demostrando lo que es la cultura y el arte a nivel latinoamericano’. Entonces nos declararon ‘artistas’ (...) y yo dije: ‘¡Qué bueno que dice eso, yo soy parte del mundo artístico!’. Entonces yo podía hablar en el mundo artístico y también representar la cultura. (...) Pero yo no me di cuenta de que yo también estaba saliendo en la CNN³²⁴ a nivel internacional y no me di cuenta hasta que pasaron los días, cuando regresé acá [a Tigua] y todo el mundo me decía: ‘has estado en EEUU’ porque había salido en diferentes canales de televisión y en diferentes radios dando un mensaje a nivel latinoamericano”³²⁵.

Jean Colvin (2004) muestra también cómo durante el viaje a Washington estos pintores vivieron una experiencia verdaderamente privilegiada.

“En 1994 obtuve una donación para montar la primera exhibición en los Estados Unidos de Arte de Tigua en la Organización de Estados Americanos, en Washington D.C. La donación incluyó apoyo para el viaje de dos artistas. (...) Fue una experiencia muy especial para todos nosotros, que gastamos doce horas al día en una de las rotondas más hermosas de Washington, con embajadores y personas VIP³²⁶ de todos los países de las Américas, que se detenían a mirar y a hacer preguntas sobre las pinturas. Uno de los hechos resaltables para los artistas fue la oportunidad de visitar los más grandes monumentos confortablemente sentados en el auto del embajador y conducido por su chófer” (Colvin, 2004: 154).

Especialmente para Ramiro Quindigalle, que no formaba parte de la élite Toaquiza, el viaje a Washington y su participación en una exposición internacional se convirtió en un sueño hecho realidad que jamás habría imaginado fuese a realizarse. En este caso, y gracias a diferentes condicionantes, entre ellos el apoyo que recibió del P.

323. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

324. *Cable News Network (Cadena de Noticias por Cable)*.

325. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

326. Very Important People (en castellano, “persona muy importante”).

Pepe Manangón, por primera vez en la historia de los pintores de Tigua se había logrado “romper” la pirámide de poder y un pintor de un estadio inferior había logrado saltarse la cadena de mando tan firmemente construida.

En otra ocasión, esta vez en 1998, se consiguió “desafiar” el monopolio de la familia Toaquiza en relación a la asistencia a exposiciones internacionales. En este caso se celebró una muestra en Vancouver, Canadá organizada por el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica (MOA) y comisionada por Blanca Muratorio³²⁷. A esta exhibición asistieron dos pintores de Tigua como representantes de la pintura de Tigua expuesta: Eduardo Cayo Pilalumbo y Albelardo Cayo Pilalumbo.

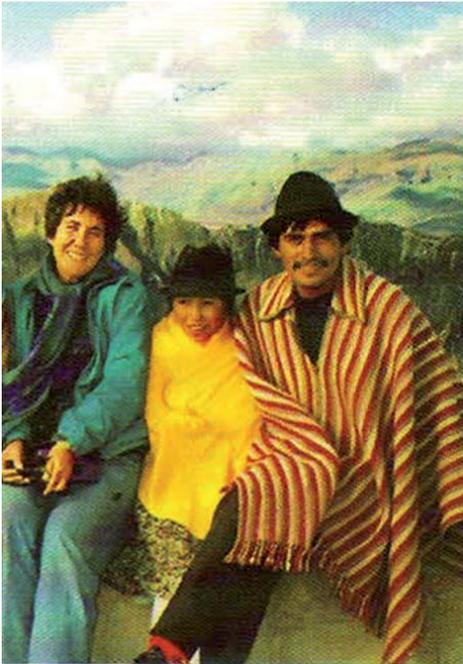


Fig. 51: Jean Colvin, niña y Alfredo Toaquiza.

Fuente: Colvin (2004).

Bonaldi (2010: 35) muestra cómo Eduardo Cayo manifestó que esta exposición supuso para él un acontecimiento decisivo para su éxito artístico ya que, entre otras cosas, le permitió dedicarse a la promoción de su obra y la de otros miembros de la Unión Artesanal de Pintores y Tejedores de Tigua. Pero además, el testimonio de Eduardo Cayo revela que el monopolio de la familia Toaquiza estaba muy presente en su toma de decisiones y comportamiento antes de la exposición; Eduardo Cayo afirma “haber discutido en aquella ocasión con antropólogos que le hicieron comprender que él estaría en capacidad de competir con los Toaquiza y exponer en el exterior” (Bonaldi, 2010: 35). También durante la organización de la exposición, cuando se estaba realizando la selección de obras que debían ser expuestas en el MOA, se dio otra experiencia interesante en relación al poder y legitimidad de los Toaquiza como maestros fundadores de la pintura de Tigua. Muratorio (2011) expone:

“Después de catalogar más de trescientas pinturas en unas pocas pero largas horas de intenso trabajo colectivo con el personal del museo, entramos a la segunda etapa de seleccionar un número limitado de pinturas para colgar en las paredes principales de la galería. A este efecto, se consultó a los dos pintores de Tigua presentes sobre el orden de importancia en que, a su criterio, debían ser exhibidas ya que la exposición era una muestra colectiva. Contrariamente a lo que todos pensábamos, tal vez con criterios estéticos eurocéntricos, que privilegian al genio individual, los dos

327. Blanca Muratorio además elaboró un artículo a partir de su experiencia como comisaria de esta exposición: Muratorio (2011).

pintores no se eligieron a sí mismos sino que nos indicaron en orden prioritario al maestro Toaquiza de la familia fundadora y a sus propios maestros, demostrando así una admirable disciplina escolástica” (Muratorio, 2011: 5).

Más que la influencia de unos criterios estéticos u otros, o una “disciplina escolástica”, lo que parece regir aquí es el poder de la familia Toaquiza y la muestra de la supremacía y dominio que ejercieron durante la exposición. Aún en muchas ocasiones continúan ejerciendo una enorme coacción e intimidación en el resto de pintores de Tigua.

Uno de los casos más graves de esta coacción parece haber sido el acontecimiento ocurrido con Rodrigo Toaquiza Cuyo. Hacia el año 2002, Jean Colvin comenzó a organizar una nueva exposición de pintura de Tigua en Kentucky (EEUU). En el último periodo y tras la larga experiencia vivida con los tiguas, Jean había querido ampliar las oportunidades a otros pintores no pertenecientes al “clan Toaquiza”. Para lograr este objetivo, Jean decidió que la manera más justa de decidir candidatos para viajar y asistir a la exposición programada en Kentucky era hacer un sorteo. Uno de los ganadores de esta rifa fue Rodrigo Toaquiza Cuyo. Este pintor, aunque de apellido Toaquiza, no pertenecía directamente a la familia de pintores descendientes directos de Julio Toaquiza Tigasi o de sus hermanos y esto, según Colvin, produjo la ira de muchos de los pintores³²⁸. El 9 de junio, pocos meses antes del viaje a Kentucky, Rodrigo “fue encontrado muerto”, “fue un misterio, pero mucha gente piensa que Rodrigo fue asesinado por eso”³²⁹. Tras este trágico acontecimiento Fausto Toaquiza Cuyo ocupó su lugar en la exposición de Kentucky.

- Jerarquía de pintores

Los grupos descritos a continuación son reflejo de las posiciones que ocupan los participantes en el campo pictórico de Tigua y están directamente relacionados con el reparto de capital simbólico, económico, político y social, y con las luchas de poder que se ha producido desde su origen hasta el momento presente. Existe por lo tanto una relación directa de estos grupos de pintores con los grupos sociales que pueden determinarse en el colectivo tigua en general, tanto en aquellos que aún viven en las comunidades de Tigua o en el colectivo que realizó una migración temporal o permanente a otras zonas de Ecuador.

Es necesario señalar que no se trata de grupos herméticos por completo, dado que en algunas ocasiones hay individuos que realizan el salto de uno a otro; sin embargo, como se ha visto a lo largo de este capítulo, existen mecanismos de poder internos que regulan estas franjas o posicionamientos.

328. Entrevista a Jean Colvin el 10 de agosto de 2015, Quito.

329. Entrevista a Jean Colvin el 10 de agosto de 2015, Quito.

1º grupo

Este grupo lo ocupan los pintores de más estatus artístico, reconocimiento socio-político y ganancia económica. Sus integrantes son principalmente familiares directos de Julio Toaquiza³³⁰, aunque algunos pintores de apellido Cuyo³³¹, Vega o Cayo también pertenecen a este grupo, especialmente gracias a los lazos de parentesco que han establecido.

Este grupo, liderado por Julio Toaquiza, ha aprovechado al máximo su fama de ser los “auténticos inventores” de la pintura y su capital simbólico, desde el origen hasta la actualidad y ha estado absolutamente determinado por esta coyuntura inicial. Han conseguido una amplísima red de contactos nacionales y extranjeros y muchos de sus miembros han viajado al extranjero para realizar exhibiciones artísticas.



Fig. 52: Galería de Alfredo Toaquiza, situada en Guana Turupata junto a la galería de su padre Julio.
Fuente: Fotografía realizada en julio de 2010.

Su elevada situación económica les ha permitido tener diferentes residencias, muchos tienen varias casas (en Tigua, Latacunga, Pujilí, Quito, etc.) y han vivido en diversas épocas en unas o en otras, muchas veces para atender sus puestos de venta en las ciudades, desarrollar ocupaciones políticas o de otra índole, o acceder a una

330. Primordialmente los hijos de Julio: Alfredo, Alfonso y Gustavo. También el hermanastro de Julio: Luis Toaquiza y su familia.

331. Por ejemplo la Galería Latina, importante tienda y galería de artesanías latinoamericanas (situada en la calle Juan Leon Mera N 23-69 y Veintimilla) hace encargos de pintura de Tigua exclusivamente a Francisco Cuyo. Eduardo Cayo Pilalumbo fue uno de los dos pintores que viajaron a Canadá para exponer obras de Tigua en el MOA en 1998.

mejor educación para sus hijos. Julio Toaquiza y su mujer han sido uno de los casos excepcionales de permanencia en Tigua³³². Gracias a su posición socio-económica y al altísimo capital simbólico que posee, Julio continúa viviendo en el sector de Guana Turupata y trabaja diariamente en su galería de pintura, ubicada asimismo en este sector. A él como pintor, vivir en el páramo le ha permitido rodearse de un halo especial de autenticidad “indígena” del que él mismo es consciente y “hace brillar” durante el encuentro con sus clientes.

En Turupata, al pie de la misma carretera Latacunga-Quevedo, hacia el kilómetro 53 aproximadamente, se encuentra una “avenida de galerías tiguas” monopolizada principalmente por la familia Toaquiza. Actualmente operan en ella cuatro galerías, de las cuales sólo una pertenece a otra familia, la de Juan Francisco Ugsha Chugchilán, cuyo capital simbólico y económico es muchísimo menor que el de la familia Toaquiza, lo que lleva a esta familia a pertenecer al tercer grupo descrito más abajo. De las tres galerías restantes, una pertenece a Julio Toaquiza, otra a su hijo Alfredo y la tercera, y de reciente construcción, a otro de sus hijos: Alfonso.



Fig. 53: Galería de Julio Toaquiza. Fuente: Fotografía realizada en agosto de 2015.

En cada una de estas tres galerías se vende obra de sus propietarios pero también se venden, a cambio de recibir un porcentaje de venta, pinturas y productos artesanales de otros pintores de Tigua o de artesanos de otras zonas de Ecuador. La obra elaborada por Julio y por sus hijos es comercializada a un precio mucho más elevado que el resto. Por ejemplo, Alfredo expresa que algunos de sus cuadros no están en renta porque considera que tienen un valor artístico no comercial. El prestigio artístico o capital simbólico de este grupo, abastecido por el resto de capitales, le ha otorgado la consideración de “artistas”, en contraposición con

332. Aunque según el propio testimonio de Julio vivió como migrante algunos periodos en Quevedo y en Quito.

el resto de pintores de Tigua, los cuales se incluyen dentro de la artesanía y son considerados “simples artesanos” por este grupo. En algunos casos éstos últimos intentan ser pintores creativos “pero, al no poder, vienen a fijarse en nuestros cuadros y se copian”³³³.

“Mucha gente [de Tigua] quedaron en la artesanía, repiten cientos de veces [los mismos cuadros] y para ellos no hay problema, ellos hacen eso. Pero ya entrando en tema artístico, hay poquísima gente en el arte mismo. Y el artista no puede, yo al menos no puedo repetir una pintura porque yo tengo cientos de temas, y el tiempo me falta, estoy fuera, y llego rápido y lo escribo, este tema quiero hacer, este tema voy hacer, entonces me encanta, me gusta, entonces cientos de temas tengo”³³⁴.

Gracias a su prestigio y capital económico han podido innovar a nivel temático pero también a nivel técnico, por lo que son considerados los más competentes y expertos en el campo pictórico. Han sido por ejemplo los primeros en experimentar con cuero sintético como soporte, o con pintura acrílica y óleo³³⁵.

“Eran los primeros en las listas de expertos (...) y son considerados como aquellos que contribuyen significativamente al desarrollo del arte demostrando un instinto creativo y ejecución cuidadosa en sus composiciones, cada vez más, un deseo de trabajar con óleo y pinturas acrílicas (...), y tienden a ser artistas con pocos problemas para vender sus pinturas” (Colloredo, 1999: 138, 139).

A lo largo del trabajo de campo, realizado entre junio del 2010 hasta septiembre del 2015, se ha constatado que existe un monopolio comercial muy fuerte centrado en las galerías de la familia Toaquiza; se ha observado cómo las agencias turísticas llevan numerosos grupos de turistas únicamente a las galerías de los Toaquiza y sólo algún turista, de forma independiente, se aventura a entrar en la galería del pintor Francisco Ugsha Chugchilán³³⁶. Sin lugar a dudas, el poder y prestigio de la familia Toaquiza ha tenido importantes consecuencias en las comunidades de Tigua ya que ha contribuido al aumento de la diferenciación socioeconómica con respecto a otros habitantes de Tigua; además, éste poder ha sido y sigue siendo fomentado por muchos agentes externos vinculados al campo del poder, que facilitan la perpetuación del poder de este grupo, sin ser en muchos casos conscientes de ello.

333. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

334. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

335. Ampliaremos este tema en la *Segunda Parte* de este estudio.

336. Algunas agencias turísticas tienen establecida esta parada de camino a la visita de laguna del Quilotoa. Por un lado la familia Toaquiza ha hecho acuerdos con algunas agencias y en otros casos los mismos chóferes han establecido vínculos sociales con esta familia y/o compensaciones económicas.

2º grupo

A este grupo pertenecen aquellos que han prosperado con la reventa de los trabajos de otros pintores de Tigua, principalmente en las últimas décadas de productos pertenecientes al polo comercial o artesanal. Son los llamados intermediarios, negociantes o distribuidores y la gran mayoría ha migrado con su familia a Quito, Otavalo u otras urbes, donde actualmente residen de forma definitiva. En un inicio muchos de ellos pintaban y vendían sus pinturas, pero posteriormente y a partir de desarrollar una extensa red de contactos nacionales e internacionales y de monopolizar la mayoría de los puestos de ventas, lograron más beneficio comercializando las pinturas o productos elaborados por otros que produciéndolos ellos mismos. Se trata de un grupo reducido pero con gran capital económico y social³³⁷.

En la década de los noventa, al producirse un aumento del número de pintores, la figura del intermediario se hizo cada vez más visible. A algunos que aún residían de forma permanente en las comunidades de Tigua, les resultaba muy complicado y desfavorable viajar periódicamente a las ciudades para vender sus pinturas. Fue así como algunos pintores, la mayoría de ellos migrantes en Quito, se especializaron en este menester y comenzaron a viajar regularmente a Tigua y a Quito para recoger las pinturas y a revenderlas después a coleccionistas, galerías o turistas, recibiendo una comisión por la transacción. Pronto, los intermediarios empezaron a capitalizarse y, en vez de consignar las pinturas y dejar pendiente el pago total a los pintores en Tigua, empezaron a comprarlas directamente y “pese a que no pagaban mucho, la mayoría de los artistas preferían venderle a los negociantes, incluso a un precio bajo, ya que ellos corrían con los riesgos”³³⁸. Los distribuidores se fueron convirtiendo en la élite que dominaba y dirigía el tipo de pintura que debía hacerse y poco a poco fueron dirigiendo la pintura hacia el polo artesanal. Encargaban los temas que debían reproducir los pintores y los tamaños de los lienzos que consideraban más adecuados para su comercialización. También bajo la demanda de los comerciantes, se comenzaron a elaborar en esta época todo tipo de objetos de diversa índole pintados con detalles principalmente florales y geométricos.

Avanzada la década de los noventa, cuando el éxodo rural en Tigua aumentó y más pintores migraron de forma definitiva a Quito u otras ciudades, la figura de los intermediarios se hizo menos necesaria y los pintores comenzaron a no depender tanto de este grupo y a comercializar sus productos de forma independiente. En esa época, muchos pintores empezaron a criticar la figura de los negociantes, según ellos los comerciantes les “perjudican, disminuyen la calidad del arte y cortan la creatividad, porque piden un tipo de temas que les gusta a los turistas, una cantidad altísima de cuadros a entregar en un breve tiempo y dan un precio muy bajo”³³⁹. Colvin opina que “muchos artistas se quejaron de que no podían competir y de que los intermediarios estaban produciendo pinturas de calidad inferior, con muy poca o ninguna originalidad. Los artistas estaban preocupados de que los intermediarios estuvieran desprestigiando el valor del arte de Tigua para todos” (Colvin, 2004: 135).

337. Un ejemplo, el caso del famoso matrimonio de intermediarios de Tigua Juan Luis y Puri Cuyo, es analizado detalladamente por Colloredo (2011).

338. Información obtenida a través de la entrevista realizada a un artista de Tigua que actualmente vive en Quito con su familia, con fecha 12 de julio, 2010.

339. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio de 2010.

Aunque este grupo ha sido minoritario, ha ejercido un poder comercial monumental en el campo pictórico de Tigua. Sus miembros han buscado principalmente adaptarse a la demanda del “tourist art”³⁴⁰ y por esto son considerados por muchos tiguas como los responsables de la homogeneización y baja calidad que tienen muchas pinturas de Tigua. A partir de las entrevistas elaboradas, muchos de los pintores manifestaron que quieren pintar libremente, pero que a la hora de la verdad no poseen recursos económicos ni contactos suficientes para poder “liberarse” de los encargos de los intermediarios, “sólo los más poderosos pueden dedicarse a pintar de forma más personal” y crear su propio nicho de mercado³⁴¹.

3º grupo

Este grupo está dividido en dos subgrupos. El primero de ellos lo ocupan aquellos pintores de Tigua que han conseguido dedicarse exclusivamente a la pintura o a la producción de artesanías y vivir de ello, y el segundo está formado por individuos originarios de Tigua que siguen elaborando productos pictóricos aunque actualmente su principal sustento económico proviene de otras ocupaciones.

A) Este grupo está formado por pintores que en el pasado tuvieron un alto capital simbólico o en algunos casos político y/o social. También está integrado por las nuevas generaciones, hijos y familiares directos de estos pintores que apuestan por la pintura como principal ocupación.

Este colectivo ha sufrido una reducción de sus integrantes en los últimos años, al mismo tiempo que de su capital simbólico y económico. Se ha agrandado la brecha entre el primer y el tercer grupo y éste último ha tenido que vincularse cada vez más al polo comercial y artesanal para poder sobrevivir. En algunos casos su labor o inversión pictórica se sustenta a partir de ingresos económicos provenientes del desempeño de otras labores por parte de otros miembros familiares.

Sus integrantes han tenido acceso al nicho turístico gracias a conseguir puestos de venta en el circuito comercial turístico, por ejemplo, en Quito encontramos el Mercado Artesanal La Mariscal, el parque El Ejido, La Ronda y El Panecillo³⁴², entre otros. Aunque muchos de sus miembros siguen elaborando algunas pinturas propias del “polo artístico”, sobre todo por encargo, al mismo tiempo necesitan elaborar otro tipo de productos artesanales como pinturas “rápidas” o souvenirs. Esto se debe a que éstos últimos les proporcionan más rentabilidad económica en menor tiempo, y les permiten ampliar las redes comerciales, ya que además de venderlos ellos mismos también los entregan a otros comerciantes o intermediarios para que los comercialicen en otros puestos de artesanías de otras zonas del Ecuador.

340. Ver *Tourist art*.

341. Información obtenida a través de las conversaciones entabladas en Cutuglagua con nueve artistas de Tigua durante la puesta en marcha de un grupo de discusión, en fecha 31 de julio de 2010.

342. El Panecillo es el nombre que se da a una zona de Quito en la que se ubica un importante mirador famoso por estar coronado con la escultura de la Virgen de Quito. Este lugar, visitado diariamente por turistas nacionales e internacionales, tiene una hilera de puestos de venta artesanal entre los que se encuentran algunos puestos con productos de Tigua.

Ernesto Ugsha forma parte de este grupo de pintores. Ernesto, oriundo de Tigua Chimbacucho, comenzó a pintar a los catorce años cuando su madre falleció y debió salir a buscarse la vida a la ciudad para poder sustentar a su familia. Este pintor narra cómo hacia 1997 vivió durante un año con Alfonso Toaquizza (hijo de Julio), quién le enseñó a pintar y le abrió la oportunidad de comenzar a trabajar como pintor, “desde entonces comencé propio arte y tomé mi camino en la pintura”³⁴³. Durante los primeros años entregaba sus obras a los intermediarios, pero al ver que cuando él mismo vendía sus pinturas en Quito duplicaba sus beneficios, decidió iniciar un proceso migratorio sin retorno y, gracias a redes de parentesco, tuvo la posibilidad de disponer de un puesto de venta en El Panecillo y decidió irse a vivir allí con su mujer e hijos.

“En esos días yo entregaba más a los comerciantes indígenas, al mismo Julio Toaquizza. Yo en ese entonces vendía un cuadro en 7 mil sucres, entonces me vengo en Quito y me pagaban por el mismo 15 mil sucres, y es una gran diferencia. Así decido estar en Quito, y eso de que no me compran casi nunca me ha pasado, casi siempre me compran, desde que puse mi puesto en El Panecillo dejé de venderles a los comerciantes indígenas, solamente entregaba a una fundación”³⁴⁴.

Ernesto vive desde hace aproximadamente diez años en El Panecillo y considera que tras la dolarización el poder económico de la mayoría de los pintores disminuyó y aumentó fuertemente la competencia. Fue a partir de ese momento cuando muchos se vieron obligados a hacer un trabajo más artesanal y en algunos casos volver a conectar con redes de intermediarios o comerciantes de otras zonas del Ecuador.

La pintura de Ernesto Ugsha es valorada como una pintura de mucha sensibilidad y calidad, al elaborar una técnica muy cuidada y desarrollar un gran nivel de detalle. Sin embargo, últimamente sólo hace este tipo de pinturas por encargo y la elaboración de un tipo de pintura más comercial es la que le ha permitido seguir dedicándose únicamente al empleo pictórico.

“Yo hago artesanía por la necesidad, pero para la pintura es porque lo siento, y yo creo que jamás lo voy a dejar. Pero con la artesanía, por ejemplo con los objetos que trabajo de vidrio, con eso hago bastante dinero, eso se entrega al por mayor, unos doscientos, o trescientos. Por ejemplo uno se demora en una pintura de medida 30x40 cm casi una semana, y llego a vender unos 120 dólares exagerado, pero no es como la artesanía, con eso gano más porque me saco unos 450 o 500 dólares (...). De modo que yo creo que yo soy un artesano, porque yo hago muchas artesanías. Las pinturas mismo, yo pinto con lo que es óleo, acrílico, esmalte, pero al mismo tiempo hago otras figuras, pinto en plumas, en madera, o sea ya no sólo soy artista, sino un artesano, y sobre todo más por la necesidad, más que todo”³⁴⁵.

343. Entrevista - Historia de vida de Ernesto Ugsha, 26 de julio, 2013.

344. Ídem, 26 de julio, 2013.

345. Ídem, 26 de julio, 2013.

Una asociación que integra este subgrupo de pintores, y de la cual Ernesto Ugsha ha sido miembro durante unos años, es la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi cuyo presidente es Francisco Ugsha Ilaquiche, importante líder indígena y pintor del que se ha hablado en este estudio en numerosas ocasiones³⁴⁶. En la actualidad esta asociación está formada aproximadamente por cien socios, la mayoría de ellos migrantes en Quito³⁴⁷, y se marca los siguientes propósitos:



Fig. 54: Ernesto Ugsha junto a su familia en su puesto de venta de El Panecillo. Fuente: Fotografía tomada por la autora (2011).



Fig. 55: Ernesto Ugsha, 2010 Fuente: Propiedad privada.

“Los objetivos fundamentales de la organización son lograr a través de la producción agrícola y el arte, el mejoramiento de las condiciones de vida de las comunidades indígenas originarias, mediante los cultivos de productos agrícolas, labores agropecuarias y la producción y comercialización artística y artesanías para mejorar la calidad de vida de todos y todas de cada uno de los agricultores y artesanos del pueblo Tigua, cuyos frutos servirán para el consumo interno y para la venta en los mercados nacional e internacional,

346. Desde el verano del 2011 hasta septiembre de 2015, principalmente en épocas de trabajo de campo, se ha establecido una relación directa con los miembros dirigentes de esta asociación, que amablemente han permitido un seguimiento intensivo de su trabajo y en varias ocasiones la puesta en marcha de entrevistas individuales, historias de vida y grupos de debate, los cuales han facilitado información muy valiosa para el presente estudio.

347. Asociación que fue constituida el 5 de Febrero de 1996 en la Parroquia Cutuglagua, Cantón Mejía, y fue aprobada el 03 de Septiembre del 2010, por el Ministerio de Industrias y Productividad (MIPRO) en el Distrito Metropolitano de Quito.

de tal manera que mejore las condiciones económicas de la gente. Igualmente se aspira a mejorar los trabajos agrícolas y agropecuarias, pinturas, tambores, máscaras y bateas, cofres, tejidos, bordados, canastos, y demás artesanías de Tigua, de tal manera que estas prácticas de calidad, más allá de ser fuente de ingresos económicos, se conviertan en elementos simbólicos de las prácticas de resistencia de las prácticas interculturales de los indígenas y no indígenas de nuestros pueblos andinos, expresados los tiguas”³⁴⁸.

Esta asociación trabaja duro día a día para lograr cualquier acceso a ayudas de instituciones nacionales e internacionales, públicas o privadas, tanto en el campo artístico como en otros campos que puedan mejorar sus condiciones de vida. Esto ha producido que muchos de ellos hayan recibido cursos de capacitación en diferentes instituciones y los organismos “de turno” les hayan canalizado hacia estilos o modos de comercialización específicos; por ejemplo, en estos últimos años han dirigido su producción principalmente hacia la “artesanía indígena” alejándolos de otros nichos de mercado integrados en el polo artístico. Dentro de esta trayectoria, a

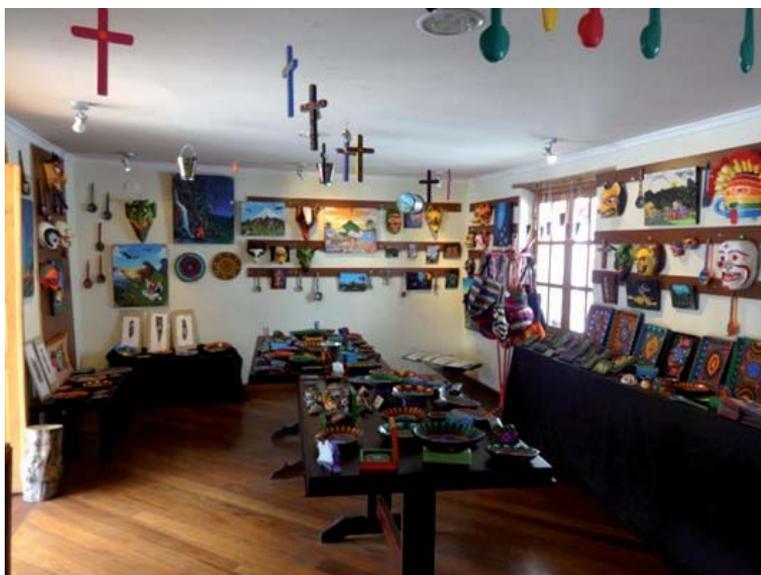


Fig. 56: Local de venta de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi, situado en la Ronda (nº 707)

Fuente: <https://www.facebook.com/De-Tigua-para-el-Mundo-1665985633690563/?fref=ts>. (Consultado el 13 de agosto, 2016).

Fig. 57: Logo de la asociación.

Fuente: <https://www.facebook.com/De-Tigua-para-el-Mundo-1665985633690563/?fref=ts>. (Consultado el 13 de agosto, 2016).

348. Estos objetivos fueron marcados para el proyecto “ALLPA MAMA – LA TIERRA MADRE” que se solicitó el 1 de octubre de 2010 al Ministerio de Agricultura Ganadería Acuacultura y Pesca (MAGAP).

esta asociación se le adjudicó en febrero del 2014, a través de la Empresa Pública Metropolitana de Gestión de Destino Turístico, la posibilidad de alquilar un local en la zona turística de la Ronda (local nº 707), donde en la actualidad siguen vendiendo sus productos principalmente a turistas.

En Tigua, concretamente en el sector de Guana Turupata, vive otra familia que forma parte de este grupo, aunque en este caso sus miembros familiares participan en la economía familiar con ingresos provenientes de ocupaciones no pictóricas. El padre de familia es el pintor Juan Francisco Ugsha Chigchilán, nacido en la comunidad de Tigua Chimbacucho. Este pintor es en realidad sobrino de la mujer de Julio Toaquiza, pero su parentesco no parece haberle beneficiado mucho y más bien se ha visto envuelto en una situación de desventaja porque su taller-galería está situado justo frente a la galería de Julio y por este motivo no recibe apenas visitas de turistas.

Uno de sus hijos, Fabián Ugsha, vive como migrante en Quito y durante un tiempo también formó parte de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi. De pequeño, Fabián aprendió a pintar con su padre y en la actualidad se dedica también a la pintura (aunque en diferentes épocas se ha visto obligado a desempeñar otros trabajos). El tipo de pintura que Fabián realiza estos últimos años está más vinculada al polo comercial que al artístico, porque no tiene, como en general todos los integrantes de este grupo, un capital simbólico suficiente ni una red de contactos que puedan impulsarle hacia el polo artístico.

“En mi caso no estoy solo con la pintura de Tigua, también tengo otros motivos, y parece como que eso sí le llama la atención a la gente. En el caso de mi padre él solo hace la pintura de Tigua, en cambio como con el Ernesto [Ugsha] hacemos otros trabajos (...), por ejemplo en este caso yo ya utilizo otros materiales, ya no hago en piel de oveja, sino hago en diferentes soportes, ahora hago en lienzo y también hago diferentes técnicas en acrílico, en óleo, y los motivos son depende de donde se pueda distribuir, igual hago motivos de aquel lugar, o de otro. Entonces por ese lado sí he cambiado bastante, ya no lo hago sólo pinturas como antes”³⁴⁹.

B) A este subgrupo pertenecen los pintores cuya labor pictórica o artesanal es hoy por hoy considerada una ocupación secundaria y su principal sustento económico proviene de otras actividades como la construcción, la agricultura, la ganadería, el mercadeo, etc. Es un colectivo muy variado, en él se integran individuos de Tigua que aun viven en las comunidades, aunque regularmente van a trabajar a Quito dos o tres días a la semana. Estos pintores no suelen poseer un puesto de venta propio para vender sus productos, que generalmente reciben la consideración de “turist art” y suelen hacer entregas al por mayor a otros comerciantes o asociaciones.

Este es el caso de la familia de José Cuyo Cuyo y M^ª Rosa Cuyo Vega de Quiloa³⁵⁰. José, además de ser catequista de Quiloa, se dedica con su mujer e hija a las labores ganaderas y agrícolas en la comunidad. El resto de sus hijos vive de forma

349. Entrevista – Historia de vida a Fabián Ugsha, 26 de julio, 2013.

350. Con este matrimonio y su hija Norma conviví durante diferentes temporadas en el verano del 2014. Fueron verdaderamente generosos durante el trabajo de campo.



Fig. 58: Juan Francisco Ugsha Chugchilán pintando una máscara. Fuente: Fotografía tomada por la autora julio de 2013.



Fig. 59: Parte de la familia de Juan Francisco Ugsha Chugchilán en su taller-galería. Fuente: Fotografía tomada por la autora julio de 2013.

definitiva en Quito, principalmente, y José viaja allí dos o tres días en semana para vender comida en el Mercado Mayorista de Quito. M^a Rosa, su esposa, además de su ardua labor en el campo, por las noches y madrugadas elabora recipientes con paja del páramo, cestos y otros objetos que después vende³⁵¹. Otro ejemplo similar es el del pintor y presidente de esta misma comunidad: José Luis Cuyo Vega. José vive en su comunidad y, a la vez que desempeña otras actividades que le dan el sustento económico principal, sigue elaborando cuadros y pintando otros objetos como imanes³⁵², los cuales vende entre otros lugares en la ciudad de Quito, concretamente en el puesto de venta de la Ronda que actualmente ocupa la Asociación de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi, de la que es miembro.

4º grupo

Este grupo ha sufrido un aumento vertiginoso en la última década. A él pertenecen los tiguas que han abandonado de forma definitiva la pintura en favor de otros trabajos que les proporcionan ingresos mensuales más seguros y continúan viviendo en las comunidades o bien, como es el caso de la gran mayoría, migraron a las grandes ciudades como Quito para comercializar su pintura y después dejaron de producirla. Por lo general sus condiciones laborales en las ciudades continúan siendo muy difíciles, y su situación socio-económica muy baja.

Sin embargo, dentro de este colectivo existe un grupo minoritario privilegiado que pertenece a una clase social alta. La mayoría de los cabezas de familia de este colectivo realizaron un proceso migratorio impulsado por la comercialización pictórica, proceso que se convirtió en migración definitiva, y actualmente viven en ciudades como Latacunga o Quito. Con el paso de los años abandonaron la actividad pictórica, sin embargo, las ganancias obtenidas con la venta de productos pictóricos les habían proporcionado un importante capital económico. Los hijos de estas familias han podido permitirse hacer estudios superiores (algunos de ellos incluso en universidades en el extranjero) y han tenido unas oportunidades económicas inimaginables para la procedencia socio-económica de sus padres, quienes de pequeños vivieron en familias huasipungueras en la hacienda de Tigua.

A este grupo pertenece por ejemplo la familia de Francisco Chugchilán³⁵³. Este pintor y destacado dirigente indígena actualmente vive con su familia a las afueras de Quito y tiene una alta posición socio-económica entre los migrantes, aunque es constatable el duro trabajo que esta familia ha hecho para finalmente llegar a esta acomodada situación.

Francisco migró a Quito tempranamente y tras trabajar unos años como cargador en el Mercado de San Roque, hacia 1980 o 1981 comenzó a organizar con sus compañeros estibadores de Tigua en el mercado y formó la Asociación de Estibadores de Tigua, “yo seguía organizando a la gente, el indígena estaba maltratado, quería tratarse como perrito, como animalito, en esa época bastante racismo, y gracias a Dios logré la asociación”³⁵⁴. En esta época seguía pintando y

351. Ver nota a pie de página 224.

352. Ver fig. 36.

353. Ver *Francisco Chugchilán, pintor y líder político*.

354. Entrevista – Historia de vida a Fco Chugchilán 6 agosto, 2014.

comercializando sus obras pero gradualmente vio que esta actividad no le daba estabilidad económica a su familia.

“Cuando yo no vendía [pinturas] teníamos que esperar 2 o 3 meses, algunos cogieron algunos otro trabajitos, aunque sea quincenal o mensual, ya cogen la plata y que se olvidaron del arte, eso es lo que pasó. Ya le digo, yo amo a mi arte, pero no da tiempo, no puedo pintar, pero gracias a Dios, tengo a mis hijos, tengo para el diario, tengo como acomodar, en cambio con el arte quedaba mal con mi esposa, con mi familia, hasta vender el cuadro, a veces gracias a Dios se vendía, se vendía de una sola, como cobrar mensual, pero cuando no se vendía tenía que esperarme, tenía que aguantarme, eso es lo que ha hecho a algunos compañeros descuidar el trabajo, dejar definitivamente la pintura”³⁵⁵.



Fig. 60: Francisco Chugchilán, líder indígena, ex pintor de Tigua y precursor de la Microempresa Asociativa Atahualpa del Mercado Mayorista de Quito. Fuente: <http://www.eltelegrafo.com.ec> (20 de octubre de 2010, 12h).

Tiempo después, decidió dejar la pintura de forma definitiva y fundó la Microempresa Asociativa Atahualpa del Mercado Mayorista de Quito hacia 1998, en la que ocupó en cargo de presidente hasta el año 2008. Actualmente reúne a ciento veintiún socios aproximadamente, entre cuidadores, cargadores y tricicleros; hoy el cargo de presidente lo ocupa su hijo Jaime Chugchilán, abogado y dirigente indígena de gran influencia entre los sectores indígenas migrantes en Quito.

355. Entrevista – Historia de vida a Fco Chugchilán 6 agosto, 2014.

A lo largo de este apartado se han atendido dos aspectos fundamentales del campo pictórico de Tigua: en primer lugar qué tipo de influencia ejerce el campo del poder en este campo y en sus actores, y en segundo lugar cómo se ha organizado el campo y qué conflictos y maniobras se han desatado en torno al poder del recurso pictórico.

En el inicio del apartado se ha abierto un análisis que explora la forma en que el campo del poder activa dos lógicas económicas o polos: el polo artístico y el polo comercial o artesanal, los cuales influyen sobre el campo pictórico de Tigua y sus actores. Esta bipolaridad tiene una forma particular de conformarse y ayuda a entender cómo se define la autonomía o heteronomía del propio campo en cuestión, lo que tiene una importancia cardinal para este estudio y arroja importantes conclusiones para lo que será examinado en la segunda parte.

En el punto 2.1 se ha presenciado la coronación de la cima del poder, desvelando quiénes la ocupan, por qué y cómo comienzan a liderar este campo y a fijar una estructura determinada, bajo la cual se organizan y desenvuelven diferentes tipos de posicionamiento en los que se integra el resto de pintores. A posteriori, en el punto 2.2 y mediante el análisis de cuatro tipos de capital que establecen una relación sustancial con la pintura de Tigua: económico, social, político y simbólico, se ha profundizado en los juegos de poder desarrollados, las estrategias y márgenes de maniobra que han desarrollado los individuos según su posicionamiento y su relación con el campo del poder.

El estudio de cómo se ha generado esta estructura en este campo concreto nos ha permitido examinar algo fundamental, cómo actúa esta configuración (en torno a un recurso estructurador como es la pintura) en la estratificación social de los tiguas y en los procesos de diferenciación interna experimentados en su población desde la década de los ochenta hasta la actualidad. Además, analizando la posición que ha tenido o tiene un individuo en relación al recurso pictórico, se ha podido observar cómo este emplazamiento condiciona por completo la tipología de pintura que se desarrolla y el polo al que pertenece. Esto, a su vez, abre de nuevo la reflexión sobre si el campo se desarrolla de forma autónoma o heterónoma, independientemente del polo en el que se integre. Por ello, en la segunda parte de este trabajo se analizará el tipo de discurso que se refleja en la pintura de Tigua a lo largo de toda su evolución, observaremos sus voces pictóricas y cómo los mismos sujetos indígenas se representan a través de ellas. Observaremos los diferentes discursos y si varían o no según la posición de su autor en la estructura del campo pictórico, y reflexionaremos sobre las transformaciones del imaginario indígena que se transmite y qué alcance o autonomía poseen en realidad.

Segunda Parte



La pintura de Tigua es un género de pintura que cuenta con una serie de patrones definidos. Sin embargo, a lo largo de sus más de tres décadas de existencia, sus cuadros han sufrido una evolución particular que es especialmente interesante analizar para este estudio.

Para el acercamiento a los diferentes estadios que vive la pintura, en este trabajo se han establecido tres fases o periodos principales: *Pre-género*, *Género* y *Pos-género*³⁵⁶. En cada una de estas fases pueden distinguirse varias etapas, pero es fundamental aclarar que no todos los pintores atraviesan estas etapas en el mismo orden ni durante el mismo periodo. Por ejemplo, es normal encontrar pintores que elaboran un tipo de pintura que pertenece al “primer estadio” al mismo tiempo que otros ya han realizado importantes avances y se encuentran en un estadio posterior. Como expresa un pintor: “No todos avanzaban al mismo tiempo, había diferentes ‘niveles’, unos podían aún pintar más simple mientras otros pintaban más avanzado. José Cuyo podría pintar muy simple y Julio Toaquiza dio un paso”³⁵⁷.

- Materiales y técnicas de elaboración

Una característica que define los cuadros de Tigua es que son elaborados sobre piel de oveja tensada sobre un bastidor de madera. Durante los primeros años, la piel de oveja se obtenía del ganado de las comunidades de Tigua que era sacrificado para celebraciones especiales. Muy al comienzo “las pieles eran preparadas al lavarlas en una mezcla de dos plantas locales: clavo y mortiño” (Colvin, 2004: 35), pero años después las pieles se comenzaron a preparar sumergiéndolas en agua mezclada con ceniza y orina durante una semana, lo que hacía que la lana pudiera removerse mejor, como explica Colvin (2004). Tras lavarla y secarla, la piel se lijaba con cementina o lija y se lavaba de nuevo. Mojada aún, era tensada sobre el marco o bastidor de madera y fijada por medio de clavos. Hoy en día la piel es curtida con cal y tratada con otros productos comerciales (Bonaldi, 2009), o bien los pintores de Tigua compran la piel de oveja ya preparada, la cortan en retazos según el tamaño del bastidor a utilizar y, por último, la tensan y fijan a la madera. La sujeción de la tela mediante clavos o tachuelas se hace en los laterales del bastidor y esto produce a los lados, o en ocasiones en la parte frontal debido a la escasez de piel, un efecto de ondulación bastante singular³⁵⁸. De hecho, fue este efecto plástico el que atrajo en 1979 el interés del director de la galería Artes, Iván Cruz.

356. Esta denominación hace referencia a que en la etapa intermedia *Género*, por diversos factores que se atenderán a continuación, se establecen y quedan definidos una serie de rasgos comunes de forma y contenido considerados como típicos de la pintura de Tigua y que la gran mayoría de pintores de estas comunidades comparten. La fase anterior *Pre-género*, antecede este proceso, y la posterior *Pos-género* es un paso más de la misma, y veremos que sólo es desarrollada por un grupo reducido.

357. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

358. En *Galería de Imágenes-DVD*, Segunda Parte, Materiales y técnicas, nº 4.

La forma de fijar la piel al bastidor es variable según el propósito del pintor. La parte de la piel dedicada a la pintura puede colocarse de forma que tape el bastidor, de modo que en el reverso es visible el bastidor (es la forma más común en el arte occidental); o puede hacerse al contrario, de forma que la parte de piel que se pinta quede interna, rodeada de una especie de marco formado por el bastidor. Esta última modalidad era la más usada por los pintores de Tigua las primeras décadas y el bastidor era decorado con figuras geométricas y motivos florales, con diseños similares a los usados en los laterales de los tambores.

La madera para los bastidores es comprada fuera de las comunidades, en Latacunga o en otras ciudades y los tamaños suelen estar condicionados por el tamaño de las pieles. Bonaldi (2009) considera a este respecto que, debido a sus peculiares materiales de fabricación, los bastidores no superan las dimensiones de 50cm. x 60cm. Desde principios de la década de los noventa, los formatos se han disminuido de cara a la demanda turística y los pintores suelen hacer cuadros muy pequeños para poder obtener de una sola piel el máximo de soportes.

Los primeros cuadros fueron pintados con anilinas vegetales que eran asimismo usadas para teñir los tejidos y ponchos. Las anilinas proporcionaban tonos naturales bastante apagados y mates, según señala Colvin (2004), además de una gama cromática reducida. Posteriormente comenzaron a usarse esmaltes sintéticos que son fácilmente reconocibles por el aspecto de brillantez que producen. Las pinturas de esmalte ampliaron también la gama cromática y han permitido mayor durabilidad, aunque su utilización es considerada dañina para la salud. Sin embargo, en los últimos años la mayoría de los pintores continúa usándolas debido a su bajo precio y a su fácil acceso.

En la actualidad, y desde hace algunos años, bastantes pintores han abandonado el esmalte a favor de pinturas al óleo o acrílicas. Además de cambiar la técnica pictórica, han variado también el tipo de soporte, ahora compran las pieles procesadas industrialmente. Algunos pintores han dejado de usar la piel de oveja y utilizan lienzo entelado, pero la gran mayoría sigue usándola porque se considera que es el distintivo más importante de la pintura de Tigua, el nexo de unión con la tradición. Estos cambios de materiales sólo se los han podido permitir un grupo muy reducido de pintores con un considerable capital económico.

- Máscaras de Tigua

Aunque no sea el objeto de análisis de este trabajo, es conveniente explicar algunos rasgos principales de la elaboración de máscaras, ya que muchos de los pintores de Tigua venden junto a sus cuadros, máscaras pintadas.

Las máscaras son hechas a partir de la madera de diversos árboles como el nogal, el cedro, el capulí o el junco que, como explica Colvin (2004), crecen en la zona boscosa situada entre Apagua y Quevedo. A través del trabajo de campo elaborado entre el año 2010 y 2015 se ha podido confirmar que la mayoría de pintores de Tigua compran estas piezas ya talladas y sólo algunos compran la madera y las esculpen ellos mismos. Sin embargo, sí son los tiguas los que pintan las máscaras (con esmalte sintético en su mayoría) y venden o distribuyen a comerciantes o turistas.

Colvin (2004: 44) explica el proceso de talla: “Las máscaras son creadas de piezas de troncos cortados en longitudes de aproximadamente 30 centímetros. Son toscamente moldeados con una azuela, tallados con un cincel y suavizados con una lima. El artista debe sacar la máscara al sol durante varios días y luego lijarla antes de aplicar la pintura”. El desarrollo de la aplicación de la pintura se inicia aplicando una capa de pintura blanca (puede ser que previamente se haya aplicado una capa de cola blanca o acetato de polivinilo para adherir mejor la pintura). Posteriormente se pinta y decora al gusto, empezando por las áreas de color de mayor tamaño y dejando para el final los detalles más pequeños.

Este tipo de máscaras se han usado desde tiempos de hacienda en algunas celebraciones, principalmente en Tres Reyes y Noche Buena. Las más comunes son las máscaras de animales: perro, lobo y mono, aunque también las máscaras que representan personajes humanos como el payaso, el diablo y el mayordomo (de hacienda). En los últimos años y debido a la demanda turística, se ha ampliado la variedad y se encuentran animales distintos y tipologías diversas³⁵⁹.

359. En *Galería de Imágenes-DVD*, II P., Materiales y técnicas, nº 13, 14 y 15, se muestran algunas imágenes de máscaras y de su proceso de elaboración.

Capítulo 4.

Pre-género: Del Corpus Christi a lo folklórico

- Primeras pinceladas

Este prototipo de pintura se ha conocido principalmente a partir de las pinturas de la primera época de José Vega Cuyo. José, de la comunidad de Quiloa (Tigua), fue uno de los primeros pintores que migró a Quito e hizo competencia a la familia Toaquiza con la venta de sus pinturas a finales de los setenta. Como se ha explicado en el capítulo 2.1 *Del tambor a la obra artística*, a finales de 1979 José recibió una Mención Honorífica Especial con su pintura “Fiesta del 15 de octubre” en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la Galería de Arte del Banco Central. A partir de este momento, este estilo de pintura se convirtió en inspiración para muchos otros tiguas, quienes pocos años después comenzaron a pintar.

Es muy difícil encontrar cuadros de este tipo; para esta investigación sólo se han encontrado siete ejemplares (algunos de ellos son reproducciones fotográficas), seguramente porque fueron comprados por extranjeros y porque en muy poco tiempo se comenzaron a realizar variaciones sobre los fondos y las composiciones se modificaron. A pesar de ello, sirven de ejemplo de lo que los pintores de Tigua definen como la pintura del primer periodo, porque entre los diferentes tipos de pintura de Tigua es la que se considera más simple y arcaica. Los mismos pintores de Tigua estiman que corresponde al nivel más bajo y elemental, ya que prácticamente se

ha trasladado el motivo pintado en los tambores al cuadro, sin mejoras ni avances³⁶⁰.

Sobre un único plano se conforma un fondo cromáticamente uniforme que ha sido enmarcado con un bastidor de madera decorado con figuras geométricas y motivos florales, diseños que recuerdan a los usados para la decoración de los laterales de los tambores. El protagonismo parece residir en los elementos y figuras que descansan sobre él, que sorprenden por su simplicidad y rigidez.

“Da el giro el cuadro, le trasladamos tal como se narra en tambor, por eso tiene un solo color, traslado del tambor al cuadro. Hay figura pero no hay ni caminitos, ni cielo, ni paisaje, ni color de tierra (...). José Vega Cuyo no le descubrió el color, puro negro, sólo gamas marrones”³⁶¹.

La mayoría de los cuadros de este tipo representan temas vinculados con la vida en el campo, escenas domésticas, de agricultura y ganadería, o celebraciones festivas como el Corpus Christi, la fiesta de los Tres Reyes o Noche Buena, entre otras.

No existe referencia espacial ni paisaje, sólo la acción que representan las figuras humanas o animales nos indican un posible escenario; tan sólo alguna representación de alguna casa o del recinto donde se desarrolla la corrida de toros, sirve de elemento espacial. En algunos casos, principalmente en la representación de fiestas, las figuras se ordenan en franjas horizontales superpuestas, que en alguna ocasión se alteran levemente con una estructura diversa, como el cerco rectangular que enmarca una escena taurina.

Cinco o seis colores definen la gama cromática (principalmente colores primarios y secundarios), aunque en algunos cuadros seguramente posteriores, esta gama se amplía a algunos más. En todo caso, la gama cromática se caracteriza por el uso directo del color, sin uso de mezclas o alteraciones que pudieran dar pie a la creación de otros colores u efectos como el degradado o sombreado. En estos cuadros no aparece delineación en negro de las figuras, método técnico que sí será usado en otro tipo de pinturas, sino que son los mismos planos cromáticos los que marcan las separaciones.

Las figuras presentan desproporción y rigidez, y aunque las posturas usadas buscan representar el movimiento, éste se presenta de una forma simplificada y forzada. La representación de los rostros es elemental, normalmente se trazan las facciones con línea negra; en el caso de las figuras de perfil llama la atención la representación frontal de un solo ojo, sin adecuarse a la postura ladeada, produciéndose el principio de “simultaneidad de puntos de vista” en el que ciertos motivos se dibujan de acuerdo al punto de vista que más se acerque a la “forma ejemplar” de ese motivo.

Este cuadro de José Vega Cuyo (fig. 61) representa el trabajo de hacienda. En torno a la casa de hacienda, situada abajo, a la izquierda, se sitúan el resto de los

360. Las representaciones principales hechas en la cabeza de los tambores eran “bailarines elaboradamente vestidos llamados danzantes, el pingullero con su tambor y pingullo (flauta), flores y algunas veces animales” (Colvin, 2004: 45).

361. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

personajes. En primer plano junto a la casa hay una figura femenina que parece desarrollar la labor de wasicama³⁶², a su derecha, subido a un caballo está el mayordomo que controla el trabajo de los huasipungueros que trabajan la tierra en la parte superior, algunos de los cuales parecerían estar en la lejanía por su representación a menor tamaño. También una mujer indígena y su bebé, amarrado a su espalda, miran al observador. Son las únicas figuras humanas que sitúan su rostro frontalmente, el resto están representados de perfil. El pintor no parece representar a ningún individuo en concreto, la caracterización se da únicamente en la vestimenta en la que algunos casos se desarrolla un gran detalle (véase por ejemplo los trajes de los Reyes en la fig. 62). Entre las figuras, algunos animales completan el espacio: los pájaros (seguramente cóndores) sobrevuelan la casa



Fig. 61: José Vega Cuyo, sin título, sin fecha. Fuente: Colvin (2004).

de hacienda; los perros, situados en primera línea y cercanos a una gallina y a un gallo, custodian la casa; y por último, arriba a la izquierda, dos cerdos, uno de ellos tumbado amamantado a su camada, observan desde lo que parece ser una vista aérea o plano abatido.

362. “El trabajo de wasicama se realizaba durante un mes y cada familia se turnaba para hacerlo, pero no había pago, todo era gratis; los trabajos eran barrer los patios, lavar la ropa, buscar tani para engordar a los chanchos, dar de comer a los perros, cocinar y arreglar los cuartos, entre otras cosas” (Toaquiza, 2007: 8).



Fig. 62: Anónimo, sin título, sin fecha. Descripción: Representación de la fiesta de Tres Reyes (detalle). Fuente: Propiedad de Quinche Ortiz.

-Abriendo nuevos caminos

En la pintura de Tigua se comenzaron gradualmente a transformar algunos aspectos. Por una parte los cambios afectaron al tamaño, comenzaron a realizarse cuadros más grandes, lo que permitió ampliar el número de personajes, creándose auténticas escenas corales; por otro lado, se dieron cambios técnicos y formales pero no temáticos, ya que los contenidos representados con anterioridad, aunque con pequeñas variaciones, se siguieron repitiendo. Otro aspecto que tampoco se modificó fue que las escenas de casi la totalidad de los cuadros de esta época, si no en todos, siguieron representando el espacio abierto, no parecen darse representaciones de ambientes interiores (que sí se elaborarán en etapas posteriores).

Para los cambios que se desarrollaron no existió una motivación única, sino que fue un cúmulo de estímulos diversos lo que fue definiendo el sendero plástico que transitó esta pintura andina durante los primeros años. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que las primeras pinturas que habían elaborado los hermanos Toaquizá y sus familiares tuvieron una influencia fundamental en estos cambios, cuyas características serán expuestas posteriormente, ya que la pintura desarrollada por esta familia supuso un paradigma precoz y aventajado a resaltar. También tuvieron importancia, en los cambios que la pintura empezaba a experimentar, las imágenes ante las que los tiguas se vieron expuestos en las ciudades: postales, folletos, carteles, e incluso cuadros de diversos artistas que les mostraban algunos

marchantes como Olga Fisch. De forma paralela comenzaron a observar motivos de su propio entorno natural en las comunidades.

“Yo también pintaba de un sólo color, pero directamente entré en el estilo de hierba, pero aún no mezclaba el color de tierra, no sabía, estuve oscuro en ese aprendizaje. Fui observando, saliendo fuera y observé. También me fui a la fiesta y di el paso de pintar las fiestas. Luego vamos haciendo el color del camino, de la tierra, el espacio del llano. Aquí nadie hace aún volcán, yo tampoco, aquí está clarito, nadie atina, hasta ahí llegaban. Pero empezamos a hacer sembríos, arado, mirando la naturaleza. Muchos jóvenes no conocían al Cotopaxi, no se veía desde ahí, tal vez algún folleto o viendo desde Amina en el ritual, era una cosa nueva”³⁶³.

La disposición del espacio comienza en esta época a hacerse más compleja³⁶⁴. La organización de las figuras humanas continúa estableciéndose a partir de planos horizontales, sin embargo el fondo, que antes era un plano de color uniforme, comienza a fragmentarse y enriquecerse. Se forman entonces planos con diferencias cromáticas que “acompañan” las franjas horizontales superpuestas. Se crean bandas a modo de “caminos” que muchas veces se delinearán con pintura negra a modo de compartimentación y se convierten en líneas de base o apoyo de las figuras. En algunas ocasiones estas horizontales se rompen con líneas diagonales para indicar características del paisaje, como la separación entre cultivos, el paso de un río, que algunas veces atraviesa toda la composición en diagonal cruzando las franjas horizontales, o el cruce de caminos. Todas las franjas horizontales son bastante similares, salvo por alguna singularidad que pueda ofrecer el paisaje como la formación de una laguna. No obstante existe una franja, la situada en la parte superior del cuadro, especialmente importante y diversa al resto. Su singularidad radica en que posee las características que definen el paisaje andino propio de la zona: inmensas montañas y volcanes enmarcados por el cielo incierto de los Andes, a veces cubierto de nubes y otras veces con su espléndido sol radiante.

En el momento en el que este plano superior se introduce, se altera la representación de la profundidad espacial de todo el cuadro. Al situarse la hilera de montañas y el cielo, se crea la sensación de que éste es el plano más distante, por lo que los planos inferiores pasan entonces a representar planos más próximos y a medida que se sitúan más abajo representan más cercanía. Sin embargo, esta profundidad espacial no es tan evidente desde el momento en el que todas las figuras, independientemente de la lontananza, presentan el mismo tamaño e incluso algunos pájaros tienen las mismas medidas que los animales (caballos o llamas) como se puede observar en la imagen número 64. Sobre este tema Andrés Guerrero explica que recuerda que cuando compró un cuadro de Tigua, el pintor le explicó que para los tiguas la visión del espacio y la perspectiva estaba influenciada por el paisaje andino de la zona y por eso la representaban de forma diferente³⁶⁵. Le expuso la idea de que en Tigua no existen apenas planicies y que cuando una

363. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

364. Es especialmente interesante comparar dos cuadros de José Vega Cuyo de diferentes periodos para advertir los cambios que comienzan a darse en la pintura de Tigua, sobre todo las transformaciones en materia espacial. Consultar *Galería de Imágenes-DVD*: II P., 1, nº 1 / II P., 1, nº 19 / II P., 1, nº 37.

365. En varias ocasiones (entre el año 2011 y 2016) se han entablado conversaciones en relación a este trabajo con Andrés Guerrero, quién ha aportado valiosas reflexiones.

persona se la ve en la lejanía es porque está descendiendo de una montaña. Según este razonamiento, en este tipo de cuadros la distancia o perspectiva espacial sería sinónimo de altura.

Para el presente estudio, durante el trabajo de campo, se consultó a algunos pintores sobre esta visión y representación del espacio. Por una parte, estando en



Fig. 63:

Paisaje andino, visto desde Tigua. Fuente: Fotografía tomada en julio de 2014.

las comunidades, se preguntó a un individuo que hacía años había dejado de pintar. Tras mostrarle una imagen de un cuadro de esta época y explicarle el razonamiento compartido por Guerrero, este señor me llevó a un punto desde donde observar el paisaje y planteó: “¿qué ve?”, me dijo “fíjese en las personitas lejanas, ¿no están arriba en el cerro?, y las de cerca, abajo están ¿no? Bajando se encuentran del cerro”³⁶⁶. Por otro lado, algunos pintores consideran que esto es una forma de disimular que en los inicios de la pintura no se sabía representar la perspectiva espacial.

“Nosotros poco a poco vamos ubicando las cosas. Hay que ser claro, estábamos cerrados en cuatro paredes, no conocíamos. Yo creo que ya no podemos mentir las cosas, esto no tiene distancia, es un plano igual como el tambor, ahí no hay imaginación de distancia,

366. Entrevista anónima, agosto, 2012.

lo que pasa es que no sabía mostrar lejanía y cercanía. Después poco a poco empieza a orientarse, ya alguna distancia, ya veía algunas fotos. ¿Cómo va a ser la casa igual de tamaño de pintura? Por eso nos dicen los pintores ingenuos, naif³⁶⁷.



Fig. 64: Luis Ilaquiche, sin título, sin fecha. Fuente: Propiedad de Andrés Guerrero.

En los cuadros de esta etapa se observa cómo los elementos se interpretaban por medio del principio de “abatimiento”. Este principio, propio del dibujo infantil, se caracteriza por representar los elementos percibidos de forma vertical (por ejemplo personas o casas) frontalmente, y los elementos percibidos de forma horizontal se presentan dibujados “a vista de pájaro”, como ocurre en algunas pinturas con las lagunas o los recintos de las corridas de toros.

La figura humana sigue siendo en este periodo el elemento protagonista de los cuadros de Tigua, aunque continúa reproduciéndose con un tratamiento grupal y se da prácticamente una repetición múltiple. Las figuras se pintan carentes de individualidad y en ocasiones tan sólo se diferencian por las vestimentas o por la acción que desarrollan. Sigue presente la línea negra que dibuja las facciones y, en las caras de perfil, se vuelve a encontrar el uso del principio de “simultaneidad de puntos de vista”, principalmente en los ojos. De igual manera, las poses de las

367. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luí Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

figuras siguen siendo estáticas, estructuradas de forma elemental y con rigidez anatómica, como en las primeras pinturas analizadas de Luis Vega Cuyo. Otro aspecto, señalado anteriormente, es que todas las figuras presentan del mismo tamaño, independientemente de su lejanía; no obstante, en el cuadro de Luis Ilaquiche (fig. 64) existe una excepción: entre todas las figuras humanas del mismo tamaño sobresale una más grande, la figura del cura, lo que podría querer resaltar la importancia de su papel en la comunidad.



Fig. 65: José Vega Cuyo, sin título, sin fecha (detalle). Fuente: propiedad de Esther Crespo.

En otro orden de cosas, las labores o trabajos que realizan las figuras humanas parecen ser especialmente significativos, es como si el pintor buscara resaltar estas acciones a modo de narración o explicación didáctica. De hecho, en el caso de algunos cuadros de Luis Ilaquiche de esta época, es común encontrar un pequeño escrito explicativo de la actividad que están desarrollando las figuras. Bonaldi (2010) opina que por parte del pintor “no existía la intención de ser fiel a la realidad. Parece más bien haber tenido el deseo de ser didáctico lo más posible, de realizar un compendio de las cosas principales que se encuentran en los alrededores de su comunidad” (Bonaldi, 2010: 44). En el cuadro titulado *Costumbres Antiguas* de este mismo autor aparecen escritos como “Minas cal trabajos varios Minas de Tigua”, “Acenda Tigua Lucharon Cabesillos año 1920” (Hacienda de Tigua lucharon cabecillas año 1920), así como la nota “Están subiendo sirros del amina adoran misas” con la que Ilaquiche puntualiza que el grupo de personas lideradas por el cura en la parte superior izquierda (fig. 64) están realizando el culto al cerro sagrado Amina, para pedir lluvias y buenas cosechas.

El color vive un gran avance en esta época. Comienzan a producirse mezclas de colores y se amplía la paleta cromática. Asimismo el efecto de color plano en muchos casos se altera con vibraciones tonales o cromáticas que buscan representar por ejemplo la hierba, las nubes o los pajonales. En algunos cuadros encontramos una delineación de los contornos de las figuras humanas y de otros elementos en negro, que es también usado para resaltar algunos detalles. A pesar de estos avances cromáticos, se sigue dando una representación bidimensional, en el sentido de que no existe una reproducción del volumen a través de degradados controlados o de

sombras, lo que acompaña los efectos bidimensionales de las formas y del espacio propios de esta etapa.

Bonaldi (2010) añade al análisis formal de esta época la idea de que “la pintura de Tigua fue signada, desde sus orígenes, por una suerte de horror vacui, que los llevó [a los pintores] a colmar la superficie pictórica de personajes, animales, edificaciones, montañas y nubes, como si el objetivo fuera provocar en el espectador un cuadro lo más completo posible de la realidad representada (Bonaldi, 2010: 44).

- Un caso diferente: La pintura de los Toaquiza 1979

Como hemos visto en el capítulo *Génesis del campo pictórico*, las primeras pinturas datan posiblemente de mediados de 1978, pero antes de esta fecha, aproximadamente durante cinco años³⁶⁸, la familia Toaquiza se dedicó a decorar tambores, lo que les proporcionó cierta destreza técnica. Por otro lado, el aumento de capital económico que vivieron durante estos primeros años les permitió comprar los materiales necesarios para la elaboración de cuadros (bastidores, anilinas, pinceles, etc.), materiales muy difíciles de conseguir para el resto de los tiguas. Estos factores fueron determinantes para el perfeccionamiento de su técnica pictórica.

Los avances técnicos y formales que se estaban desarrollando en las pinturas de 1979 de esta familia contrastan con el tipo de pinturas que algunos tiguas, como José Vega Cuyo u otros, estaban elaborando en esta misma época. Una clara muestra de ello son las pinturas que se exhibieron en diciembre de 1979 en la galería Artes de Quito. Los treinta cuadros elaborados por Alberto Toaquiza, Julio Toaquiza, Juan José Toaquiza y César Augusto Toaquiza manifiestan el alto nivel técnico y pictórico que habían llegado a alcanzar algunos miembros de la familia Toaquiza. Es difícil saber quién es el autor de cada cuadro, no sólo por la dificultad de interpretar las firmas sino también porque no era una sola persona la que elaboraba una pintura, sino que entre todos se ayudaban y producían una “obra comunal”, “todos participaban en pintar los cuadros de todos”³⁶⁹.

Hay dos aspectos principales que sorprenden de los cuadros de esta exposición. En primer lugar la temática: la práctica totalidad de los cuadros son representaciones del Corpus Christi y tan solo en algunos se pintan otras celebraciones como la fiesta de Tres Reyes o Noche Buena³⁷⁰. El Corpus Christi parece ser definido desde ese momento por los tiguas como su fiesta más representativa, se produce una especie de “resignificación” y revalorización de una fiesta como el Corpus a partir de varios factores. Uno de ellos recae sobre el mismo tambor que al tocarse durante esta celebración y estar pintado con motivos de esta fiesta (principalmente danzantes y músicos), se convierte para los tiguas en un nexo material con la tradición festiva

368. Entrevista a Julio Toaquiza, 10 de agosto, 2013.

369. “Ya tenía 20 cuadros [para la exposición], pero un día pide el Alberto que les preste los cuadros que debe terminar. Allí se queda Alberto, la mujer y un hijito. Al volver estaban cada uno con un cuadro, uno hacía las casas, otro pintaba el blanco, verde, era obra comunal” (Conversatorio Iván Cruz-Alfonso Ortiz-Laura Soto, 22 de julio, 2015).

370. También en esta muestra existe un cuadro con una interesante representación de varios acontecimientos en torno a la Independencia americana del imperio español, que trataremos en el apartado Retoques “étnicos” en la pintura de Tigua (*Galería de Imágenes-DVD*, II P., 2, nº 10).

de la comunidad. Además, los agentes externos como Olga Fisch aumentan el interés por el Corpus Christi. La misma Olga Fisch (1985) nos da una pista en su libro autobiográfico *El Folklor que yo viví*: “Cuando preparaba mi exposición de los danzantes de Corpus Christi para el Smithsonian Institution, la figura del danzante, excepcionalmente hermosa y rica, nos inspiró a mí, y a mis pintores de Tigua. Hubo cinco pinturas de Julio Toaquiza en la muestra”³⁷¹.



Fig. 66: Julio Toaquiza, *Fiesta de Curpos Criste*, 1979. Fuente: Copia de diapositiva propiedad de Iván Cruz, fotografías hechas en la exposición *Cuatro pintores de los páramos de Tigua*, celebrada en la galería Artes en diciembre de 1979.

En segundo lugar, como ya se ha mencionado, en la exhibición comisionada por Iván Cruz destaca la avanzada calidad de elaboración que tenían las pinturas expuestas. A través de uno de los cuadros (fig. 66) se pueden determinar varios progresos. El espacio de esta obra está conformado igualmente en franjas horizontales superpuestas. Sin embargo, la sensación de profundidad espacial está mucho más conseguida que en los cuadros analizados anteriormente. Esto se debe principalmente, al menos en este caso concreto, al tamaño de las bandas que representan la superficie o terreno de base. La primera de ellas, situada en la parte inferior, correspondiente a la parte más cercana al observador, es mucho más ancha que el resto y, a medida que las franjas se sitúan más arriba, disminuyen de tamaño y crean sensación de lejanía. Por otro lado las figuras humanas, edificaciones y plantas ayudan también a esta percepción tridimensional del espacio. En este cuadro (fig. 66), y en otros de la exposición, se percibe un intento de disminuir los

371. Esta exposición se celebró en 1981 y se dedicó exclusivamente a la fiesta del Corpus Christi, aunque en Alemania Olga Fisch había organizado otra muestra con pinturas de Tigua en 1979 (Colvin, 2004).

elementos y las figuras que están situados en las franjas más altas, lo que aumenta la sensación de distancia. No obstante y aunque con algunas representaciones sí se logra (por ejemplo con el músico situado en la parte superior derecha), esto no se consigue totalmente y aún se encuentran incoherencias de tamaños, por ejemplo se observa con el tamaño exageradamente reducido de la iglesia, abajo a la izquierda, y del catequista o cura. En definitiva, existe aún cierta torpeza en este tipo de representaciones espaciales. Tampoco existe aún la representación de la perspectiva en las edificaciones e incluso, en las pinturas que aparecen corridas de toros, se da el principio de “abatimiento” en los recintos.

Las figuras humanas que aparecen en esta pintura presentan cierta rigidez. Se observa claramente en la figura del cura o catequista dando la espalda, aunque es cierto que sorprende la valentía de hacer una postura tan arriesgada formalmente. Sin embargo, las posturas corporales en estos cuadros son menos forzadas y presentan menos errores anatómicos que las que se han analizado con anterioridad. Es el caso de las representaciones de manos y pies, las cuales están bastante bien conseguidas formalmente, o de los rostros, que ofrecen algo más de naturalidad y tratamiento individualizado, creando gestos diversos según el personaje y su acción.

Los avances en la paleta de color también son evidentes. Ya no sólo se usan colores primarios o secundarios junto al blanco y el negro, sino que también se han realizado mezclas para obtener colores terciarios como las gamas de marrones. Este dominio cromático, aunque no es usado para el tratamiento de sombras y volúmenes, dota a la obra de gran riqueza cromática, véase por ejemplo el terreno de la primera banda horizontal inferior, o las plantas con sus diversos tonos de verde. El uso de una paleta más amplia de color afecta además de en el tratamiento minucioso y detallista (véase los tambores o trajes de los danzantes en la figura 66), en la percepción de realismo, en el acercamiento a una representación fiel de la realidad. El paisaje montañoso de la parte superior de esta obra ha logrado por ejemplo, mediante la creación de una atmósfera y lejanía a través del tono y el color, un sorprendente acercamiento al realismo. Igualmente en otros cuadros de esta exposición existen representaciones naturalistas de animales ante los que merece la pena detenerse.

Antes de pasar al siguiente punto es oportuno volver a resaltar que estos cuadros fueron realizados a lo largo de 1979, por lo que son previos a las pinturas anteriormente expuestas. La exposición celebrada en la galería Artes, donde se exhibieron estas obras, fue un verdadero éxito. Como ya se mencionó, tuvo una gran afluencia de asistentes procedentes de Tigua y el mismo día de la inauguración se vendieron el 80% de los cuadros³⁷². La influencia que estas pinturas debió causar en los tiguas, sobre todo en aquellos que pronto se convertirían también en pintores, debió ser enorme. Seguro que, aunque muy pocos tuvieron el privilegio de ser instruidos por la familia Toaquiza, muchos intentaron imitar el estilo de estas pinturas, como se puede advertir pictóricamente.

372. Conversatorio Iván Cruz-Alfonso Ortiz-Laura Soto, 22 de julio, 2015.

- La iglesia, representación pictórica e identidad indígena

En el capítulo 2.2 en el punto *La Misión Salesiana, organización política y orgullo identitario*, se manifestó la trascendencia que ha tenido en Tigua la Misión Salesiana de Zumbahua y se mostró cómo los misioneros salesianos se convirtieron en actores importantísimos en la promoción de la identidad indígena y del orgullo étnico en esta zona. Se expusieron dos episodios especialmente interesantes vinculados con la pintura de Tigua de los que se volverá a hablar a continuación, pero en este caso se resaltarán la repercusión que tuvieron en la práctica pictórica y en la representación de la imagen de lo indígena.

La Capilla Sixtina de los Andes

En 1982, Hernán Crespo Toral coordinó con el obispo de Latacunga y con el arquitecto Alfonso Calderón el proyecto de la Iglesia de Guangaje. “La idea de Crespo era hacer de la iglesia de Guangaje la *Capilla Sixtina* de los Andes” (Colvin, 2004: 31). Se propuso la restauración arquitectónica de la iglesia y la elaboración de catorce obras pictóricas que representasen las Estaciones de la Cruz, proyecto que buscaba incentivar los valores culturales indígenas en la población de Tigua y Guangaje. Los cuadros se encargaron a los pintores de Tigua, pero en esta época los más “expertos” y conocidos eran los Toaquiza, “el obispo pidió a los hermanos Toaquiza³⁷³, sólo entre compadres se avisaron. Bastantes eran de Quiloa (algunos ya murieron)”³⁷⁴. Aunque únicamente algunos privilegiados participaron en este encargo, esta experiencia tuvo importantes repercusiones tanto en el reconocimiento de los pintores de Tigua como en la evolución de la pintura, la cual sufrió a partir de entonces importantes cambios a nivel pictórico y simbólico.

Colvin (2004) explica que “ya que muchos no estaban familiarizados con los eventos [religiosos], los artistas participaron, primero, en una clase conducida por el propio obispo” (Colvin, 2004: 32). También Francisco Ugsha Ilaquiche, aunque no participó en el encargo, recuerda como “había un compañero otavaleño apegado con los obispos, José Cachimuel creo, él era animador de la iglesia y estaba por Tigua y Latacunga, imagino que él participó en el curso”³⁷⁵. El propio Mario Ruiz Navas, quién ocupaba el cargo de obispo de Latacunga en esa época, explica que él nunca participó en cursos para la elaboración del Vía Crucis; no recuerda que existiesen como tal, pero sí cree que “había antropólogos [seguramente provenientes del Banco Central del Ecuador] que conversaban con los tiguas sobre algunas leyendas en esa época”³⁷⁶. Lo que seguro influyó fue la *Historia Sagrada* en imágenes que era repartida por la iglesia en las comunidades, “era un resumen de la Biblia en

373. El cuadro que Julio Toaquiza pintó para este encargo fue reproducido en carteles y difundido a nivel nacional, en esta época ya se percibe el capital simbólico que estaba cosechando Julio Toaquiza.

374. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015. En la página 124 se precisan los pintores que participaron.

375. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

376. Entrevista a Mario Ruiz Navas, 7 de agosto, 2015.

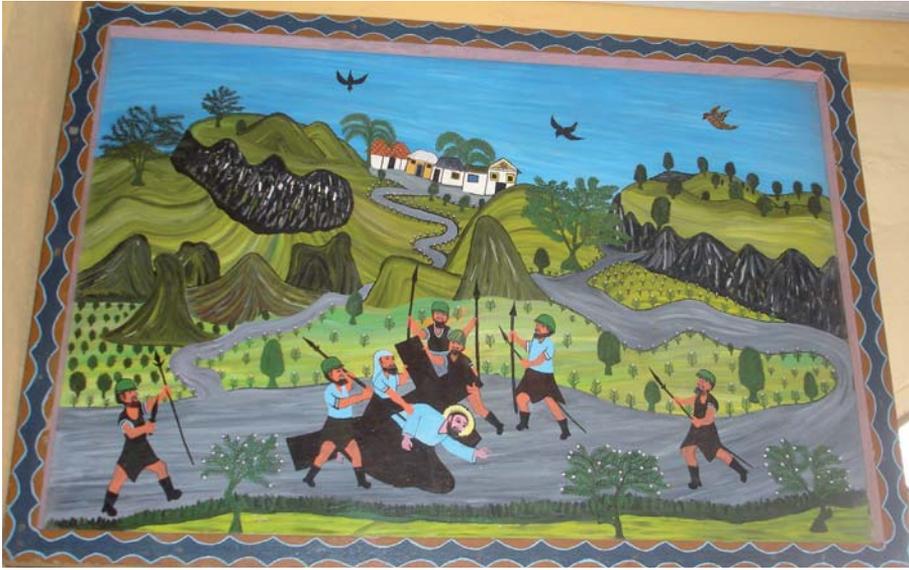


Fig. 67: Bernardo Cuyo Toaquiza, *Tercera estación: Jesús cae por primera vez*, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.



Fig. 68: Juan José Toaquiza Tigasi, *Duodécima estación: Jesús levantado y muerto en la cruz*, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.



Fig. 69: Julio Toaquiza Tigasi, *Decimotercera estación: La Virgen María recibe en brazos a Jesús*, detalle, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.



Fig. 70: Alfredo Toaquiza Ugsha, *Décima estación: Jesús despojado y tomando hiel (Jesús despojado de sus vestiduras)*, detalle, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.

imágenes que se le daba a los indígenas^{377,378}. Ruiz opina que Hernán Crespo era un hombre que buscaba “dejar abierta la creatividad” e insistía en que debían llevar las escenas a su terreno, “al modo indígena”; considera además que los tiguas “también imaginaban las escenas, no es que han copiado, imaginan, es la imagen que ellos captaban de la catequesis”. Ruiz explica asimismo cómo una de las características que encontró fue el complejo de inferioridad de los tiguas, de modo que él dice haber contribuido dándoles apoyo, “yo les decía: ‘tú puedes hacerlo, arriésgate’³⁷⁹.”

Las imágenes difundidas por la iglesia debieron tener una repercusión muy especial en una comunidad no iconográfica, ya que se trataba de una población que no había utilizado la representación plástica de modo práctico antes (y menos figurativa³⁸⁰), habrían visto seguramente algunas imágenes bíblicas o de otra índole, pero sólo desde hacía pocos años se habían lanzado a la experiencia de elaborar ellos mismos un discurso mediante la imagen. Ahora, con el proyecto del Vía Crucis de Guangaje, tuvieron la experiencia de tomar representaciones iconográficas de la iglesia y transformarlas en motivos indígenas.

Observando las pinturas del Vía Crucis se perciben modificaciones importantes a nivel pictórico que influyeron sin duda en el proceso de la pintura de Tigua, aunque por supuesto los cambios eran asimilados de forma gradual y no todos los autores tenían el mismo ritmo de aprendizaje ni evolución. Uno de los cambios más

377. Ídem.

378. Se han encontrado para este estudio las imágenes del Vía Crucis que casan con exactitud con las pinturas. En la *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 4 (nº 25-47) se exponen todas estas imágenes.

379. Ídem.

380. Recordemos que los tambores decorados con figuras provenían de la zona de Alpamalac y en Tigua se fabricaban pero no se pintaban.

importantes se produjo en materia espacial. Es singular cómo todos los pintores, por lo que parece a partir de los consejos de Hernán Crespo y de otros actores externos, pintaron la escena específica que les había sido asignada insertándola en un entorno de páramo propio de las comunidades de Tigua. A pesar de “trasladar” la escena al paisaje andino, no reprodujeron el espacio como en el resto de las pinturas de Tigua que se habían hecho previamente, sino que introdujeron variaciones espaciales novedosas. Seguramente se fijaron en imágenes bíblicas u en otro tipo de estampas proporcionadas, que les inspiraron para lograr profundidad tridimensional. Se abandonó de este modo la organización en franjas horizontales superpuestas y se planteó una composición estructurada en torno a la escena bíblica representada. Como vemos en las pintura de Bernardo Cuyo Toaquiza (fig. 67) y Juan José Toaquiza Tigasi (fig. 68), por medio de un plano se crea una plataforma donde se congregan los personajes, que abandonan la organización en hilera previa para colocarse ahora unos delante de otros. En cuatro de las pinturas (entre ellas la de Juan José Toaquiza Tigasi) encontramos una plataforma en forma de elipse donde se sitúa la escena, una especie de meseta que se presenta como propia de la alteración geológica y sirve de escenario para el acontecimiento que



Fig. 71: José Agustín Ugsha, *Undécima estación: Jesús clavado a la cruz*, detalle, 1982.

Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.

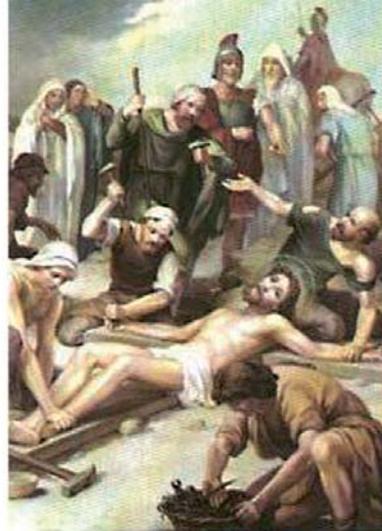


Fig. 72: Anónimo, *Undécima estación: Jesús clavado a la cruz*, detalle, sin fecha.

Fuente: http://www.santisimavirgen.com.ar/via_crucis.htm

se describe. En la nueva formulación espacial, se trabaja la perspectiva espacial a partir, sobre todo, de la variación del tamaño de los elementos (caminos, plantas, edificaciones, etc.) y de las figuras humanas. A partir de este encargo, la recreación de la profundidad a través de la perspectiva espacial comienza a transformar por completo la pintura de Tigua; aunque se debe puntualizar que muchos pintores tardan mucho tiempo en asimilarla y también, en algunos casos, este avance se frena por la demanda comercial, la cual en muchas ocasiones está más interesada por las representaciones “primitivas” y de “irregularidad técnica y formal”.

El avance de la perspectiva se contempla claramente en la representación de las edificaciones. Como se puede observar en el detalle del cuadro de Alfredo Toaquiza (fig. 70) las arquitecturas, un complejo de casas rodeadas por lo que parece ser un muro o tapia externa, se representan a menor tamaño que el resto de los elementos de la obra y con un intento de representación de perspectiva cónica. Algunos pintores son conscientes de cómo este proyecto afectó a la forma de pintar las casas: “este encargo sí influyó en la pintura, por ejemplo a Julio le influye en el dibujo de las casas, muestra más lejos”³⁸¹. De todo el conjunto de cuadros del Vía Crucis de Guangaje, los más avanzados en el planteamiento de la perspectiva de las edificaciones son el cuadro de Alfredo Toaquiza y el de Julio Toaquiza, su padre. El resto de pintores, aunque varían los tamaños para mostrar la profundidad espacial, aún realizan en todas las perspectivas vistas frontales y líneas horizontales en las bases de las construcciones, sin tener en cuenta que según la altura de éstas y la cercanía con respecto al observador, estas inclinaciones variarían.

También a partir de este encargo se transformó la representación de las figuras humanas. Con la observación de las estampas bíblicas, se comenzó a entender de forma diversa cómo se podía representar a un grupo de figuras situadas en diferentes planos superpuestos. De forma paralela, al tener una imagen que permitía la imitación se avanzó en la individualización de los rostros y, sobre todo, en la anatomía corporal y en la representación postural. La pintura que se muestra a continuación de José Agustín Ugsha (fig. 71) muestra incluso la representación de la figura de Cristo en un leve escorzo.

Por último, se desarrolló en la pintura de Tigua otra alteración como consecuencia de la puesta en marcha de este proyecto pictórico. La narración de una estación concreta hizo a los pintores concentrarse en un acontecimiento único en cada obra. Mientras en las pinturas de Tigua precedentes se narraba una escena coral compuesta por una gran multiplicidad de acciones, recordemos por ejemplo el cuadro de Luis Ilaquiche en el que además se describían por escrito las escenas, a partir de este encargo se comienza a escenificar un único acontecimiento. Un pintor de Tigua expresa este cambio: “habrán pedido los padres estación por estación y cada estación le hace narrar. Cómo hacer por temas, en ese momento empezamos a darnos cuenta. Estación por estación, temas por temas, empieza a influir los temas. Yo empiezo a hacer mi tema, por ejemplo ‘el carnaval’”³⁸².

Bonaldi considera que los cuadros del Vía Crucis “son desde un punto de vista formal un ejemplo de las características propias del primer período de la pintura de Tigua” (Bonaldi, 2010: 45,46) pero, en base a las transformaciones anteriormente expuestas, este postulado es cuestionable.

381. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

382. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

Ñucanchic Unancha (Nuestras tradiciones) en dibujos

A Francisco Ugsha Ilaquiche, catequista de Tigua en esa época y pintor, la Misión Salesiana de Zumbahua le encargó realizar un conjunto de ilustraciones y relatos que formaron parte de un cuadernillo que fue después publicado en la colección *Ñucanchic Unancha* por la editorial Abya-Yala³⁸³.

La observación y análisis de estos dibujos permite advertir cómo este pintor tenía una técnica verdaderamente avanzada para la época. Las ilustraciones fueron realizadas a lo largo de 1985, sólo tres años después del proyecto del Vía Crucis de la Iglesia de Guangaje, pero el salto que se percibe es notable. Por ejemplo, la perspectiva lograda en el espacio así como en las edificaciones y objetos es efectivamente sorprendente (véase en las figuras 73 y 74) la cuna del niño, los lienzos apilados, la ventana, los ladrillos, etc.). También la representación con profundidad espacial de las figuras humanas, posicionadas en planos superpuestos, parece estar totalmente dominada para Francisco. Por otro lado, destaca el perfeccionamiento de una característica que comenzó a desarrollarse principalmente a partir de las pinturas de las Estaciones de la Cruz: la descripción gráfica de un acontecimiento específico. Este “relato único” o “acción única” vino de la mano de la clasificación de unas “temáticas indígenas” que se volvieron determinantes para la evolución de la pintura de Tigua.

Francisco realizó treinta dibujos, en este caso no fueron pinturas debido, parece ser, al formato de la publicación y la intención de lograr la mayor claridad y comprensión posible entre la población indígena, ya que el propósito de estos dibujos era incentivar en la población el orgullo identitario y rescatar las costumbres indígenas que se estaban perdiendo.

“La Colección *Ñucanchic Unancha* (Nuestras Tradiciones) se propone divulgar unos cuadernos que recogen la sabiduría campesino-indígena. Sus destinatarios son principalmente los mismos campesinos cuyas tradiciones se ven amenazadas por el desprecio del ambiente circundante y el olvido de las generaciones jóvenes, deslumbrados por los falsos valores del consumismo actual”³⁸⁴.

Lo más significativo de esta encomienda fue que a partir de ella quedaron fijados iconográficamente y por escrito una serie de temas que desde este momento se determinarían como las costumbres y modos de vida indígena; además, los cuadernos o folletos que se publicaron se difundieron por estas comunidades y por las zonas aledañas.

Este pintor comenta que para esta tarea fue animado por el Padre Segundo Cabrera, pero que el Padre le insistió en que él mismo debía decidir los temas; podría ser que Segundo Cabrera le propusiese los grandes grupos temáticos donde se insertan los dibujos: *El ambiente y la vida*, *Las fiestas y tradiciones* y *El trabajo y las relaciones sociales*. Francisco comenzó entonces a explorar a través del dibujo qué era lo “indígena”, y explica cómo esta tarea no fue nada fácil al tener que enfrentarse con el dilema de decidir qué era lo “puro indígena” y qué no:

383. En *La Misión Salesiana, organización política y orgullo identitario* se explica la coyuntura socio-política donde surgió esta colección tan particular.

384. Misión Salesiana (1985), texto que aparece en la contraportada del cuadernillo *Cómo vivimos*.

“El Padre Segundo Cabrera sabía dibujar, él hacía folletos y trabajaba con dibujo. Sin dibujo el indígena no entendía, no imaginaba. Como [los salesianos] son estudiados, sabios, pensó que así debía hacer. Entonces él supo que yo sabía dibujar muy bien. Me dijo ‘Francisco, dibuje de lo que tú pienses’ creo que hacia 1984. Entonces me dijo ‘yo voy a hacer un folleto, entonces dibuje de lo que tu pienses’. Pero como yo ya sabía dibujar, por ejemplo un matrimonio, pues yo lo dibujé, ese ya era mi pensar, yo ya veía en los matrimonios indígenas, con chalina, con poncho. O por ejemplo, un bautizo. Me dijo dibuja de tu realidad. Dibujé así la fiesta de Tres Reyes, por supuesto no es con caballo la de nosotros, pero de otros

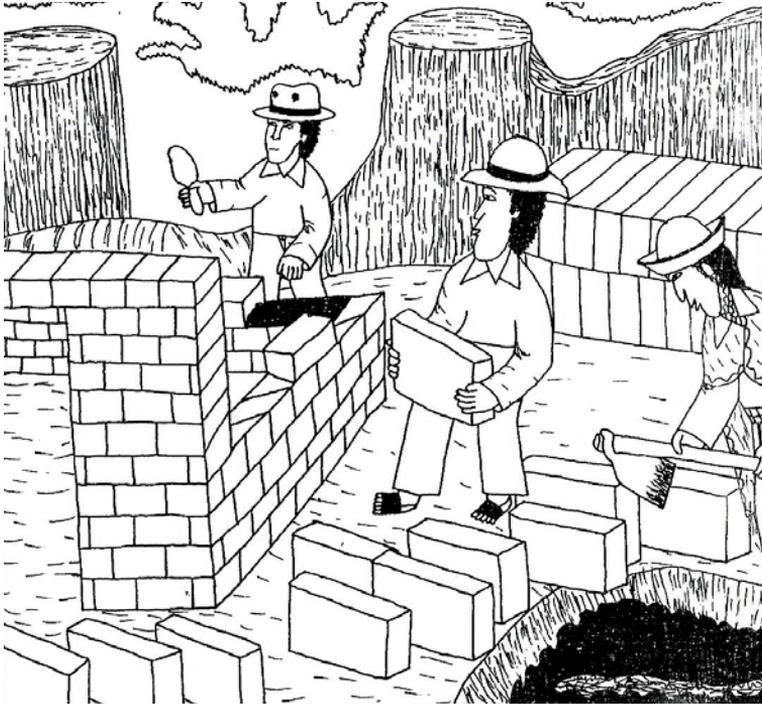


Fig. 73: Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, *Construcción de casa*, 1982. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.

lugares sí de Chimbacucho... así viven. A veces dibujaba con caballo, pero con llamingo es casi el puro. También danzantes, los danzantes de Pujilí no es puro, hay una mezcla, como en el convivir indígena. Investigando se ve como se hacía con propios símbolos indígenas”³⁸⁵.

La tarea de Francisco no era nada sencilla, tenía que seleccionar unos temas que mostrasen una fidelidad a un pasado y definiesen la pertenencia a un colectivo, debían ser unas costumbres que se sintiesen compartidas por todos y que se

385. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

quisieran seguir transmitiendo a futuras generaciones. Sánchez-Parga (2009) expone consideraciones interesantes a este respecto:

“El indígena es y se considera como tal en la medida que comparte su condición étnica y sociocultural con los indígenas (...). La pertenencia tanto a un pasado como a un pueblo pone de manifiesto la dimensión colectiva de la identidad indígena, y sobre todo que tal identidad y pertenencia son colectivamente compartidas” (Sánchez-Parga, 2009: 117).

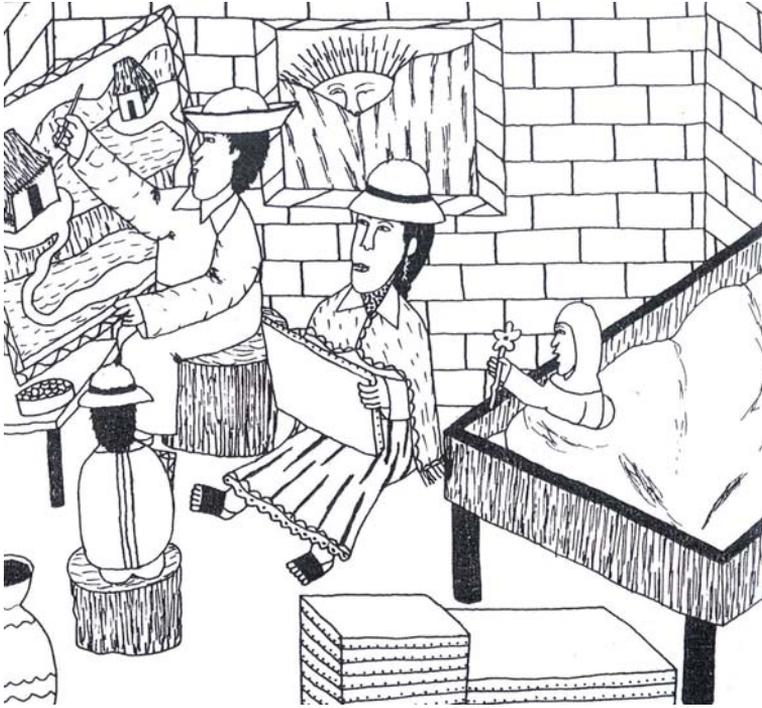


Fig. 74: Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, *El pintor de cuadros*, 1982. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.

En la *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi*, este pintor muestra cómo en la UNOCAT³⁸⁶ se definió una lista de “temáticas indígenas” que eran las aconsejadas para que los pintores de Tigua representasen en sus cuadros. La lista aparece en un documento tras esta breve explicación:

386. Francisco fue presidente de la UNOCAT desde 1989 hasta 1991.

“Temas generales de los pintores indígenas de Tigua (nacionalidad quichua y popular), de nuestros antepasados y actualidad de los pueblos quichuas. Nosotros somos los pintores origen de Tigua, tenemos propios valores culturales, visiones indígenas y populares de nuestro mundo que sobrevivimos relacionados con la naturaleza: bautizos indígenas; matrimonios indígenas; Inti Raimi de los indígenas y fiestas populares; actividades comunitarias; tecnologías propias como los arados, terrazas y conservación de tierras; organizaciones políticas propias de los pueblos indígenas y populares; cuentos como por ejemplo “El tío lobo con conejito”; sueños de los indígenas, como por ejemplo “chacra de cebada = plata”, etc.; religión propia de los pueblos indígenas; rescate de nuestros antepasados; religión venidera; esclavos indígenas por los patrones de las grandes haciendas”³⁸⁷.

Para esta elección de temáticas sobre la identidad indígena quichua, se debe tener también en cuenta que en Francisco seguramente existía una tensión entre su experiencia vital como indígena y la definición de “indígena” a partir de la concepción y reconocimiento de los “otros”. Sánchez-Parga (2009) a través de las entrevistas que elaboró para su estudio, muestra cómo existía este tipo de tensión al preguntar cómo definían los mismos indígenas la cultura indígena. Sus entrevistas manifestaron que por un lado existe una percepción de que la cultura tiene que ver con “la pertenencia tanto a un pasado como a un pueblo” (Sánchez-Parga, 2009: 119), por lo que sería una especie de “herencia” transmitida. Por otra parte, al otro lado de la balanza, se advierte que la “condición indígena es sobre todo una cuestión de reconocimiento propio y por parte del ‘otro’” (Sánchez-Parga, 2009: 119), de forma que la cultura indígena se forma como conciencia de dicha identidad propia ante el “otro”. Se ha visto a lo largo de este estudio cómo los pintores de Tigua, entre ellos Francisco Ugsha, desde la génesis del campo pictórico se ven influenciados por la consideración que reciben de los actores externos (como ya se señaló, además del trabajo de los misioneros salesianos se había empezado a desarrollar una interacción constante con marchantes de arte, coleccionistas de productos folklóricos, turistas, etc.). Entonces, ¿qué influencia tiene el reconocimiento que otorgan los “otros” en la clasificación de temas indígenas para este encargo?, ¿cómo afecta esto a los pintores y cómo se representa en el proceso pictórico de la pintura de Tigua?

- El valor de lo indígena

La pintura en Tigua se convirtió en un discurso dirigido a un receptor externo a la comunidad. En la década de los ochenta, este discurso pictórico comenzó a formalizarse y como toda forma de expresión, comenzó a buscar el nivel más apropiado para esta comunicación. Tanteó el tipo de lenguaje que mejor se adecuaba a quien se dirigía y sobre lo que se hablaba, para así constituirse como medio apropiado, legítimo y reconocido.

387. Esta lista de temáticas aparece bajo el subtítulo de “Los siguientes temas de los pintores de Tigua” en el escrito de Francisco Ugsha *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Francisco Ugsha Ilaquichi*.

En el inicio de la pintura, y principalmente durante la década de los ochenta, no todos los pintores sabían qué temáticas pintar. Sobre todo, a medida que se avanzaba en la técnica (por ejemplo en el uso de la perspectiva) se abrían muchas posibilidades de representación y algunos pintores jóvenes se planteaban pintar elementos que a ellos les parecían más interesantes o estimulantes, aunque no tuvieran vínculo alguno con su comunidad de origen. Este fue el caso del pintor Alfredo Toaquiza quien a través de una entrevista expresa cómo él se dio cuenta de que lo más interesante para la pintura de Tigua era representar la identidad indígena.

“Nosotros pintábamos todo, como le digo, todo, toda cosa, más nos interesaba pintar por ejemplo la ciudad, un día yo me recuerdo que nos fuimos a Latacunga, Quito, ‘qué bonita casa, qué linda’ y vinimos y empezamos a pintar, pero al vender era difícil, no podíamos vender. Entonces cuando pintábamos una fiesta y vendíamos nos dimos cuenta de no pues, algo nuestro tenemos que hacer, dimos cuenta poco a poco. Entonces después, después como trayecto, al mismo tiempo teníamos muchos problemas, yo pintando al mismo tiempo la injusticia, el maltrato, mismo indígena dominando a otro indígena, todo eso viendo... ya pues me iba ubicando poco a poco, no pues, nosotros tenemos que demostrar nuestros derechos, tenemos que transmitir nuestra cultura, nuestra vida, nuestra identidad, o sea, empecé a ubicar poco a poco. Esa ubicación no ubicaba calladito, yo ubicaba con todos. ‘¿Sabe qué, señor?: no pinten eso, eso no me gusta, pinten así de esta manera porque así tiene que ser. Esa es nuestra fiesta’. Entonces iba poco a poco y ellos entendieron, y transmitían los demás. Así es. (...) Después de, no sé, unos 5, 8 años entendí qué no más tengo que pintar, antes pintábamos cualquier cosa, pero después me di cuenta que tenía que pintar la cultura, tengo que identificar, tengo que transmitir la vida, la costumbre, la historia”³⁸⁸.

Aparecen dos factores interesantes en el testimonio de este pintor, por un lado la demanda comercial y por otro la conciencia política y la influencia de discursos que estaban formalizándose en esa época en el panorama político-social indígena ecuatoriano. Ambos tienen relación con la búsqueda de un reconocimiento, ya que éste también puede ser entendido en el sentido de formular un discurso como estrategia para afirmar su identidad y ofrecer resistencia política.

“El indígena se reconoce como tal únicamente en la medida que es reconocido en cuanto indígena; es decir, sólo en relación con otro sujeto y al interior de recíprocos reconocimientos e identificaciones. Es el reconocimiento de su propia identidad en relación personal con ‘otro’, que el indígena toma conciencia de dicha identidad propia, lo que a su vez le permite reforzar todo el movimiento de su propia identificación” (Sánchez-Parga, 2009: 101).

388. Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

A través de diferentes obras se ha podido observar en este capítulo cómo la pintura de Tigua comenzó a dar sus primeros pasos. El origen de estas obras, su vínculo con los tambores, definió las características que vivió la pintura de Tigua durante su inicio y la elección del Corpus Christi como uno de los temas más importantes. Es significativo recordar cómo los hermanos Toaquizza llevaban varios años comercializando objetos antiguos con personas interesadas en el folklore indígena ecuatoriano y conocían los intereses de este sector. Otro aspecto a señalar es que antes del inicio de la pintura, la familia Toaquizza formaba parte de la banda de músicos de Tigua, lo que hacía de la celebración del Corpus un tema especialmente cercano. Las figuras del pingullero y el danzante se convirtieron en el comienzo de la auto-representación del indígena de Tigua. Junto a ellas se comenzaron a representar otros personajes, otros músicos de la banda, el sacerdote, el cura, los asistentes de otras comunidades de Tigua y aledaños. También, en estos primeros años, se representaron otras fiestas como Noche Buena o Tres Reyes y en algunos casos, aunque aun minoritariamente, comenzaron a pintarse las labores de siembra o pastoreo.

La pintura de Tigua fue viviendo transformaciones gradualmente. En lo que era un simple soporte, un fondo plano, se generó poco a poco un entorno, un paisaje donde situar las escenas festivas. ¿Qué mejor que el paisaje de Tigua para enmarcar representaciones hechas por autóctonos de Tigua para un público interesado en el folklore indígena? De esta forma el paisaje característico del páramo andino de Tigua comenzó a definirse pictóricamente y a convertirse en la característica esencial de estas pinturas. Mediante la composición y el color, los pintores exploraron su propio medio, su hábitat, pintaron sus chozas, la iglesia, los caminos, sus terrenos cosechados, etc., y sobre todo definieron en este momento la “esencia” de su paisaje: las montañas andinas, entre las que se encuentra el volcán del Cotopaxi, y sobre éstas el cielo que corona la composición.

A medida que se iban definiendo los elementos del cuadro a nivel formal y técnico (gama cromática, composición, perspectiva, etc.) y se iba buscando, en la medida de lo posible, una máxima de representación naturalista (en el sentido de búsqueda de representación fiel a la realidad), se comenzaron a ampliar los temas. El contenido de la pintura de Tigua vivió en esta primera década una importante transformación, pasó de ser “vestida” con atuendos de celebración a resaltar también los atuendos “propios” indígenas. Para esta evolución fue fundamental el papel de los Padres salesianos, como se muestra a través del ejemplo del encargo de dibujos y textos a Francisco Ugsha Ilaquiche para el cuadernillo *Ñuncanchic Unancha* y de los agentes externos vinculados al mercado del arte y las artesanías.

Así, pictóricamente se fue desplegando una simbología de “lo indígena” claramente influenciada por el reconocimiento que recibía del agente externo. En el siguiente apartado se analizará cómo esta definición siguió evolucionando y cómo la década de los noventa y su singular marco político redefinieron también este imaginario indígena.

Capítulo 5.

Género: De lo folklórico a la Etnificación de “lo indígena”

Este capítulo presenta la que se ha determinado para este estudio como la segunda fase de la pintura de Tigua. Ésta conforma un estadio sustancial para poder aproximarse de forma reflexiva al fenómeno de la pintura de Tigua, puesto que la evolución que se realiza en esta etapa y las alteraciones e incorporaciones de técnica y contenido que surgen en ella fijaron el género de este tipo de pintura y lo impulsaron hacia la fase posterior.

1- Autorretrato naïf de un pintor de Tigua

En 1990 se produjo un acontecimiento especialmente importante para la pintura de Tigua. Mayra Ribadeneira de Casares publicó un libro dedicado exclusivamente a los pintores de Tigua titulado *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano*, que por primera vez presentó la pintura de Tigua como temática protagonista de una publicación. En ella se difundieron de forma impresa discursos y obras de algunos pintores de Tigua, lo que produjo que las características de este tipo de pintura quedaran fijadas por escrito. En ello radica la trascendencia de esta publicación, ya que a través de ella se “asentó” el género de la pintura de Tigua, en el sentido de que se establecieron unos rasgos comunes, formales y de contenido, que definieron a partir de este momento a la pintura de Tigua.



Fig. 75: Mayra Ribadeneira de Casares y Julio Toaquiza. Fuente: Ribadeneira (1990).

En este libro se muestra cómo mediante la personificación pictórica del indígena quichua, el pintor de Tigua comenzó a delinear una frontera étnica, un “nosotros indígenas” que presentaba una imagen del indígena hacia el exterior. Concretamente, ésta se proyectaba ante un “receptor” muy concreto, el que se ha definido a lo largo de este estudio como “agentes externos” y que agrupa a individuos vinculados con el mundo del arte y las artesanías. Este colectivo, atraído por corrientes artísticas como el primitivismo o el arte naïf, o simplemente seducido por el universo indígena que catalogaba como primitivo y exótico, encontró en la pintura de Tigua un medio pictórico especialmente interesante: era creado por indígenas y representaba lo “propio indígena” en primera persona. Volviendo a la otra cara de la moneda encontramos a los emisores: los pintores de Tigua, quienes comenzaron gradualmente (y de manera desigual como se vio en la primera parte) a vivir un significativo reconocimiento y aumento de capital económico, social, político y simbólico. De forma paralela, los tiguas comenzaron a responder a estas demandas con cambios y adaptaciones diversas; por un lado, las transformaciones se percibieron en la actitud de los mismos sujetos-pintores ante estos receptores externos; y por otro, en el tipo de discurso pictórico usado (a nivel técnico, temático o estilístico). Se dieron muchas modificaciones, pero en definitiva todas ellas buscaban responder a la solicitud externa de encontrar en el pintor de Tigua al “buen salvaje artista”.

A continuación se desarrolla una enumeración de adjetivos y atributos que esbozan, aunque de forma aleatoria, una descripción, un prototipo del indígena-pintor. Este bosquejo ha sido creado a partir de algunos rasgos presentados en las pinturas de Tigua y en discursos que se propagaron a lo largo de este primer periodo (algunos son también difundidos posteriormente, pero se ha considerado pertinente unirlos debido a la analogía de su discurso). El indígena pintor de Tigua es: “primitivo, ingenuo o naïf, analfabeto, honesto, humilde, sencillo, bueno, aborigen, puro, desvalido, autodidacta, no tiene preocupaciones intelectuales, está alejado de los métodos académicos, espontáneo, no contaminado por otras civilizaciones, su cultura es auténtica y no tiene influencia externa, sigue los impulsos de su corazón y de su instinto, tiene una visión pura como los niños, transmite con honradez lo que ve y siente, representa en su pintura al colectivo indígena y a su entorno de formas sinceras”³⁸⁹.

- Características formales

En el periodo en el que se difundía este libro, la pintura de Tigua había vivido importantes avances formales, como se ha podido observar en el primer capítulo de esta segunda parte. La mayoría de los pintores se esforzaba cada vez más por imitar los avances logrados por los pintores que más reconocimiento habían logrado con sus creaciones pictóricas hasta la fecha. Por ejemplo, en la perspectiva espacial se había progresado y para los pintores de Tigua ésta se presentaba como un aspecto

389. Elaboración propia.

que desligaba a los “buenos” pintores de aquellos considerados “inexpertos”. También la paleta cromática se había enriquecido considerablemente y, entre otros avances, destacaban aquellos logrados en la representación de la figura humana que comenzaba a alejarse de la rigidez y presentaba diversidad de acciones corporales con progresos anatómicos ostensibles. Estos cambios se aprecian en las pinturas creadas en torno a esta fecha y en la mayoría de las obras que se reproducen en la publicación de Ribadeneira (1990). Pese a todo, sorprende cómo en el discurso escrito se transmite un análisis formal diverso en el que se exagera una técnica extremadamente simple y atrasada, como si se buscara ante todo subrayar las cualidades formales y técnicas pertenecientes a un arte rudimentario, propio de una sociedad “primitiva” y próximo a la corriente artística naïf, como la propia autora señala:

“[La pintura de Tigua] confunde por su simplicidad, su esquematismo, su rigidez, tanto de línea como de color, que la acerca a la corriente naïf. Las figuras: (...) no hay figuras superpuestas, no hay escorzo, responden a la ley de la frontalidad, son hieráticas, de facciones y gestos estereotipados. La representación de los movimientos de los danzantes se reduce a la distorsión de los ángulos rectos que transforman las colas rectangulares en planos trapezoidales. El paisaje: hay ausencia total de perspectiva, de punto fijo; solamente se insinúa por el color levemente agrisado en las cosas que están más separadas del plano inferior, cuyas paredes son blancas y su tamaño es el mismo. Hay un intento de equilibrio por simetría bilateral. El color: es plano, nunca modulado. Está marcado por contrastes (sombrosos negros sobre fondo claro, sombreros blancos sobre fondo oscuro). Los colores son puros, sobre todo en el uso de los primarios, y están tratados con un preciosismo de miniatura” (Ribadeneira, 1990: 50-51).

En esta época, los pintores de Tigua parecían encontrarse en medio dos polos en tensión. Por un lado, uno de los polos marcaba los avances de corte naturalista que ya habían sido logrados por los pintores de Tigua; por otro, existía un polo que defendía la consecución de las características formales y técnicas que se determinaban como las propias de la corriente pictórica naïf. El “polo naïf”, sus peculiaridades técnicas y por supuesto el contenido e imaginario que se desprendía de él (que se desarrollará a continuación), sin duda afectaron y afectan actualmente a este tipo de pintura, y en muchos casos “deshicieron” los avances naturalistas logrados. La misma Mayra Ribadeneira manifestó que la proximidad de la técnica y temática de la pintura de Tigua al “polo naïf” tuvo influencias muy positivas para el reconocimiento de esta pintura andina: “La idea fue un éxito en el sentido de que se utilizaron los mismos elementos vitales del arte popular, manteniendo las formas y colores planos, autóctonos, vibrantes, casi fosforescentes, con una serie de combinaciones audaces” (Ribadeneira, 1990: 30).

De este modo y a partir de este momento, comenzaron a resaltarse unas características técnicas determinadas que se marcaron como singularidades propias de este género de pintura. Por ejemplo, se distinguió como “propia” de la pintura de Tigua una gama cromática sencilla compuesta por colores vivos aplicados en planos uniformes, sin transiciones cromáticas; también el tratamiento del tono se definió por su homogeneidad pictórica, es decir, por un tratamiento uniforme de la luz en

el que no se creaban espacios o planos iluminados o en sombra, lo que anulaba la sensación de volumen fomentando la bidimensionalidad; otra de las características principales se basaba en la distorsión anatómica de las figuras y en la falta de perspectiva, inexistente o, en el mejor de los casos, creada con ineptitud. Bonaldi (2010) hace una observación interesante sobre estas características formales:

“Desde el punto de vista formal, se ha constatado la existencia de similitudes entre las distintas expresiones artísticas generalmente catalogadas como naïf: carencia de perspectiva, deformaciones anatómicas, uso de colores cargados extendidos en superficies planas, proporciones arbitrarias... Sin embargo sostengo que no es suficiente constatar una tangencialidad de formas exteriores para hacer confluir obras en el mismo gran costal de lo naïf. Las analogías formales son fortuitas y no derivan del hipotético denominador común de la ingenuidad; más bien nos encontramos frente a pintores que se comparan con el figurativo sin haber adquirido las técnicas miméticas elaboradas en el seno del arte Occidental” (Bonaldi, 2010: 153).

Sean o no características formales fortuitas, se trata de propiedades que se convirtieron en definitorias de este género pictórico y a partir del libro *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano* quedaron fijadas y fueron “perseguidas” por pintores y compradores de este tipo de pintura.

- Contenido

La cuestión que atañe a este capítulo es: ¿qué imagen del indígena se despliega en la pintura de Tigua y qué discursos se crean alrededor de esta expresión pictórica a lo largo de esta etapa? El indígena de Tigua que se presenta en el libro de Mayra Ribadeneira de Casares, a través del discurso escrito y pictórico, presenta un imaginario que tiene unas consecuencias particularmente importantes tanto para la evolución de la pintura de Tigua como para la representación simbólica del indígena andino en general. Como se acaba de señalar, las características técnicas se “diluyen” con aquellas presentadas por la pintura naïf, al mismo tiempo que también pueden encontrarse coincidencias con peculiaridades desarrolladas en otro tipo de corrientes como la pintura infantil o el art brut³⁹⁰. Pero no sólo la plasmación técnica se aproxima a estas corrientes, sino que además el contenido temático y el discurso que transmiten las pinturas también encuentran importantes analogías. A partir de este periodo, se produjo una simbiosis del medio pictórico con una tipología de contenidos que, como se desarrolla a continuación, encajó perfectamente con la demanda de los agentes externos (coleccionistas de arte, comisarios de exposiciones y turistas occidentales). Ribadeneira reflexiona en su libro sobre el tipo de reclamo al que respondía esta pintura:

390. Ver *Panorama etno-artístico*.

“¿Qué es lo que más atrae del arte primitivista [de Tigua]? Tal vez sea ese elemento infantil que lo caracteriza; o el colorido, la alegría, la fantasía, la magia, las imperfecciones. O quizás algo más profundo: una fuerza primaria que nos hace añorar la época de la inocencia, que nos empuja a reencontrarnos con el mundo cotidiano, con la naturaleza, con nuestro subconsciente, con nuestras tradiciones” (Ribadeneira, 1990: 16).

Antes de profundizar en las diferentes materias que permiten analizar el tipo de contenido que se transmite en las pinturas de Tigua, existen tres rasgos principales a resaltar que se deben tener en cuenta para la totalidad de lo tratado en este apartado.

El primero de ellos es el énfasis que todas las pinturas ponen en el paisaje. Para recalcar la representación de “lo indígena”, los pintores hacen una detallada descripción pictórica de su entorno: el medio andino (montañas, cerros sagrados, cultivos, construcciones, etc.), que acentúa la diferenciación contextual de “lo indígena”. Y este contexto, además, “enmarca” y “subraya” al verdadero protagonista: el colectivo quichua de los Andes ecuatorianos, o de forma más concreta: los habitantes indígenas de las comunidades de Tigua.

El segundo aspecto tiene relación con la transmisión de las características distintivas de los personajes principales. Al tratarse de una pintura de tipo figurativo, ante todo se busca acentuar la caracterización diferencial de sus protagonistas. Por ejemplo, uno de los aspectos en los que los pintores ponen más énfasis es la representación de la vestimenta indígena; el texto escrito por el pintor Francisco Ugsha, además de dar relevancia al medio natural de Tigua, muestra cómo este pintor es plenamente consciente de la diferencia de su indumentaria y la resalta como una característica típica indígena a recalcar:

“[Francisco Ugsha] se convierte en pintor de de las montañas de Palitinga, Amina y Quilotoa, y de quichua hablantes con trajes típicos: calzones blancos amarrados con pajas en la cintura, camisas blancas, ponchos rojos, bufandas blancas y sombreros blancos. Y también de los hermosos trajes de las mujeres indígenas de los páramos, bordados de varios colores fantásticos gracias a la naturaleza que los brinda para nuestros pueblos del mundo pasado, presente y futuro” (Diario Francisco Ugsha)³⁹¹.

Por último, el tercer rasgo principal, que además será analizado de forma más detallada en el siguiente punto, corresponde a la descripción de las acciones que los personajes desempeñan en los cuadros. La narración pictórica de las labores que desarrollan los personajes tiene la particularidad de “romper” la individualización de los sujetos y crear una representación grupal y anónima. Proyecta en el espectador la idea de que se trata de una acción compartida por todo el colectivo indígena quichua de las comunidades de Tigua e incluso, en muchos casos, esta percepción se amplía a los indígenas andinos ecuatorianos.

A continuación se presentan diferentes “capas de color” que, superpuestas, ofrecen una “acuarela” o imagen que describe qué percepción de lo indígena es

391. *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

transmitida en esta época, principalmente a través de libro de Mayra Ribadeneira de Casares y de otros discursos difundidos posteriormente. Es necesario añadir a esta imagen el contexto político circundante que se ha analizado en la sección anterior, recordando cómo a principios de la década de los ochenta, comenzó a germinar en el movimiento indígena un cariz etnicista que a lo largo de este decenio se expandió con ímpetu y que posteriormente influyó de forma manifiesta en la detonación de los célebres levantamientos indígenas de 1990 y 1994.

- Las costumbres indígenas

Durante esta etapa, en las pinturas de Tigua se continuaban narrando temáticas que ya habían sido presentadas en el periodo anterior (*Pre-género*), principalmente siguiendo los contenidos enumerados en los dibujos de Francisco Ugsha publicados en el cuadernillo *Ñucanchic Unancha*. Sin embargo, la diferencia con la etapa anterior es que con la edición del libro de Mayra Ribadeneira de Casares estas temáticas se terminaron de fijar como las propias del género Tigua y se dio la creación de una especie de “contenido indígena fijo” en el que resaltaba principalmente el folklore indígena.

Un cuadro elaborado durante esta época muestra el punto en el que la pintura de Tigua se encontraba a nivel temático, aunque éste en concreto no fue publicado por Ribadeneira en su libro (figura 76). En esta obra anónima se representa a un grupo de indígenas que están realizando acciones “típicas indígenas”. Es particularmente interesante esta imagen debido a que el autor busca reproducir simultáneamente todas las “acciones indígenas” en la misma obra, como si quisiera hacer un resumen al espectador de todas las diferencias destacables de este grupo poblacional. Se procede a continuación a la descripción y enumeración de las escenas que aparecen en esta pintura (de arriba abajo y de izquierda a derecha).

En la parte superior izquierda, un personaje subido en un cóndor protagoniza la leyenda del cóndor enamorado³⁹², fábula que Mayra Ribadeneira narra en

392. “La joven pastaba sus borregos en el páramo, esperando que se le acercara algún joven apuesto de la comuna para pedirle en matrimonio. Suspiraba y suspiraba pero nadie venía. Un día vio a un joven moreno, alto, delgado, vestido de poncho elegante con una bufanda blanca en el cuello, que le lanzaba piedrecitas para llamarle la atención. La guambra (chica joven), prendada del guapo pretendiente correspondió a la invitación galante lanzando priedrecillas, hasta que el muchacho se acercó y le abrazó en indicación de compromiso. Al caer la noche, la joven regresó a su casa llena de expectación, esperando que el joven enamorado fuera a hacer el pedido y formalizase la relación. En su casa le anunciaron sus padres que había visita, pero no se trataba del joven que había conocido, sino de un señor muy viejecito con un poncho negro al que todos conocían como Peligro, pues siempre que visitaba a una familia estaba mostrando que algo malo podría ocurrir a alguno de sus miembros. A la mañana siguiente el joven le esperaba en el mismo sitio. Ella le recriminó por no haber cumplido con el pedido de mano, pero el joven contestó con gran educación que primero quería mostrarle su casa y expresarle su absoluto respeto. La muchacha aceptó de inmediato y entonces él se quitó el poncho desplegando sus grandes alas, lo que asustó terriblemente a la chicha; pero a pesar de sus gritos, la tomó por la cintura elevándole a la cima del Quilotoa donde tenía su nido. Al ver que el cóndor se llevaba a la chica, la comuna entera se armó de palos y piedras, azuzó a los perros y ascendió al nido del ave, rescatando a la asustada joven. Los padres, por precaución, la mantuvieron encerrada, pero la joven no dejaba de gemir día tras día y lo único que deseaba era regresar al nido, allá lejos, en la

su libro en el apartado *Mitos y leyendas* y que a partir de este momento va a popularizarse, convirtiéndose en uno de los temas típicos del género pictórico de Tigua (Ribadeneira, 1990: 46-48). Situados en la parte izquierda a nivel medio, tres personajes desarrollan labores cotidianas junto a su vivienda, entre ellas se resalta el hilado y tejido. Junto a esta escena se representa la labranza y el pastoreo de ganado ovino y justo a continuación aparece una escena de pastoreo de toros, en este caso un personaje que intenta atraer a un toro utilizando su capa³⁹³. En la parte de la derecha, un colectivo desfila para la fiesta del Corpus Christi, con la iglesia de fondo, liderados por los personajes del danzante y el pingullero. En la franja horizontal inferior se sitúan tres escenas: la primera, a la izquierda, muestra dos figuras que cargan a sus espaldas el grano recogido tras su cultivo; a su derecha y siguiendo un camino ascendente avanzan en fila músicos y personajes caracterizados

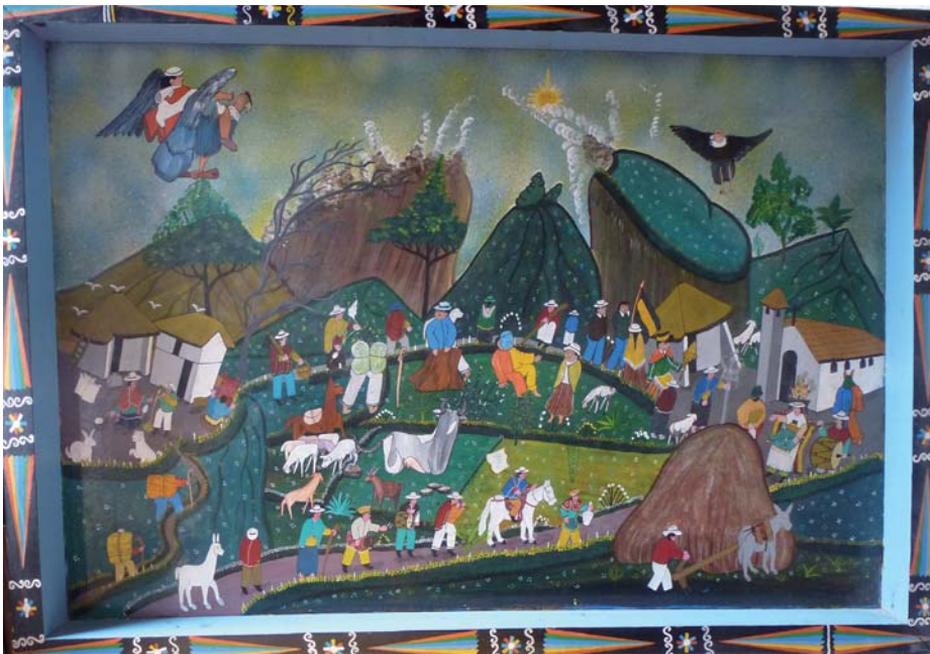


Fig. 76: Anónimo, sin título, sin fecha (en torno a principios de la década de los noventa).
Fuente: Propiedad de John Hay.

montaña. Sollozaba que su amor era lo más puro que nadie había conocido jamás y que su unión era auténtica y les acercaría al cielo. La muchacha rechazaba los alimentos que le ofrecían. Fue adelgazando progresivamente, sin que nada ni nadie pudiera proporcionarle consuelo. Pero un día sus padres, al borde de la desesperación, la vieron reír feliz, descubriendo enseguida la razón de su repentino cambio: a su hija le han crecido alas y, en ese mismo instante, se elevó y voló en dirección al nido donde la esperaba su amado”.

393. La zona de páramo de Tigua, sobre todo las tierras no cultivadas de más altitud, es utilizada para la cría y pastoreo de toros. Anualmente, con motivo de diferentes festividades, se sube al páramo para la recogida de toros que se convierten en los protagonistas de las corridas de toros celebradas en las comunidades.

celebrando lo que parecería ser la fiesta de los Tres Reyes; finalmente, un individuo ara la chacra con su burro o mula en la parte inferior derecha, justo delante de una “chuclla”, choza tradicional de la zona construida con adobe y paja, que apenas sigue existiendo en la actualidad.

En el libro de Mayra se editaron algunas pinturas que representan asimismo diferentes escenas simultáneas como las presentadas en este cuadro (ver *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.1). No obstante, existe una diferencia importante en este volumen: se encuentra un alto número de pinturas que reproducen una sola acción, como si se procurase dar énfasis por separado a cada tema. Entre estos cuadros despuntan, debido al gran número presentado, las obras elaboradas por el pintor Francisco Ugsha Ilaquichi como: *La vida indígena*, *La Misa de Amina* y *Rogativo*, *Cuento del cóndor de nuestros antepasados*, *La fiesta del Corpus Christi* y *Trabajo indígena de Cotopaxi*, entre otras pinturas.

Existe también una ampliación de las temáticas. Por ejemplo el tema del mercado indígena, en el que se muestran productos elaborados por los indígenas que son vendidos en diferentes ferias celebradas en Ecuador³⁹⁴, es un tema recurrente. También se incluyen temas religiosos, como vemos en cuadros como *Este es la vida nuestra de Noé* de Humberto Chugchilán, aunque pronto estos temas puramente religiosos dejarán de considerarse como propios del género Tigua y serán elaborados por muy pocos pintores y solo a partir de encargos concretos. En algunos casos incluso existen pintores que representan en sus cuadros festejos que no se celebraban directamente en Tigua, pero cuyo “exotismo” seguramente les animó a pintarlos como propios de la zona. Un pintor que representa una obra sobre el carnaval (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.1, nº 11) declara: “yo pinté ‘el carnaval’, pero yo no conocí la fiesta de carnaval indígena en Tigua, no supe, pero yo dije: así debe ser, viendo que jugaban en mi comuna el juego con machica³⁹⁵, después averigüé que ha sido cierto por ejemplo en Bolívar³⁹⁶”.

Por otro lado, existen dos cuadros firmados por Francisco Ugsha especialmente interesantes debido a que en ellos se representan personalidades políticas que observan “lo indígena” y dan reconocimiento a las comunidades de Tigua por sus celebraciones festivas y por sus prácticas pictóricas y artesanales de diversa índole. Uno de estos cuadros es acompañado por una reseña que hace el mismo autor de la obra: “Visita del hermano Rodrigo Borja Presidente de la República del Ecuador a las ONIUM de los hermanos pintores de la Comunidad Tigua Chimbacucho del sector Guana Turupata, perteneciente a la parroquia de Zumbahua, cantón Pujilí de la provincia de Cotopaxi. Esperamos su colaboración para mejorar nuestro taller y para futuros festejos” (Ribadeneira, 1990: 41). En esta obra se representa una escena interior que muestra un taller en el que se elaboran productos artesanales y artísticos como vasijas de barro, tejidos, máscaras de madera y cuadros. Esta última actividad recibe una atención especial al haberse pintado la figura de Alfonso Calderón estrechando la mano a uno de los pintores. Según el mismo autor del cuadro:

394. Mercados como los celebrados en Zumbahua, Pujilí, Latacunga, Chugchilán o Saquisilí.

395. Proviene de la palabra quichua “machka”. Es una harina elaborada en la región de los Andes ecuatorianos a partir de la cebada o de maíz tostado y molido. En esta región la machica se prepara como colada dulce y salada.

396. La provincia de Bolívar está situada en la zona centro de Ecuador, en la región interandina y limitando con Cotopaxi, Guayas, Los Ríos y Chimborazo.

“La visita de Rodrigo Borja fue imaginada, no fue [real], la hice porque Alfonso Calderón (el de la derecha de azul) era administrador del MIDUVI [Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda], de la vivienda cuando estaba de presidente Rodrigo Borja y el MIDUVI nos dio la vivienda, yo tengo casa por eso, también motivó el Padre salesiano y también Rafael Correa. Yo por agradecimiento le quería regalar este cuadro para agradecer a Rodrigo Borja de que él tiene corazón de regalarles a los pintores vivienda. Pero al final no regalé pues al final le vendí a Mayra de Casares. Otro de Febres Cordero era también de imaginación (pero él estaba en contra de los indígenas)”³⁹⁷.

El segundo cuadro, *Fiesta de Noche Buena. León Febres Cordero Ribadeneira Presidente del Ecuador con indígenas*, también del mismo pintor, escenifica la visita de Febres Cordero a la Comunidad de Chimbacucho, quien en el cuadro se sitúa asimismo estrechando la mano de un indígena que parece presentarle la procesión realizada para esta festividad. En ambas pinturas es crucial resaltar la importancia que tiene presentar ante el otro las diferencias folklóricas que poseen las comunidades de Tigua, en este caso a figuras políticas de alto rango.

En el libro *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano*, esta representación temática es acompañada de la explicación de la autora, quien en los apartados *Inmersos en sus tradiciones* y *Mitos y leyendas* describe las peculiaridades indígenas más representativas y diferenciadoras de su cultura (Ribadeneira, 1990: 29-43; 44-49). Mayra declara que “[los tiguas] mantienen sus costumbres y tradiciones desde el nacimiento hasta la muerte y se rigen por reglas comunes de comportamiento”, también añade que “hoy por hoy los indígenas de Guana Turupata siguen apegados a las costumbres y a su particular código de conducta que les hace mantenerse en armonía con la naturaleza, su fauna, su flora y su Pachamama” (Ribadeneira, 1990: 40). Esta autora narra a lo largo de su libro celebraciones como el matrimonio, el bautizo, el Corpus Christi, Finados; también explica el tipo de vestimentas indígenas típicas o la idea de trabajo comunitario; y presenta además la figura espiritual del chamán o brujo, cuya representación cobrará mucha importancia a lo largo de la década de los noventa y será analizada más adelante. En definitiva, la descripción de estas costumbres crea un discurso que ambienta a las pinturas de Tigua en un universo folklórico enfático, que es fijado y validado en esta publicación. Las temáticas se perfilan, a través del discurso pictórico y escrito, de exageración y parece darse “brillo y color” al folklore, que resalta de forma pretenciosa la alteridad indígena.

397. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

- Tradición pictórica ancestral

“Ser indígena significa primero pertenecer a una generación ancestral, tener raíces originarias. Lo segundo es tener prácticas colectivas, espirituales propias y también poner en práctica los principios que nos han enseñado nuestros abuelos”³⁹⁸.

En la pintura de Tigua de esta época se aprecia una búsqueda por vincular la temática representada a la tradición “ancestral” del pueblo quichua andino. Esto se observa por ejemplo en el título que el pintor Francisco Ugsha Ilaquichi da a uno de sus cuadros presentados en el libro de Ribadeneira (1990): *Los trabajos antepasados de nuestros antepasados*. Esta persecución se transmite también a través de algunos “guiños pictóricos”. Es el caso del realce de un tipo de vestimenta propia de épocas anteriores, como los sombreros blancos ya en desuso, que hace años fueron sustituidos por sombreros de fieltro de ala ancha, o como la vestimenta masculina de poncho y pantalón blanco, que hoy en día se ha remplazado por ropa de influencia occidental³⁹⁹. También las edificaciones de muchos de los cuadros pasan a ser construcciones antiguas: las “chucllas”, aunque éstas fueron renovadas progresivamente y se construyeron sobre todo casas de ladrillo y techo de zinc.

Además de una técnica pictórica que es percibida como propia de un pueblo “primitivo”, como se ha señalado en el apartado anterior, el discurso que se difunde busca resaltar las herramientas “primitivas” con las que comenzó a elaborarse: “sus pinceles y brochas fueron hechos de plumas de Kurikinki o del pollo y, para detalles muy finos, simples hebras de pelo de sus niños”⁴⁰⁰. Las narraciones que acompañan estas pinturas en el libro de Mayra también insisten en la unión de la pintura de Tigua con las prácticas de sus antecesores. En una carta dirigida a Ribadeneira de Casares (1990: 15) los pintores Juan Francisco Ugsha Ilaquichi y Humberto Chugchilán Vega, se refieren a sus ancestros como aquellos que comenzaron la elaboración de artesanías indígenas: “Nuestros antepasados hacían con propio idioma y con propias manos las artesanías y así, como somos propios nietos, hemos pensado hacer trabajos, con propios idiomas, con propias manos y con propias costumbres”. Se produce un rechazo a aceptar la variación de la tradición y una perseverancia en crear un vínculo entre “lo propio” y “lo tradicional-ancestral”, como si esta equivalencia permitiese al colectivo tigua recibir más reconocimiento y legitimación.

También permite abrir discursos identitarios vinculados con los antepasados, que serán difundidos de forma enfática ulteriormente: “Nuestros antepasados adoraban fielmente la ‘Pachacamac’, que es el Dios universo, al sol, a la Tierra Madre y a los pintores indígenas que somos la raza de indios de nuestros antepasados” (Ugsha, 1992-2001). Una página web muestra también un discurso en esta línea, bajo el

398. Entrevista a un indígena otavaleño, en Parga (2009: 118).

399. Las mujeres que viven en Tigua han tenido también variaciones en su atuendo, pero no lo han adecuado tanto a la moda occidental. Esto es visible en los nuevos estilos “indígenas” emergentes, como aquellos influenciados por personalidades indígenas que han saltado a la fama, entre ellos la cantante Sisa Toaquiza, hija de Alfredo Toaquiza, quien lanzó una línea de ropa indígena a finales de 2013 con sede en la ciudad de Latacunga (Cotopaxi).

400. *Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi* escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.

título *En los Andes ecuatorianos, una antigua tradición se convirtió en arte*, uno de sus párrafos afirma:

“La vida de estos indígenas está relacionada estrechamente con la pintura, no hay casa en la que por lo menos uno de sus miembros no pinte, incluso la mayoría ha abandonado la cría de animales y la agricultura. Pero lo más admirable es que los artistas más renombrados han decidido quedarse junto a su Pachamama (“Madre Tierra” en quichua, lengua Inca) y no les importa cerrar por horas su galería de arte para dedicarse a sus labores ancestrales”⁴⁰¹.

- *Sin influencia externa*

En su obra, Ribadeneira (1990) declara que los pintores de Tigua no tienen influencia proveniente del extranjero: “la pintura de Tigua es ante todo la expresión de una cultura auténticamente aborígen, sin la menor influencia foránea” (Ribadeneira, 1990: 50); aunque pocas páginas después muestra una contradicción, al expresar que muchos pintores son influenciados por los encargos de extranjeros, como en el caso de trabajos encargados por Pete Cecere, un funcionario de la Embajada de los Estados Unidos en Ecuador, sobre el tema de la Creación.

Como muestra el texto de Mayra Ribadeneira (1990), se crea una correspondencia entre el adjetivo “auténtico” y “aborígen”. Parece como si ser originario de un lugar, en este caso ser parte de una población indígena asentada e “incomunicada” por siglos, dotase a un individuo de legitimidad y sinceridad. Además, cuanto más aislada se presenta esa cultura y más inmovilidad temporal la caracteriza, más pura y prístina se percibe. Recuerda al capítulo introductorio, a cómo el arte de los enfermos mentales y de los niños es sentido a principios del siglo XX como un arte que “bucea” en lo inconsciente y se presenta puro, sin influencias, artimañas o engaños. También evoca la declaración de Salvat sobre los artistas naïf en la que considera que “efectúan su obra con simplicidad y franqueza naturales” (Salvat, 1986: 983).

Por otra parte, el mito de origen de la pintura que propaga Julio Toaquiza (2007) y que él mismo presenta en su libro autobiográfico *Juliupak muskuykuna (Los sueños de Julio)*, difunde una versión que “esconde” la influencia extranjera. Recordemos cómo Julio cuenta que visitó a un chamán tsáchila quien, tras leer una vela, le anunció que en un futuro tendría un sueño que le revelaría “un trabajo fácil, suave” que no debía desperdiciar. Este sueño lo tuvo pocos años más tarde y en él se desveló de qué trabajo se trataba: debía convertirse en pintor. En ese sueño no aparece rastro alguno de Olga Fisch y, aunque en el libro (Julio, 2007) sí se narra el acontecimiento de cómo Olga le encargó tambores y posteriormente lienzos a Julio, parece que esta parte de la historia se disuelve y difumina ante la leyenda, versión mucho más seductora y mágica.

401. <http://tigua.info/index.html> (10 de abril de 2010, 14h).

- Pintores naïf analfabetos

Los tiguas no recibieron aprendizaje externo para instruirse en la labor pictórica, no asistieron a cursos o clases de dibujo o pintura, sino que ellos mismos aprendieron de forma autodidacta a pintar. Ésta fue una de las principales características, entre otras (técnicas y de contenido), que aproximó a estos pintores a la corriente artística naïf. Se consideraba que los pintores naïf, al no haber recibido educación, no estaban “contaminados” por teorías académicas. Eran también denominados por algunos especialistas “peintres du cour sacré” al estimar que “los verdaderos pintores naïfs crean de forma despreocupada y espontánea, siguiendo los impulsos de su corazón” (Bihalji-Merin, 1978: 24), por lo que se sobrentendía que se trataba de pintores que representaban la realidad con la máxima pureza y simplicidad, sin falsearla ni trazarla.

Unido al apelativo “autodidacta” se atribuye a los pintores de Tigua, y en general a muchos pintores naïf, el atributo “analfabeto”. Es inverosímil cómo incluso hoy en día se sigue difundiendo la idea de que los pintores de Tigua son analfabetos, cuando es sabido que esta afirmación es falsa y exagerada, ya que la gran mayoría de ellos, sobre todo las segundas generaciones, han realizado estudios escolares y muchos de ellos han finalizado además estudios universitarios (incluso los más ancianos han recibido cursos de alfabetización para adultos en las comunidades). Sin embargo, la imagen que irradia un individuo “iletrado, ajeno al aprendizaje académico, alejado de la cultura occidental y fuera de toda influencia foránea”, es muy atractiva, sobre todo para el tipo de público interesado en la pintura de Tigua. Algunos discursos divulgados lo atestiguan:

“Sus cuadros costumbristas, estilo naïf, son para estos campesinos, en su mayoría analfabetos, lo que para nosotros un álbum de recuerdos”⁴⁰².

“La realidad se confunde con la imaginación. El arte Tigua surge de una tradición entre lo folklórico y el arte popular. De hecho, no se ha podido detectar desde cuándo pintan sus tambores y bombos en cuero de oveja con escenas populares. Pero en todo caso, esta gente iletrada, que han sido sujetos de una explotación centenaria, tienen un punto de vista estético, una idea de quiénes son y de su entorno; es decir, una idea de sus ideas y eso lo plasman de una manera ingenua, primitiva, naïf, como se llama este arte”⁴⁰³.

También los calificativos “autodidacta” y “analfabeto” rodean a los pintores de un halo de “primitivismo”, les convierte en pintores ingenuos e inocentes; en individuos sencillos, que muestran las cosas sin engaños, de forma simple y honesta. En definitiva, estos rasgos dotan de honradez y autenticidad a su discurso. Como expresa Ribadeneira de Casares “el arte ingenuo de Tigua es, por último, una invitación para adentrarnos en su mundo sencillo y primitivo, alejándonos de

402. <http://tigua.info/index.html> (10 de abril de 2010, 14h).

403. <https://www.youtube.com/watch?v=qrTq2t9qbw4> Vídeo: *Magia y pintura. Pintores indígenas de Tigua* (2000) (5 de diciembre de 2014, 15h).

la imagen contraria, de la posibilidad de que se esté haciendo una construcción artificial, falsa o trampeada” (Ribadeneira, 1990: 24).

Aunque la exageración de estas características favoreció la comercialización de las pinturas de Tigua (y aún continúa haciéndolo), algunos tiguas han expresado que se sienten insultados al ser catalogados como artistas naïf. Varios pintores jóvenes como Wilson y Edgar Toaquiza rechazan categóricamente el término naïf en referencia al tipo de pintura que ellos elaboran: “No somos niños, somos adultos, conservamos tradiciones y costumbres pero también hablamos de la realidad” (Ivers, 2008: 79). El pintor Francisco Ugsha Ilaquichi, aunque es consciente de que su obra se convirtió en una de las obras de referencia con la publicación de Mayra Ribadeneira (1990), se siente de alguna forma engañado al considerar que Mayra no fue clara cuando le explicó el significado del término “naïf”:

“Trabajé diez o doce años para ella [Mayra Ribadeneira]. Vendí muchísimos cuadros. Hice el libro, Mayra es autora, pero yo también soy autor indígena. Mayra en el libro dice pintura naïf, pero yo de esa definición yo no sabía nada, no conocía, pero creí que ella me estaba hablando bien. Creía que yo también estaba hablando bien diciendo pintura naïf. Sabíamos que pintura naïf es mucho colorido, motivaciones propias resaltantes. Como ella decía pintura naïf, nosotros también decíamos. En todo hay celos y otros decían ‘¿por qué dicen naïf?, eso es malo, eso significa ingenuo’. Pero yo me consideré que naïf quiere decir pintar con muchos colores, interés por naturaleza, etc. De ese libro algo me reconocieron pintura, pero quien lo gozó es ella, terriblemente”⁴⁰⁴.

Bonaldi también opina a este respecto: “A los mismos pintores no les pasa por alto el hecho de que la etiqueta de naïf conlleva un juicio sobre sus personas, y se declaran abiertamente contrarios al uso de tal etiquetamiento, ya que está indiscutiblemente asociado a la idea de infantilismo, ingenuidad y simplicidad, características que ellos no encuentran en su cultura ni en su arte” (Bonaldi, 2010: 152).

2- Retoques “étnicos” en la pintura de Tigua

A lo largo de la década de los noventa los pintores de Tigua vivieron una coyuntura singular que continuó perfilando su universo pictórico. Ésta desembocó en la elaboración de nuevas peculiaridades discursivas que influyeron en el imaginario indígena que se estaba conformando en esta época. Tras haber analizado la pintura elaborada hasta el año 1990, es el momento de detenerse en el discurso pictórico creado a partir de este periodo, un momento histórico especialmente significativo a nivel social y económico, pero sobre todo político.

El análisis que se plantea a continuación se fundamenta principalmente en los catálogos de tres exposiciones realizadas en el extranjero durante esos años y en entrevistas a comisarios y artistas participantes en las mismas. Estas exhibiciones

404. Entrevista a Francisco y Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

son: *Pintores de Tigua*, celebrada en 1994 en la sede de la Organización de Estados Americanos, en la ciudad de Washington (EEUU)⁴⁰⁵; *Indianische Malerei aus Ecuador*, organizada por el Museo de Cine de Potsdam (Alemania) y el cineasta Rainer Simon en 1994; y por último la exposición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur*, desarrollada en la Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París (Francia) en 1997⁴⁰⁶. Se han elegido estas tres exposiciones porque en ellas se han encontrado aspectos tanto comunes como dispares interesantes a resaltar que permiten establecer cuatro bloques temáticos: *Nuestros antepasados incas; Politización de la pintura; Los otros: Amazonía, espiritualidad y Pachamama*; y *Los turistas observadores. ¿Qué es lo indígena?* A partir de estos bloques, se busca abrir una reflexión más profunda sobre los nuevos contenidos y símbolos que se consolidan en la pintura de Tigua a lo largo de la década de los noventa y cómo éstos participan en la construcción y negociación de la identidad indígena quichua.

- *Nuestros antepasados incas*

“(…) Viviendo como sus antepasados, las familias se ganan la vida pastoreando llamas y ovejas y cultivando (...) Ellos hablan quichua, la lengua de los Incas. Aunque han adquirido atavíos y maneras modernas, sus costumbres y en efecto sus pinturas, aún reflejan su antigua herencia. En tiempos de los Incas y antes, los artistas eran considerados miembros muy respetados de la sociedad. Los artistas de Tigua quieren el mismo reconocimiento que sus ancestros tenían” (Catálogo exposición, Washington, 1994).

A lo largo de la década de 1990, el interés por mostrar pictóricamente el nexo de la población indígena con lo ancestral (que se señaló en el apartado anterior) se desarrolla a través de dos modalidades temáticas novedosas. Por un lado se halla la representación del pueblo inca en plena época precolombina, en la “época aborígen” (Yañez, 1989: 14); y por otro, el periodo colonial, concretamente a través de un conjunto de imágenes en las que se muestran conflictos bélicos entre los españoles y los incas.

A principios de la década de los noventa la CONAIE lideró negociaciones con el aparato estatal sobre el cambio de leyes y derechos en beneficio de las poblaciones

405. Más información en nota al pie 164 y en *Capital simbólico y exposiciones en el extranjero*.

406. Las exposiciones celebradas en Washington y en París fueron ambas comisionadas por Jean Colvin y algunas de sus obras sirvieron también para la celebración de otras exhibiciones como por ejemplo la organizada en San Francisco (California) en 1994 o en el Museo del Hombre de San Diego. Por otro lado, es significativo aclarar que para este apartado se han utilizado también imágenes que Jean Colvin (2004) publicó en *Arte de Tigua: una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*, porque aunque sean más tardías pueden integrarse en las divisiones temáticas planteadas y muestran, de este modo, la consolidación de determinados temas para este género pictórico. También otras imágenes provienen de fuentes variadas como Muratorio (2011), tiendas de artesanía (como La Bodega) o páginas web de pintores de Tigua.

indígenas y presentó propuestas para el establecimiento de un Estado pluriétnico conformado por diversas nacionalidades indígenas. La búsqueda de reconocimiento y legitimación por parte del grupo indígena halló uno de sus cimientos principales en establecer un nexo histórico y cultural con poblaciones pretéritas, convirtiéndose así en sujetos activos de la historia de la nación ecuatoriana. En el documento CONAIE. *Las nacionalidades indígenas en el Ecuador* se transmite esta búsqueda vinculada a la idea de que las tierras de sus antepasados, la civilización inca prehispánica, fueron invadidas por los españoles:

“Hablar de nuestra historia significa reconstruir, unir pedazo a pedazo los hechos más importantes de nuestras vidas, de nuestros chaquiñanes, de nuestros montes, de nuestra tierra, esa donde vivieron nuestros mayores y vivirán nuestros hijos. Así, uniendo hombre y tierra, pasado, presente y futuro, podemos conocer la historia (...). En la memoria de nuestro pueblo queda como un hecho imborrable el momento en que los españoles invadieron nuestras tierras, cuando quisieron que dejáramos de ser hombres para convertimos en bestias de carga, cuando nos hicieron trabajar en sus obrajes, en ‘sus tierras’ que eran las nuestras. Más tarde con la independencia, pensamos que nuestra situación cambiaría, pero era una ilusión vana. Siguieron existiendo los terratenientes, los indígenas seguimos trabajando la tierra a cambio de un mísero pedazo, donde moríamos víctimas de los malos tratos, la desnutrición, las enfermedades, etc. (Maldonado, 1988: 89-90⁴⁰⁷).

En 1990 se organizó el Encuentro Continental *500 años de Resistencia India*, con la propuesta principal de rechazar la celebración del *V Centenario del Descubrimiento de América*:

“El Encuentro Continental ‘500 años de Resistencia India’ con representantes de 120 Naciones Indias, Organizaciones Internacionales y Organizaciones Fraternas, reunidas en Quito del 17 al 21 de julio de 1990, declaramos ante el mundo lo siguiente: Los Indios de América no hemos abandonado jamás nuestra constante lucha contra las condiciones de opresión, discriminación y explotación que se nos impuso a raíz de la invasión europea a nuestros territorios ancestrales. Que nuestra lucha no es un mero reflejo coyuntural por la recordación de los 500 años de opresión, que los invasores, en contubernio con los gobiernos ‘democráticos’ de nuestros países quieren convertir en hechos de celebración y júbilo. No obstante, los pueblos, nacionalidades y naciones indias estamos dando una respuesta combativa y comprometida para rechazar esta ‘celebración’, basada en nuestra identidad, la que debe conducirnos a una liberación definitiva”⁴⁰⁸.

407. http://fes.zonarix.com:8081/sites/default/files/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf (18 de octubre, 2016, 18h).

408. http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (18 de octubre, 2016, 19h).

Este cúmulo de factores impulsó una tipología de cuadros de Tigua en los que esta población andina se “retrata” como inca. Mediante esta identificación con sus “ancestros incas”, los tiguas definen y defienden pictóricamente que sus antepasados directos son los incas y que sus costumbres y saberes son ancestrales. A través de esta “fusión” con los incas y de la asimilación clara de un “pasado histórico” y de una “tradición” es como si se justificase el respeto y reconocimiento que debería recibir su pueblo.

A nivel político en este periodo se perciben igualmente postulados que, a partir de la idea de “ancestralidad” y pertenencia a un territorio, justifican y defienden el derecho a la constitución de una nacionalidad quichua reconocida y diferenciada en Ecuador.

“[Para los indígenas] su tierra es el lugar sagrado donde han vivido sus antepasados, está ligado a sus manifestaciones culturales, a la tradición de la comunidad, a las relaciones familiares. Es el espacio donde se da y se defiende el sentimiento de nación, de nacionalidad indígena” (Moreno, 1989:39).

“[los indígenas] no plantean la autonomía estatal; quieren: ‘la unidad de los diferentes pueblos indios y de la nación hispano hablante, pero dentro de esta unidad reclamamos un espacio para desarrollar nuestros propios elementos nacionales esenciales’” (Moreno, 1989: 43).

En la pintura de Tigua existe un corpus pictórico basado en estas ideas que comienza a elaborarse principalmente a partir de las exposiciones de Washington, Potsdam y París, y que se divide en dos bloques. En el primero de ellos, se da un tipo de obra que representa específicamente las costumbres y rituales incas. Estas prácticas se escenifican en el mismo escenario que es usado para la gran mayoría de las pinturas de Tigua, lo que propicia la identificación de la comunidad de Tigua con la civilización inca. El cuadro de Francisco Ugsha Ilaquichi titulado *La manera de tejer de los incarios* (Muratorio, 2011) (en *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 1) muestra dos figuras realizando la labor de tejido; ambas parecen estar vestidas con atuendos incas: túnicas de llamativos colores sujetas a la cintura con una faja bordada, pendientes y collares de colores llamativos adornos de plumas sobre la cabeza. La figura de la derecha está tejiendo una tela con los colores de la “wipala”, colores del arco iris que conforman un emblema cultural andino que en la década de los noventa toma una significación política crucial en algunos países andinos como Perú, Bolivia o Ecuador⁴⁰⁹. La casa situada a la derecha de las figuras sorprende también por su modernidad e incompatibilidad histórica, más bien se trata de una construcción “moderna” de Tigua que en definitiva crea una coexistencia de periodos históricos y un intento de identificación simbólica de los tiguas con los incas.

La adoración del Inca, un cuadro de Alfonso Toaquiza (UNESCO, 1997) (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 2) muestra igualmente una escena cuyos protagonistas

409. La wipala se convirtió en un símbolo primordial para el movimiento indígena ecuatoriano a partir de la década de los noventa. A continuación, en el siguiente capítulo, se mostrarán más ejemplos sobre este tema.

principales son los incas (figuras de indumentaria inca) celebrando un ritual de adoración. Las dos figuras centrales del cuadro sujetan un sol dorado, símbolo del Dios “Inti” (Dios sol) venerado por los incas, que se convierte en otro emblema especialmente importante en la pintura de Tigua de este periodo. Lo peculiar en este caso es que las figuras que representan a los incas se sitúan junto a individuos con vestimenta “actual” de Tigua, formando un conjunto de músicos en la parte inferior izquierda; esto parece crear una imagen sincrónica de dos periodos históricos, una simultaneidad especialmente interesante que expone la idea de cómo los tiguas identifican claramente a los incas como sus antepasados directos.

Existe otra pintura de Tigua especialmente sugerente titulada *Prehistoria descubrimiento del fuego* (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 4) elaborada por Francisco Ughsa Ilaquichi (Colvin, 2004). En ella aparecen tres individuos vestidos con pieles de animales, representando la época prehistórica. Sorprende sin embargo en estas figuras un detalle particular: sus cabezas están adornadas con lo que parecen ser coronas incas. Mediante el discurso pictórico se crea la identificación de los antecesores prehistóricos con los antecesores incas; además, en este caso se destaca (a través del título y de los elementos representados) el descubrimiento del fuego, importantísimo avance que estos antecesores, “sus antecesores”, desarrollaron y por el cual merecen ser reconocidos.

Por otra parte, los conflictos entre los españoles y los incas durante y después de la conquista, inspiraron el segundo bloque temático basado en la representación de los incas. El corpus pictórico que conforma este bloque parece estar sugestionado por algunos planteamientos políticos de la época, por ejemplo algunos de los que fueron expuestos en la *Cumbre Continental Indígena* (Quito, 1990) proponían el rechazo a la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América⁴¹⁰. Convertir la “celebración” en “denuncia”, y exteriorizar todo el sufrimiento y maltrato vivido durante este periodo histórico, se convirtió en uno de los estándares perseguidos. Las batallas que libraron los incas contra la vejación y el sometimiento ejercido por los conquistadores, son sentidas como propias y parecen inspirar las insurrecciones indígenas del momento. Botero (2001) opina que junto al discurso “aborigen” difundido entre las décadas de 1980 y 1990, también se desarrolló el argumento de que los indígenas debían ser recompensados por todo el maltrato sufrido con la conquista: “[los indígenas sentían] que se les debía dispensar un trato privilegiado por parte del resto de la sociedad ecuatoriana, formalizado en decretos y leyes, para reparar los 500 años de marginamiento, sufrimiento y opresión” (Botero, 2001: 161).

El cuadro *Colón llega al continente del tesoro* de Luis Millingalli Tigasi (figura 77) muestra la llegada de Colón a América, describe el acontecimiento previo al enfrentamiento entre el ejército colonizador y el inca, y aporta un texto explicativo interesante:

“Un mensajero trae a Atahualpa la noticia de la llegada de Colón. Las aves, las flores y las montañas reflejan la diversidad de la naturaleza de aquel tiempo. Cuando llegó Colón nuestros ancestros

410. “Las organizaciones reunidas en el Primer Encuentro Continental de Pueblos Indígenas reafirmamos: 1. Nuestro rotundo rechazo a la celebración del Quinto Centenario. Y el firme compromiso de convertir esta fecha en ocasión para fortalecer nuestro proceso de unidad y lucha continental hacia nuestra liberación (...)” http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (consultado el 18 de octubre, 2016, 19h).

estaban viviendo en paz y armonía. Ellos disponían de oro, aunque su verdadero tesoro era la riqueza incomparable de la naturaleza con bosques vírgenes y diversidad de animales. Colón vino con la Biblia y armas. Su llegada causó la destrucción de nuestra cultura y civilización”⁴¹¹.

Este texto de Luis Millingalli y la importancia que toma la riqueza vegetal en su representación pictórica, transmite la idea de un pasado incaico “glorioso”, desgraciado por la llegada de los españoles. De nuevo se manifiestan algunas ideas expresadas en la *Cumbre Continental Indígena* (Quito, 1990) en las que se enuncia que ante la aniquilación sufrida tras la invasión, el pueblo indígena debe continuar la lucha que iniciaron los incas, no puede tolerar la explotación y los abusos sufridos desde la invasión de sus “territorios ancestrales” hasta la fecha⁴¹².

Otras pinturas de Tigua como *Historia Antigua. Españoles esclavizan a indígenas* de Francisco Toaquiza (Muratorio, 2011), muestran directamente los enfrentamientos bélicos, incidiendo en el sufrimiento y maltrato vivido por la civilización inca y la población indígena. El catálogo elaborado a partir de la exposición *Indianische Malerei aus Ecuador*, celebrada en el Museo de Cine de Potsdam en 1994, tiene también algunos ejemplos como *Die Eroberung furch due Spanier*, de José Vega Cuyo. Esta obra se divide en cuatro partes en las que manifiestamente se representa de forma simultánea el pasado y el presente (en diferentes estadios históricos); paralelamente se subraya que el mismo espacio, que ahora es poblado por el colectivo indígena quichua y en concreto por la comunidad de Tigua, fue el escenario del pasado inca “glorioso” por un lado, y de las incesantes luchas que estos últimos libraron contra los españoles, por otro.

Las partes laterales de este cuadro se han destinado a la representación del paisaje andino de Tigua. Mientras la parte lateral izquierda representa el pasado inca dando énfasis a la exuberancia vegetal, la parte lateral derecha muestra el periodo presente de las comunidades de Tigua con su típico paisaje árido. A su vez, la parte central se divide en dos secciones. En la escena superior (separada con la inferior mediante una línea horizontal de color negro) se presenta una escena de lucha entre el ejército hispano y el inca. En ella se distinguen las figuras del que parece ser Vicente de Valverde⁴¹³, sujetando el evangelio, junto al líder inca Atahualpa situado de espaldas y atado a un tronco, justo antes de ser estrangulado. La zona inferior reproduce un compendio de escenas que representan labores de agricultura, ganadería, comercio y tejido, y celebraciones variadas como el Corpus Christi. Esta enumeración de rasgos culturales y festivos, al situarse junto a la escena inca, transmite la identificación entre la cultura de las comunidades de Tigua y las de sus “ancestros” incas; es común escuchar a los pintores decir: “[estas costumbres] fueron transmitidas por nuestros antepasados los incas”⁴¹⁴; lo

411. Luis Millingalli Tigasi aporta este texto para el catálogo publicado para la exposición *Pintores de Tigua*, celebrada en el Palacio Nacional del Ecuador con la colaboración de Jean Colvin y del Banco Central del Ecuador.

412. http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (18 de octubre, 2016, 19h).

413. El español Vicente de Valverde fue parte de la Orden de los Dominicos y participó en la colonización de América. Se considera que él mismo bautizó al emperador inca Atahualpa antes de que fuese ahorcado en la plaza de Cajamarca.

414. Información obtenida a partir de la entrevista realizada en Quito el 12 de julio de 2010 a un pintor de Tigua (de la Comunidad de Chimbacucho) actualmente migrante en Quito.

que lleva a percibir una vez más como la identidad “ancestral” se convierte en punta de lanza en la lucha por el reconocimiento del pueblo indígena y la obtención de la autodeterminación y autonomía política.



Fig. 77: Luis Millingalli, *Colón llega al continente del tesoro*, 2001. Fuente: Catálogo de la exposición *Pintores de Tigua*, celebrada en el Palacio Nacional del Ecuador.

“[Las organizaciones reunidas en el Primer Encuentro Continental de Pueblos Indígenas reafirmamos]: 2. Ratificar nuestro indeclinable proyecto político de autodeterminación y conquista de nuestra autonomía, en el marco de los Estados Nacionales, bajo un nuevo orden popular, respetando la denominación con que cada pueblo determine a su lucha y proyecto. 3. Afirmar nuestra decisión de defender nuestra cultura, educación y religión como bases fundamentales de nuestra identidad como pueblos, recuperando y manteniendo nuestras propias formas de vida espiritual y convivencia comunitaria, en íntima relación con nuestra madre naturaleza”⁴¹⁵.

Antes de dar paso al siguiente bloque temático, cabe destacar una pintura de Tigua elaborada en 1979. Esta imagen, a pesar de su temprana ejecución, representa de forma novedosa una escena bélica que puede integrarse en este segundo bloque temático (*Nuestros antepasados incas*). Este cuadro formó parte de la exposición *Cuatro pintores de los páramos de Tigua* realizada por Alberto, Julio, Juan José y César Augusto Toaquiza en la galería Artes en Quito, a finales de 1979 (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 10). Se trata de una pintura de compleja interpretación en la que se presenta una secuencia de escenas históricas que sugieren estar ordenadas en el sentido de las agujas del reloj. En la parte central, con un fondo amarillo y sujetando una lanza, se presenta la figura de un líder inca,

415. http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (18 de octubre, 2016, 19h).

seguramente Atahualpa. En la parte superior derecha se muestra lo que podría interpretarse como la llegada del ejército español a costas americanas. Bajo esta escena se desata una cruenta lucha entre el bando español y el inca, junto al cual se alza lo que parece ser la figura de un cura (quizás se trate de nuevo de Vicente de Valverde). La escena inferior izquierda se divide en dos partes: el acontecimiento del ahorcamiento de Atahualpa (en la parte alta) y la ceremonia o lloro ante su cadáver (en la sección inferior). Por último, en la parte superior izquierda se retrata a Simón Bolívar, cercano al cual se representa a un grupo de individuos que parecen celebrar la Independencia americana del imperio español.

- Politización de la pintura

La influencia del ambiente político en torno a los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, junto con la participación y el compromiso que los líderes de Tigua comienzan a tener en estas revueltas, a través principalmente de plataformas como la UNOCAT y del MICC (como se ha señalado en *El campo pictórico en el universo político*), crean una temática nueva en la pintura de Tigua: la política. Pese a que la primera exposición de Tigua, celebrada en la galería Artes en 1979, ya demostró cierto compromiso político al presentarse como un homenaje al líder indígena Agustín Vega de Lorenzo, pasó prácticamente una década hasta que la política apareciese en la pintura. Fue a partir de los noventa cuando la motivación política se comenzó a manifestar en el medio pictórico de forma explícita y se convirtió en una temática inherente a este género.

El pintor y dirigente indígena Francisco Ugsha Ilaquichi relata cómo el tema del levantamiento indígena se convirtió en un “impulso”, en un argumento pictórico especialmente importante para los pintores de Tigua en la década de los noventa. Explica que si bien muchos pintores no llegaban a entender del todo los motivos del levantamiento o las particularidades de las movilizaciones, pedían que Francisco les explicase todos los detalles posibles, para poder interpretarlos en la pintura: “Muchos jóvenes no captaban de dónde surgía y por dónde se movía el levantamiento, cuál era el motivo, y para captar hablaban conmigo. Yo les explicaba la iniciativa, por qué nos levantábamos.... y ellos sólo con oral iban plasmando”⁴¹⁶.

El corpus político desarrollado a partir de 1990 es muy amplio y complejo. Para este estudio se ha determinado hacer una división del global en dos bloques principales. Se comenzará en este apartado por el análisis del primero de ellos, denominado “política descriptiva”, mientras que el segundo bloque, “política étnica”, será desarrollado en el siguiente capítulo. La “política descriptiva” reúne un tipo de pinturas que narran de forma gráfica episodios de protestas y luchas indígenas desatados en torno a los levantamientos indígenas de 1990 y 1994. Algunos galeristas⁴¹⁷ consideran que esta tipología de cuadros creció de forma mayoritaria en la década de los noventa principalmente por el aumento de demanda

416. Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

417. Pilar Cano del Almacén Folklore de Olga Fisch expresa cómo a mediados de la década de los noventa la gente extranjera comenzó a interesarse mucho por los cuadros de Tigua con temática política. Esta demanda experimentó un declive poco a poco con el paso de los años y actualmente, y en concreto para su galería, les interesa más bien la pintura que “refleja la vida indígena, no la política, más bien lo ‘naïf’, la vida cotidiana, lo puro”. (Entrevista a Pilar Cano, 14 de julio, 2014).

extranjera, tanto en las pinturas vinculadas al polo artístico como en las conectadas al polo artesanal. Estiman que los agentes externos se interesaron mucho por un tipo de pintura que mostraba los acontecimientos políticos que estaba atravesando Ecuador y cuyos protagonistas principales eran los mismos indígenas.

Se engloban en este bloque temático pinturas como *Levantamiento* (Colvin, 2004. En *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 12) de Gustavo Quindigalle (2000), cuadro acompañado por un pequeño texto explicativo: “Protestantes indígenas del MIC, la organización política de la provincia de Cotopaxi, marchan contra el gobierno” (Colvin, 2004: 115); o como la pintura de Rodrigo Toaquiza (Ídem, *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 11) junto al que el autor comenta: “Protestantes indígenas del campo guiados por Antonio Vargas se enfrentan a la fuerza militar y élite del poder urbano, representando al Vicepresidente Noboa” (Ídem, 2004: 115). En este tipo de pinturas aparece el inconfundible escenario andino de las comunidades de Tigua y en muchas de ellas se introducen también, principalmente en las zonas inferiores, partes de cascos urbanos que crean una conexión entre las comunidades y las ciudades. A través de esta “conexión” parece que el discurso pictórico rompiera la distancia y el aislamiento de las comunidades y el pintor buscara enfatizar la presencia del indígena de Tigua en la ciudad y su contribución a los cambios políticos que, guiados por la CONAIE, se estaban produciendo durante estos años.

Muratorio (2011) explica que los cuadros sobre las protestas indígenas más explícitos que ella descubrió son aquellos que encontró entre los seleccionados para la exposición del MOA (1998). Esta autora considera que estos ejemplares formaban parte de un corpus iniciado por el pintor Eduardo Cayo Pilalumbo, y que en todos ellos se representaba a un grupo de indígenas luchando contra policías en áreas rurales. Blanca Muratorio ofrece un ejemplo de una de estas pinturas de Eduardo Cayo con *El policía maltrata a un dirigente tigua* (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 14), que lleva la siguiente descripción del autor: “Los indígenas vienen de todas las comunidades para luchar por nuestro derecho y por la tierra. El policía maltrata a un dirigente de Tigua” (Muratorio, 2011: 63).

En el cuadro *Los shamanes limpian a los diputados indígenas* (figura 78), Alfredo Toaquiza narra la elección del diputado nacional Luis Macas por el Movimiento Pachakutik, en 1996⁴¹⁸. Macas fue el primer representante indígena (quichua) nombrado diputado de la República de Ecuador (entre 1996 y 1998) y por ello significó un acontecimiento especialmente importante y sonado entre los indígenas de Tigua. En esta pintura se escenifica la celebración de cómo un chamán hace la “limpia” a Luis Macas. Este acto se desarrolla en la cumbre de una montaña, en una organización espacial muy similar a la que Alfredo usó en la representación del episodio del Vía Crucis de Guangaje (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 1, nº 43). Algunos habitantes de las comunidades de Tigua se representan subiendo la montaña para asistir a esta celebración y entre ellos sorprende encontrar a dos turistas cargados con sus mochilas. En la cima, detrás del conjunto de figuras que celebran el acto, se extiende una gran bandera con los colores de la wipala y sobre ella, la estatua de la virgen del Panecillo corona la composición. Aparece también

418. Líder indígena que en 1988 fue nombrado vicepresidente de la CONAIE y presidente en 1990. Fue ministro de Agricultura de Lucio Gutiérrez en el 2003. Retomó el cargo de presidente de la CONAIE en el año 2004 y en el 2006 se presentó como candidato a la Presidencia de la República de Ecuador pero obtuvo únicamente el 2% de los votos.

una figura que situada en el cielo sopla en dirección al acto y parece amparar “espiritualmente” este ritual chamánico⁴¹⁹. En la parte central izquierda sobresale un elemento novedoso: el Palacio de Gobierno de Quito, en el que ondea la bandera ecuatoriana. Esta edificación complementa el acto y da vigor a la inclusión de un indígena en el aparato estatal de la República de Ecuador.

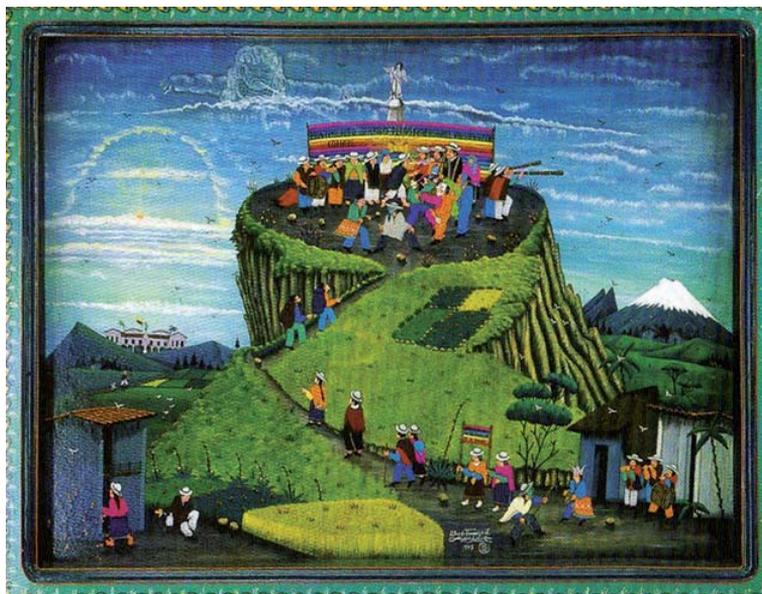


Fig. 78: Alfredo Toaquiza, *Los shamanes limpian a los diputados indígenas*, 1997. Fuente: Catálogo de la exposición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Equateur*, París, 1997.

Como se mostró en la primera parte de este estudio, en Tigua, durante las últimas cuatro décadas aproximadamente, la pintura y la política han tenido un poderoso vínculo y muchos de los líderes políticos de esta región se han dedicado simultáneamente a ambas. Sin embargo, algunos pintores expresan que a pesar de representar en sus obras episodios políticos, dando su apoyo a las revueltas indígenas, no han obtenido ningún respaldo o ayuda de plataformas políticas como el MICC o la CONAIE. Tampoco el movimiento indígena parece haber visto en la pintura de Tigua un medio idóneo de transmisión de sus principios⁴²⁰. Hasta la fecha sólo se ha obtenido el dato casi anecdótico de una pintura que la CONAIE encargó a Gustavo Toaquiza para ser distribuida como postal en una movilización (fig. 79).

419. Este tipo de figuras serán muy utilizadas en las pinturas de Tigua a partir de estos años y serán analizadas en el siguiente capítulo.

420. A partir de algunas entrevistas a miembros del movimiento indígena (2014) se ha percibido que el alejamiento de la pintura de Tigua, y de sus pintores, y la no consideración de ésta como herramienta política podría estar debido a la fama de conflictividad que parece “envolver” a las comunidades de Tigua.

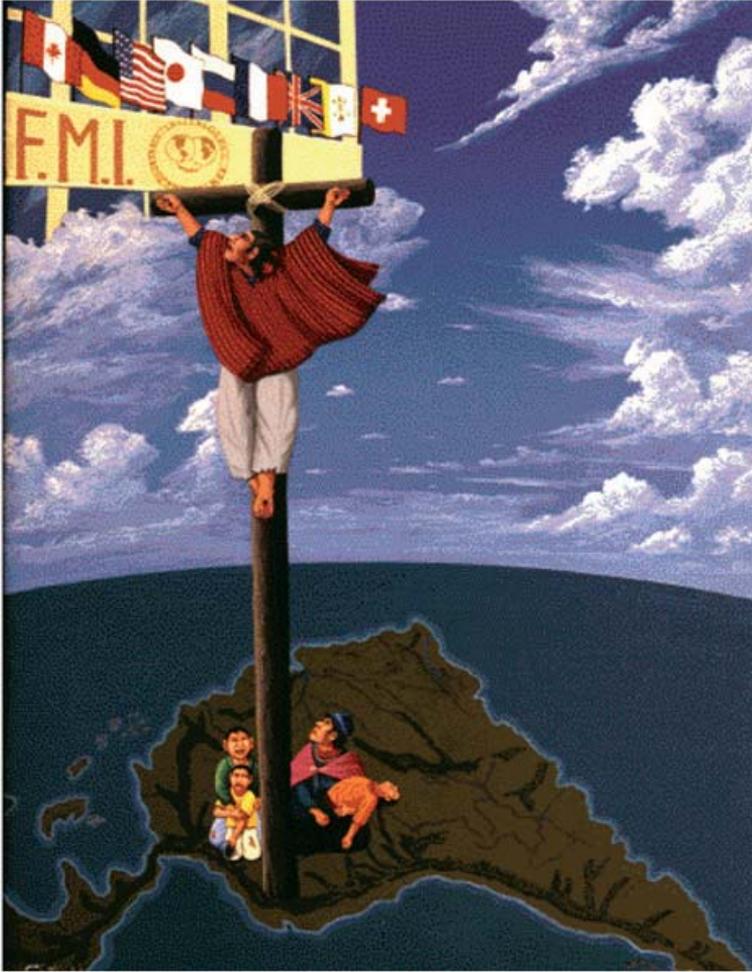


Fig. 79: Gustavo Toaquiza, *Crucifixión de América Latina*, 2000.

Descripción del autor: “El fondo Monetario Internacional (FMI) representado por las banderas de sus miembros está crucificando a los pobres de América Latina porque insisten en que el gobierno haga políticas, lo cual causa la subida de precios de los alimentos y los artículos de primera necesidad. Nuestro pueblo está muriendo de hambre. La dedico esta pintura al Presidente para que entienda conscientemente la pobreza extrema que confronta nuestra gente”. Fuente: Catálogo de la exposición *Les Peintres de Tigua: L’art indigène de l’Equateur*, París, 1997.

“El Movimiento Indígena, en la política, no hemos metido mucho como pintores de Tigua. (...) Nosotros, al menos nuestro grupo, no hemos participado en eso (...). La CONAIE no ha contactado más que todo con nosotros⁴²¹. No buscan juntar con los pintores (...) y mucho menos auspiciar una cosa así”⁴²².

“Yo creo que la pintura de Tigua pudo haber crecido cuando realmente la CONAIE la hubiera apoyado, viendo en este sentido, que es una cultura y que la pintura de Tigua es muy valiosa”⁴²³.

Raúl Ilaquiche considera que las escenas que representan el levantamiento indígena y la represión del pueblo indígena constituyeron una importante fuente de ingresos para los pintores, pero al mismo tiempo sirvieron para que los tiguas estableciesen y madurasen una posición política de resistencia indígena. “Crean una expresión de manera directa, sin que nadie les represente”, lo que él vincula con una posición política aislada de las plataformas indígenas, que ayuda a “la creación de lazos de unión entre las comunidades, crea un núcleo fuerte como ‘comunidades de Tigua’”⁴²⁴. En el siguiente capítulo se ampliarán estos cuestionamientos y se mostrarán los caminos “político-étnicos” nuevos que toma la pintura y las repercusiones que esto desata.

- Los otros: Amazonía, espiritualidad y Pachamama

“El hombre de los Andes bebe, desde su infancia, el aire, el semblante de un paisaje quebrado, hondo, desnudo de árboles, donde el ojo humano alcanza inmensas distancias pobladas por una orografía abrumadora y exaltante y bebe de los encuentros y desencuentros, de las luchas, las convicciones de pertenencia, el dolor, y de ellos nace y brota el sentido de una forma de saber que no ha muerto sino que ha pasado a todos. Entonces debemos superar el complejo de pensar que ese saber es parte de la ignorancia. El saber mítico oprimido en nuestra cultura debe ser reasumido, rechazando los falsos convencimientos de que es una expresión inferior de conocimiento y que lo occidental es la expresión máxima de la racionalidad humana” (Moreno, 1989: 132).

421. El entrevistado se refiere a la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi, de la que es miembro.

422. Información obtenida a partir de la entrevista realizada en Quito el 12 de julio de 2010 a un pintor de Tigua (de la Comunidad de Chimbacucho) actualmente migrante en Quito.

423. Entrevista realizada el 29 de junio de 2010 a dos artistas de Tigua cuyas familias son actualmente migrantes en Quito.

424. Entrevista a Raúl Ilaquiche, 19 de agosto, 2014.

En el catálogo de la exposición realizada en Washington en 1994 asombra el hallazgo de un tipo de cuadros diverso al resto. En ellos, los protagonistas dejan de ser el colectivo quichua de las comunidades de Tigua y se introducen nuevos personajes como los indígenas tsáchilas, o también llamados “colorados”⁴²⁵. Existen diversas circunstancias que parecen haber influido en que los pintores de Tigua decidiesen introducir nuevos sujetos en este periodo.

En primer lugar, uno de los aspectos a tener en cuenta son las vivencias que los mismos habitantes de Tigua y sus familiares habían tenido con otras poblaciones indígenas. La mayoría de ellos habían migrado durante muchas etapas de su vida para trabajar en diferentes lugares de Ecuador. Una de ellos fue Santo Domingo⁴²⁶ y algunos, como el mismo Julio Toaquiza⁴²⁷, relatan periodos de su vida en los que vivieron experiencias trascendentales en esta ciudad. Muchos de los acontecimientos narrados por los tiguas, son vivencias protagonizadas por chamanes tsáchilas. Celso Fiallo considera que estas experiencias tienen un significado más profundo, opina que los tiguas provienen del grupo étnico de los yumbos, población indígena existente durante la época colonial del que se interpreta que descienden asimismo los tsáchilas; es por esto que considera que existía un nexo ancestral entre estos dos grupos y de ahí la admiración y atracción que sienten los tiguas por sus prácticas culturales y rituales⁴²⁸.

En segundo lugar, las demandas planteadas desde el movimiento indígena en relación al reconocimiento de diversas nacionalidades indígenas que se estaban defendiendo cada vez con más fuerza en este periodo, parece ser también un factor fundamental. A través de la pintura, los tiguas habían iniciado una reflexión pictórica sobre su propia identidad, estaban creando un discurso que definía “lo indígena-quichua”, construyendo su propia “alteridad cultural” (Lentz, 2000). El hecho de representar en sus cuadros a otros sujetos, les permite hacer un ejercicio de reflexión y comparación mayor, vinculado con la asimilación de los cambios políticos que se estaban produciendo en Ecuador durante esos años.

Por otra parte, el valor exótico que tanto los tiguas como, en mayor medida, los agentes externos mostraban por las prácticas espirituales de los chamanes indígenas, debió tener una influencia significativa. Ya Mayra Ribadeneira en su publicación (1990) escribía un apartado sobre los chamanes:

“Según sus creencias [de los tiguas], el mundo está lleno de malos y buenos espíritus que deben ser mantenidos lejos de nosotros, dependiendo de las circunstancias. Es por eso que todos llevan chaquira o amuletos escondidos en sus ropas. Los shamanes, especie de brujos o místicos, poseen la facultad de trasladarse al mundo de los espíritus. Hacen predicciones y tienen gran influencia dentro de la comunidad. Son dueños de un increíble conocimiento de las distintas plantas medicinales, con las cuales curan desde el

425. Población indígena asentada en la zona rural del cantón de Santo Domingo. Se considera que fueron apodados “colorados” por el color de sus peinados y las decoraciones que portan durante las celebraciones, los cuales elaboran con semillas de achiote.

426. Capital de la provincial de Santo Domingo de los Tsáchilas, es actualmente la cuarta ciudad más poblada de Ecuador y constituye un punto de unión e intercambio comercial fundamental entre la costa y la sierra. Se ubica en la Región Sierra en zona climática lluviosa tropical.

427. En *Justificación en forma de mito* se narra el episodio vivido por Julio con un chamán en Santo Domingo.

428. Entrevista a Celso Fiallo, 27 de agosto, 2014.

mal de amor, hasta los del cuerpo. Ahora hay hierbas especiales para ayudarles a ser mejores pintores” (Ribadeneira: 1990: 38).

Incluso en el catálogo de la exposición de Washington (1994) existe un texto que vincula estas prácticas espirituales al pasado inca, dándole así un valor de tradición mucho mayor: “[existen en la exposición] pinturas de rituales de curación realizados por el shaman de la comunidad y ceremonias religiosas que datan de la época pre-Incaica, atestiguan la importancia de estas tradiciones para los indígenas”.

A principios de la década de los noventa comienzan a encontrarse muchas escenas en las que se conectan literalmente los dos “mundos”, el de los tiguas y el de los tsáchilas o, en otros casos, diversas poblaciones indígenas de la Amazonía⁴²⁹. En la *Galería de Imágenes-DVD* se muestran varios ejemplos, como el cuadro de Julio Toaquiza titulado *Shamanmanta (El lugar del chamán)*, expuesto en el catálogo de la exhibición de Washington de 1994 (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 20). En este cuadro, un grupo de quichuas desciende de las comunidades de Tigua para encontrarse con otras poblaciones indígenas; atravesando un río, los enfermos que trasladan se disponen a recibir las curaciones chamánicas que realiza el “yachac” (brujo). Otro cuadro, en este caso de Fausto Toaquiza, *Shaman limpia (La limpia del chamán)* (1997, *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 21) ofrece la situación inversa: se representan indígenas amazónicos, representados con el pecho descubierto, siendo asistidos por chamanes quichuas, ataviados con ponchos y sombreros.

Otro tema reiterado que en las pinturas de Tigua se asocia con la espiritualidad es el respeto y adoración por la Pachamama. De nuevo existen varios factores que, conectados, parecen contribuir al enriquecimiento temático de este género pictórico hacia esta dirección. Como se ha expuesto, la identificación ancestral con el mundo inca afecta fuertemente al discurso político indígena durante estos años y esto ejerce también una influencia directa en la pintura de Tigua. Esto no sólo se percibe en las narraciones sobre el pasado inca “glorioso” o sobre acontecimientos históricos específicos, como se ha planteado precedentemente, sino que también atañe a un elemento muy importante de las escenas pictóricas: la naturaleza. ¿Qué significa para los indígenas el paisaje, sus tierras y todos los elementos de la naturaleza con los que conviven (montañas, ríos, plantas, animales, etc.)? La idea de que durante el periodo incaico la naturaleza era exuberante y las tierras ofrecían una fertilidad inconmensurable que quedó mermada y malograda tras la llegada de la Conquista comenzó a ser difundida por el movimiento indígena en este periodo y los tiguas participaron pictóricamente en la difusión de este mensaje. En el catálogo de la exhibición de Washington (1994), en la descripción de Alfredo Toaquiza sobre su cuadro *Adoración del Inca al Pacha Camac* se muestra claramente esta idea: “[Con los incas] la tierra era más productiva, no estaba contaminada con pesticidas ni fertilizantes. En resumen, la vida para los indígenas era mejor en el tiempo del los Incas”.

El respeto y adoración por la Pachamama se convirtió en un lema secundado por el movimiento indígena y fue introducido reiteradamente en sus discursos y reclamaciones políticas. La Madre Tierra, asociada en muchas ocasiones con el Padre Sol (Inti), se comenzó a repetir una y otra vez en todo tipo de textos y alegatos:

429. En la región amazónica existen diversas poblaciones indígenas, entre las más importantes se encuentran la achuar, zápara, shuar, huaorani, siona, secoya, a'l cofán, quichua y los denominados pueblos “no contactados”: tagaeri, taromenane o oñamenane.

“Nuestro padre es el Sol (Inti) y nuestra madre es la Pachamama que es la naturaleza, por ello los indígenas nos consideramos raza solar, porque nuestro Inti además de fecundar a la Pachamama es guía de nuestros pueblos y hogares, nos indica la mejor parte posible del año y del día. La Pachamama nos da vida, alimentos, vestidos y techo, y además es nuestra cuna y tumba. Por eso los indígenas los queremos con amor y les ofrecemos la primera chicha de jora o de quinua y el primer bocado de comida, como símbolo de unión entre el hombre y el medio.

Porque nuestros padres [los incas] fueron dueños de la tierra milenaria existe la relación hombre-tierra. Su conservación de fertilidad productiva se mantiene basada en los principios del ciclo vital agro-ecológico que se intensifica con una tecnología sumamente elevada” (Quinde, 1999).

La Pachamama se convirtió también en el discurso pictórico de moda en esa época y muchos pintores de Tigua lo introdujeron de modos diversos en sus obras. Por un lado, se comenzaron a pintar figuras que buscaban simbolizar al espíritu de la Pachamama, como vemos en las imágenes (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 21, 24 y 32) en cuyos casos parecen participar y dar “asistencia” espiritual en las ceremonias de los chamanes. Estas figuras son pintadas con colores claros sobre fondo oscuro y serán muy representadas en las pinturas que se han considerado parte del tercer bloque de esta sección (*Pos-género. La etnificación de la política*).

En el catálogo de la exhibición organizada en la sede de la UNESCO en París (1997) Alfonso Toaquiza presenta una pintura con el título: *La Madre Tierra* con la descripción: “Pachamama, la Madre Tierra, alimenta el suelo y asegura una generosa cosecha. El pájaro de colores representa la buena fortuna. El Shamán (la figura que sostiene la vasija) ha purificado objetos especiales traídos por las mujeres. La imagen de Pachacamac, la divinidad suprema, domina el cielo”. En ella, un grupo de personas celebra un ritual de adoración a la Pachamama en la parte central de la obra, mientras a los lados Alfonso presenta dos figuras. La imagen de la izquierda personifica a la misma Pachamama mediante una figura femenina indígena de cuyos pechos emanan ríos descendientes por una ladera montañosa, cordillera que representa asimismo su falda; la imagen de la derecha constituye la representación del espíritu del Pachacamac, como puntualiza su autor, deidad que observa y parece acompañar el ritual con orgullo.

Gustavo Toaquiza, para la misma exhibición organizada por la UNESCO (1997), presenta una obra inspirada también en la temática amazónica, en este caso de denuncia. La explotación petrolera en la Amazonía se convierte para este pintor en el argumento principal de varias de sus obras. En muchos de sus cuadros posteriores (como puede verse en *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5.2, nº 33 y 34) Gustavo desarrolla un gran contenido crítico como en *Madereros* en la Amazonía o *Petroleros* en Ecuador. Gustavo realiza también otras obras sobre la Amazonía con menor contenido crítico, en las que presenta las diferentes nacionalidades de esta región como la Cofán, Shuar, Huaorani, etc., resaltando en este caso las peculiaridades de sus vestimentas y algunas escenas cotidianas. Todas estas obras son presentadas en su espacio web <http://www.gustavotoaquiza.com/> y en ellas puede observarse un avance técnico notable basado en el tratamiento realista de

las figuras humanas, que hace que este pintor se haya convertido en uno de los referentes más importantes para el resto de pintores de Tigua.

El Centro Ecuatoriano para el Desarrollo de la Comunidad (CEDECO) celebró en julio de 1988 un seminario titulado *Ecuador Multicultural*, en el que participaron sociólogos, antropólogos, economistas, miembros de la CONAIE y otras personalidades que presentaron ponencias en torno al tema de “la identidad psicocultural” de Ecuador⁴³⁰. Una de las comunicaciones, presentada por Vladimir Serrano, expone la importancia de dar reconocimiento a la sabiduría ecológica y popular que se considera poseen muchas poblaciones indígenas ecuatorianas. “Valorando la sabiduría indígena y popular y llevándola a la categoría de un conocimiento sistematizado es probable que logremos entregar una alta contribución a la humanidad como bien dice la Carta Mundial de la Naturaleza (...). Esto es lo que milenariamente comprendió el indígena americano y es el gran legado que nos han entregado sus descendientes” (Moreno, 1989: 124). En este caso, Serrano (1989) se refiere a la Carta del *Jefe Indio Seattle*⁴³¹ que el líder de la tribu Suwamish de América del Norte envió en 1854 al presidente de los Estados Unidos Franklin Pierce como respuesta a la oferta de compra de las tierras de los Suwamish (actual Estado de Washington). Esta carta fue después publicada completa en diciembre de 1999 por el Instituto Científico de las Culturas Indígenas de Ecuador y en ella se encuentran postulados que sin duda influyen en los discursos sobre la Pachamama y las representaciones elaboradas en esta época en las pinturas de Tigua.

“Cada parcela de esta tierra es sagrada para mi pueblo. Cada brillante mata de pino, cada grano de arena en las playas, cada gota de rocío en los bosques, cada altozano y hasta el sonido de cada insecto, es sagrada a la memoria y el pasado de mi pueblo. La savia que circula por las venas de los arboles lleva consigo las memorias de los pieles rojas. Los muertos del hombre blanco olvidan su país de origen cuando emprenden sus paseos entre las estrellas, en cambio nuestros muertos nunca pueden olvidar esta bondadosa tierra puesto que es la madre de los pieles rojas. Somos parte de la tierra y asimismo ella es parte de nosotros. Las flores perfumadas son nuestras hermanas; el venado, el caballo, la gran águila; éstos son nuestros hermanos. Las escarpadas peñas, los húmedos prados, el calor del cuerpo del caballo y el hombre, todos pertenecemos a la misma familia (...). Deben enseñarles a sus hijos que el suelo que pisan son las cenizas de nuestros abuelos. Inculquen a sus hijos que la tierra esta enriquecida con las vidas de nuestros semejantes a fin de que sepan respetarla. Enseñen a sus hijos que nosotros hemos enseñado a los nuestros que la tierra es nuestra madre. Todo lo que le ocurra a la tierra les ocurrirá a los hijos de la tierra. Si los hombres escupen en el suelo, se escupen a sí mismos”⁴³².

430. A partir de estas ponencias Abya-Yala editó en 1989 el libro titulado *Ecuador multinacional, conciencia y cultura*.

431. Documento tan famoso como desacreditado. En Viola (2013) se destaca el carácter artificioso y su vinculación con el “pachamamismo” (ver nota 469).

432. Fragmento de la *Carta del Jefe Indio*, publicada en la Declaración de Seattle de los Pueblos Indígenas, Publicación nº9, diciembre de 1999, Instituto Científico de Culturas Indígenas.

Wilson Toaquiza y José Luis Toaquiza son pintores de Tigua cuya temática principal se basa en la riqueza vegetal y animal de la región amazónica. La armonía de la naturaleza con el ser humano y el respeto que los pueblos indígenas sienten hacia la Pachamama, se convierten en sus discursos principales⁴³³. Ivers (2008) observa detenidamente algunas características de la obra de Wilson:

“Wilson, el sobrino nieto de Julio e hijo de Francisco, tiene 21 años y la pintura preferida de él es la selva y las prácticas chamánicas. En el cuadro conviven animales selváticos, aves coloridas de la sierra, y de la costa; los turistas, los viajeros aventureros (...). Las pinturas de Wilson promueven el respeto y el amor hacia todo lo existente: las piedras, los árboles, las plantas, los animales y los seres humanos. Para el chamán, lo sagrado es primordial y todo está vivo e interconectado” (Ivers, 2008: 60-61).

- Los turistas observadores. ¿Qué es lo indígena?

El último bloque temático no es especialmente trascendente por el número de ejemplares, sino por el tipo de contenido o reflexión que emana de él. En él se agrupan obras cuyas temáticas representan a los “turistas-observadores” de la realidad indígena. La observación del “otro”, en este caso la representación del agente externo que contempla las actividades que realizan los tiguas, se convierte en un hecho llamativo porque señala cómo los indígenas son conscientes de qué actividades obtienen reconocimiento externo y qué labores ofrecen más interés para este colectivo. Se trata de una especie de “feedback”, de reflexión consciente de qué características “indígenas” son más interesantes para estos observadores y cómo ante estas reacciones por parte del receptor, el indígena emisor modifica y construye su discurso sobre qué es “ser indígena”.

Con la salida de algunos pintores al extranjero, esta realidad se intensificó. En capítulos anteriores se vio cómo el discurso de apertura que se pronunció en la exposición en la que participó Alfredo Toaquiza en París hizo que este pintor de Tigua se sintiese uno de los encargados de representar la cultura indígena a nivel nacional e internacional⁴³⁴. Reiteramos un fragmento de las palabras de este pintor: “Desde ese momento [la exposición en París] ya cambié, cambié, yo me asenté, yo soy artista y tengo que superar en todo sentido, en mi vida, mi filosofía o pensamiento es representar a través del arte el mensaje del pueblo”⁴³⁵. El artista indígena comienza a ser visto como una figura cuyo rol principal es transmitir un mensaje de valoración de lo indígena. El mismo Alfredo Toaquiza narra en una entrevista cómo él explicó a su propia hija, Sisa, la responsabilidad de representar lo “indígena” y el orgullo de pertenecer a este colectivo. Alfredo estima que sobre todo en la última década se comenzó a perder el valor de “lo indígena”, “las chicas jóvenes de la zona de Zumbahua, Pujilí, de casi todo Cotopaxi ya no querían ni poner sombrero indígena, ni falda, nada”. Considera que esto muestra cómo las generaciones más jóvenes

433. En *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 5, nº 22, 37, 38, 39 se muestran algunas de sus obras.

434. Ver página 184 (Entrevista – Historia de vida a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013).

435. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

comienzan “a perder su identidad indígena”. Alfredo relata el ejemplo de su hija Sisa, narra cómo ella desde niña quería dedicarse a la música, “quería ser cantante”, pero al haber estudiado y vivido en Quito, tenía influencias de modas musicales y estéticas urbanas y, en su caso concreto, se sentía atraída por la música reggaetón y quería cantar este estilo musical. Su padre, Alfredo, le mostró su rechazo por este tipo de música, sobre todo porque él considera que “quien es del pueblo tiene que levantar al pueblo”, de modo que decidió tratar de convencer a su hija para que no cantase este estilo, sino que interpretase música vinculada con el pueblo indígena:

“Un día escuche que [Sisa] cantó reggaetón, ‘Ay mi hijita, no me gusta’ y me fui saliendo. Y la mamá y ella habían quedado llorando, ‘papi no lo quiere aceptar’ pensaban. [Después] me preguntó ‘¿qué quiere que cante papi para que le guste?’ ‘Mi hijita, yo necesito que cante a nuestra gente, música nacional por lo menos. O si es posible música que da nuestro pueblo’, es otra música que existe, de eso sí me comparto. Recordé esas lindas músicas que existían, pero ahora ¿quién valora?, ¿quién recupera?, ¿quién sostiene?, ¿quién defiende?”⁴³⁶

Alfredo narra cómo durante dos años Sisa fue a la escuela de música pero siempre “se escondía” porque no quería mostrarle a su padre el tipo de música que cantaba. Un día, Sisa tuvo una audición en la ciudad de Latacunga a la que Alfredo finalmente asistió y quedó gratamente sorprendido:

“Cuando llegué [a la discoteca] había un montón de jóvenes y ella había empezado a cantar. Ella cantó tecno cumbia y yo dije ‘¡Qué bestia! ella cambió’ y entonces yo cambié; todo el mundo estaba emocionado (...) y la aplaudieron mucho, yo me emocioné porque toda la gente vino a saludar, y me presentó como su papá, sacaron cervezas... y me emocioné. [Le dije a mi hija] ‘antes cantabas reggaetón, eso no me gustaba, pero ahora estás cantando música nacional’”⁴³⁷.

Alfredo Toaquiza cuenta que quiso entonces hacerle un regalo a su hija y le ayudó con la grabación de un disco. Pero antes de la grabación, decidió hablar con ella sobre algunas cuestiones que consideraba fundamentales sobre sus orígenes:

“Pero hija, entienda, yo necesito que con la música defienda el pueblo. Ahí conversé con ella. Verá, yo vengo de la raíz indígena, mi mamita era indígena, mi papacito, mi abuelita era indígena, he sabido vivir así luchando en hacienda, pero mandado de esa gente, había una pobreza terrible, un dominio total y esa gente y esa sangre y así hemos venido a superar algo, algo. Y tú vas a defender, ¿a quién vas a defender?, como artista por qué no te representas al pueblo indígena”⁴³⁸.

436. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

437. Ídem.

438. Ídem.

Sin embargo, Alfredo narra cómo Sisa sentía miedo porque ella no sabía cómo representar “lo indígena”: “Pero papi, si es que no me sale bien, si a lo mejor me rechazan”. Alfredo entonces explicó a su hija cuál fue su experiencia como pintor y cómo afrontó el discurso de representación de lo indígena ante los actores externos (por ejemplo en sus exposiciones internacionales):

“Mi hija, veré, yo como pintor a mí no me rechazó nadie, yo estuve en EEUU y hablé allá, vine, gracias a Dios ahora me buscan los turistas, de eso me vivo porque me vienen y quieren conocer la pintura, mi obra me va llevando. Y así ustedes estudian, me defienden. Yo me respondo total lo que quiero responderles, tengo derecho, vivo en un país democrático”.

De este modo animó a su hija a defender “lo indígena” a través de su música y vestimenta:

“Entonces tú puedes defender un mundo indígena como mujer indígena joven y defiende tu quichua, tu cultura, porque ahorita tenemos este problema. (...) Yo quiero que saquemos la música auténtica. Tecno cumbia está bien, eso es una, pero también de nosotros es Tigua: el danzante, música autóctona de nuestra gente, de nuestro pueblo. Que muchísima gente tenía de siglos anteriores a música, eso tratemos de sacar. Y como también pues vestimenta indígena”⁴³⁹.

Alfredo explica cómo lo que más le costó a Sisa fue cambiar su vestimenta, porque ella no sentía que la ropa indígena fuese “moderna” o adecuada para chicas jóvenes. Su padre reflexionó sobre este asunto y finalmente consideró que debía inventar un diseño indígena diferente:

“En la vestimenta mi hija luchó bastante. Decía ‘pero papi, pero ¿cómo?, pero ¿voy a poner sombrero, chalina...?, chuta, pero ¿cómo?’. Entonces investigué y unos me decían qué sabían poner nuestra gente hace unos quince o veinte años, ‘eso tiene que recuperar’. Yo dije, ‘no espera, tampoco, espérate’. Como gente joven esa cultura no es estática, es evolutiva, poco a poco va modificando. Entonces el actual, el actual. ‘Tratemos de sacar tu diseño y punto, eso es todo. Tú ponlo de esta manera, esta chalina, justo esta chalina, y esta falda y así con estos zapatos y así’. Y entonces diseñamos y ya”⁴⁴⁰.

Finalmente se realizó la grabación de dos temas musicales, uno con ropa “moderna” y otro con ropa “indígena” que habían decidido juntos. El éxito logrado, sobre todo por el segundo, fue grandísimo y Alfredo explica cómo comenzaron a contratar a Sisa como cantante en muchos eventos. En la actualidad Sisa Toaquiza se ha convertido en una de las cantantes con más reconocimiento entre la población

439. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

440. Ídem.

joven indígena quichua, a nivel nacional e internacional⁴⁴¹ y su padre considera que se ha convertido en un ejemplo para la población indígena:

“Ella es la única mujer que apareció defendiendo lo que es la cultura, mire. Bien, un ejemplo, sólo esa partecita, mire. Entonces ahora las chicas viendo a la Sisa dicen: ‘mismos zapatos quiero, misma chalina quiero, mismo sombrero, idéntico a Sisa’. Cuando regresa a verse de otra cara, vestimenta todo el mundo empezó a poner. Ahora en cambio están en los bancos, en las cooperativas, en las instituciones públicas, privadas, indígenas con ropa indígena trabajando, qué lindo. Entonces ya ella, cientos de gente están felicitando de lo que ella defiende. Después empezó a practicar el quichua también, porque ya no quería hablar mucho el quichua. Entonces ya ahora, ya practicó y ahora habla bien”⁴⁴².

441. Ha viajado a EEUU en múltiples ocasiones y ha realizado varias giras como cantante desde el año 2013. Tiene su propia línea de ropa en venta y se publicita en su blog y página de Facebook:

<http://sisatoaquiza.blogspot.com.es/2016/09/bienvenidos-mi-blog.html>

https://www.facebook.com/permalink.php?id=205506919509211&story_fbid=624793924247173

442. Entrevista a Alfredo Toaquiza, 8 de agosto, 2013.

Autorretrato naïf de un pintor de Tigua ha puesto de manifiesto cómo las características propias del arte naïf y otras asociadas a ellas “colorean” durante esta época a la pintura de Tigua y a los mismos pintores, quienes a partir de este momento son valorados principalmente por ser “primitivos”, “ingenuos”, “analfabetos”, “aborígenes”, “inmovilistas”, “autodidactas”, “desvalidos”, etc. El libro de Mayra Ribadeneira y las pinturas de este periodo fijaron el género de Tigua, apuntalándolo a una alteridad indígena quichua basada en la exageración folklórica y naïf. De esta forma, los pintores de Tigua recibieron reconocimiento de los actores externos; aunque fuesen “disfrazados” con atuendos naïf, construyeron una imagen diferenciada, sus voces comenzaron a ser escuchadas y, en definitiva, lograron tener acceso como participantes indígenas en el juego político de lo “identitario”.

El segundo apartado ha mostrado cómo sobre esta primera “capa pictórica”, los pintores de Tigua prosiguieron “aplicando pintura” y el corpus pictórico continuó desarrollándose y ampliándose en la década de los noventa. En este caso, en la pintura de Tigua se dio más relieve y fuerza a la cuestión política, influida por el temblor monumental que sufrió el panorama político nacional con los levantamientos indígenas de 1990 y 1994.

Los pintores de Tigua se muestran en las obras de este periodo como participantes cada vez más activos en la negociación y construcción de la identidad indígena quichua. A través de nuevas temáticas, se ha observado cómo éstos comienzan a incrementar el imaginario de “lo indígena” y a cuestionar la ampliación de sus derechos, principalmente mediante cuestionamientos vinculados con su pasado histórico “ancestral”; estos “orígenes” les permiten además que en su pintura “renazca” y se legitime pictóricamente una epistemología indígena basada en saberes espirituales y naturales como la adoración de la Pachamama.

En el siguiente capítulo se profundizará en la última fase o estadio de la pintura de Tigua y se analizará qué dirección toma la pintura de Tigua en la última época, qué tipo de discursos se difunden en ella y qué posición ocupan los pintores que lideran estos cambios dentro del campo pictórico.

Capítulo 6.

Post-género: La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua

- El despertar de la simbología

“... Ahí cambian las ideas, descubren, empiezan a descubrir el pensar indígena, la cosmovisión indígena. Como pintores empiezan a entrar en el profundo de la cosmovisión indígena, entonces vea cómo desde el levantamiento, los pintores van evolucionando (...). Se da un tremendo cambio: el descubrir el propio sentir, de los propios símbolos, de convivir el amor, el cariño, el compartir, el sentir indígena que está en contacto con la naturaleza, la Pachamama, el contacto con la tierra, el Allpamama no está muerta, es un ser vivo que nos da de comer y debemos agradecer en el Inti Raymi, es propio dios. En el mundo indígena no falta nada”⁴⁴³.

La tercera etapa presenta un tipo de pintura muy diferente a la anterior. Las transformaciones que experimenta han sido lideradas principalmente por los pintores que ocupan el primer grupo, en base a la clasificación establecida en el capítulo 3, *Estructura y poder en el campo pictórico*: aquellos pintores de Tigua con

443. Entrevista a Francisco Ughsa Ilaquichi y Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

más estatus artístico, reconocimiento socio-político y capital simbólico y económico. Cabe puntualizar sin embargo que se crea una tendencia pictórica que llega a estar presente ya no sólo en la pintura en su polo artístico, sino también en el polo más comercial o artesanal⁴⁴⁴ y también se producen imitaciones por otros grupos de menor categoría en la jerarquía de pintores. Además, durante la misma época conviven junto a esta tipología pinturas de otras fases o de otra índole, por ejemplo es muy común seguir encontrando el tipo de pintura propia de la primera o segunda etapa, pero también descubrir casos singulares como la pintura que realiza el pintor Juan Cuyo basada en la interpretación de cuadros de artistas contemporáneos⁴⁴⁵. Sin embargo, se trata de tendencias más vinculadas con el polo comercial que además se alejan de la representación del imaginario indígena, por lo que no se han considerado principales para este estudio.

Las obras pictóricas que forman parte de este estadio tienen una peculiaridad principal que las distingue de las otras etapas: en ellas se da relevancia a la carga simbólica y se ensombrece la descripción objetiva o realista de acontecimientos. Algunos pintores de Tigua comenzaron a dar sus primeros pasos hacia este tipo de obras ya desde mediados de la década de los noventa, como vimos en algunas obras de Gustavo Toaquiza, Fausto Toaquiza y Alfonso Toaquiza que formaron parte de las exposiciones de Washington (1994) y París (1997). No obstante, fue a partir del año 2000 cuando este estilo se convirtió en una tendencia destacada y desde entonces se ha seguido desarrollando hasta crear un corpus pictórico complejo que incluso ha dado lugar a diferentes ramificaciones dentro del mismo.

En el capítulo anterior se analizaron las cuatro temáticas que surgieron de forma novedosa a partir de la década de los noventa: *Nuestros antepasados incas; Politización de la pintura; Los otros: Amazonía, espiritualidad y Pachamama; y Los turistas observadores*. A pesar de que en esta etapa todos estos temas volvieron a servir de inspiración para los pintores, el resultado pictórico se presentó de forma totalmente diferente, ya que se transformaron importantes aspectos de forma y contenido. La configuración de la obra pictórica es planteada en base a un sistema de símbolos los cuales se convierten en los verdaderos protagonistas de esta fase pictórica. Cada símbolo busca representar un concepto o idea y su conjunto engendra un conglomerado de creencias que busca presentar al espectador qué es “lo indígena”, qué rasgos característicos posee la colectividad indígena quichua frente al resto; pero se debe tener en cuenta que en este caso se crea además un contenido diferente al que se venía mostrando, que sufre un viraje hacia “lo étnico” y se aleja de “lo folklórico”.

Recordemos cómo en 1985 Segundo Cabrera (Misión Salesiana de Zumbahua) encargó al pintor Francisco Ugsha Ilaquichi una serie de ilustraciones con el cometido explícito de plasmar las “tradiciones indígenas”. Estas ilustraciones formaron parte de una colección llamada *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)* que fue distribuida a la población de las comunidades de Tigua y Guangaje. Como se pudo observar a través del análisis del tipo de pintura que surgió tras esta clasificación de “tradiciones indígenas”, en este comienzo, los pintores de Tigua buscaron principalmente definir “lo indígena” a través de la descripción del folklore; es decir, persiguieron una imagen de “lo indígena” que potenciase el carácter tradicional y popular a partir de la representación de su vida cotidiana, de sus costumbres y de sus actos festivos. En esta tercera fase se ve un cambio fundamental con respecto a

444. Ver subapartado *Criterios de valoración en base a dos polos*.

445. Muratorio (2011) analiza algunas obras de Juan Cuyo basadas en la interpretación de cuadros célebres.

esto, se comienza a crear un contenido pictórico insólito que parece querer alejarse del folklore y establecer una nueva y diferente representación de “lo indígena”, en definitiva se busca crear una identidad grupal “renovada”. En el seminario *Ecuador Multicultural* organizado por el Centro Ecuatoriano para el Desarrollo de la Comunidad en julio de 1988, en una de las comunicaciones presentadas, se expuso una idea que ejemplifica lo que comenzó a ocurrir en la pintura de Tigua de esta etapa: “Planteamos la necesidad de generar un pensamiento indígena, de construir una epistemología del pensamiento indígena, para que sea un real aporte, de lo contrario, más bien se cae en el folklorismo intelectual que no tiene ni pies ni cabeza (...)” (Moreno, 1989: 145).

Las pinturas de Tigua parecen ser “trazadas” intentando participar en la creación de esa nueva “epistemología del pensamiento indígena” a través de los nuevos símbolos que presentan. Para adentrarse en el análisis de los símbolos de la pintura de Tigua de esta etapa, es fundamental tener en cuenta ya no sólo el marco contextual que ha sido analizado en apartados anteriores, sino también cómo los postulados indígenas de este periodo comenzaron a nutrirse de gran cantidad de estímulos externos diversos. Como opina Botero (2001), la dirigencia indígena ecuatoriana estaba en pleno contacto con líderes de otros países que, como Bolivia o México habían elaborado y consolidado símbolos en sus particulares



Fig. 80: Portada de Proyecto Político de la CONAIE (1994).

discursos indígenas; como fue el caso de la wipala boliviana, que comenzó a ser usada por el movimiento indígena ecuatoriano y a estar presente, como se ha visto, en algunos cuadros de Tigua. Además, el acceso a libros, exposiciones, viajes al extranjero, internet (en la época más reciente), etc., tanto de los líderes indígenas ecuatorianos como de los pintores, motivaron la confección de un discurso sobre la “cosmovisión indígena quichua”. Botero (2001) analiza cómo a partir del levantamiento indígena ecuatoriano se comenzaron a usar en las manifestaciones una serie de elementos singulares que nunca antes habían aparecido en las marchas o discursos indígenas. Estos elementos se convirtieron en representativos de la “causa indígena”, de “su lucha” y exhibieron símbolos de diversa índole, como la bandera del Tahuantinsuyo, la wipala, o pancartas con los nombres de Túpac Amaru⁴⁴⁶, Rumiñahui⁴⁴⁷ o Lázaro Condo⁴⁴⁸. Concretamente, Botero

446. Túpac Amaru (“serpiente de fuego”) fue el cuarto inca de Vilcabamba, monarcas sucesores de Atahualpa que lucharon en Cuzco (Perú) contra el desmantelamiento del imperio inca por los españoles.

447. Rumiñahui (“cara piedra”) hijo de Huayna Cápac y hermano del inca Atahualpa. Era conocido por su temperamento severo y autoritario y por ser el más aguerrido combatiente del ejército de Atahualpa en su lucha contra el frente español. Sus hazañas en Ecuador y en la ciudad de Quito lo han convertido en un héroe histórico ecuatoriano.

448. Lázaro Condo fue un dirigente indígena ecuatoriano de la provincia del Chimborazo muerto en un enfrentamiento entre indígenas y fuerzas armadas el 26 de septiembre de 1974. Tras su muerte, se ha

(2001) centra su investigación en este último dirigente indígena ecuatoriano, analizando “el proceso histórico-político de simbolización mediante el cual el líder étnico fue constituido como uno de los símbolos principales del movimiento indígena” (Botero, 2001: 20).

El análisis del proceso de simbolización que se da en la pintura de Tigua en esta última época es complejo debido a la ausencia de un corpus de imágenes numeroso, “maduro” y uniforme, ya que existe una disparidad de propuestas pictóricas manifiesta. Con todo, este capítulo pretende penetrar en este proceso de elaboración simbólica a través de varios ejemplos pictóricos que se presentan a continuación, teniendo en cuenta que se trata de un proceso en actual construcción, lo que dificulta el establecimiento de conclusiones definitivas. En todo caso, los símbolos no deben entenderse aislados, sino en relación con otros símbolos y posicionados con respecto a otros sistemas de símbolos, por lo que la aproximación a algunos ejemplos, aunque aún sean pocos y en algunos casos dispares, permite igualmente abrir reflexiones sobre cómo estos procesos de creación simbólica en el campo pictórico forman parte de la elaboración de una “cosmovisión indígena” que, en definitiva, tiene implicaciones políticas relevantes al buscar, entre otras cosas, legitimar a una colectividad social y política emergente.

El cuadro titulado *Nacionalidades indígenas del Ecuador*, elaborado por Fausto Toaquiza⁴⁴⁹ en 2003 (Colvin, 2004), presenta una iconografía que ha sido hallada en muchas pinturas de Tigua de este periodo (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 1) y que está compuesta por varios elementos o símbolos clave⁴⁵⁰. Sobre una escena doméstica desarrollada en el inconfundible paisaje andino de Tigua, se superpone otra escena cuya estructura piramidal está marcada por el volcán Cotopaxi. En torno a este volcán se presenta una hilera de figuras ascendentes que personifican las diferentes nacionalidades indígenas de Ecuador. La cumbre del volcán está presidida por el retrato de Rumiñahui, custodiado por cóndores a los lados. Una vez más, encontramos la representación de personajes históricos que los pintores de Tigua “toman” de la iconografía creada y difundida por diversos emisores, como el aparato estatal, los medios de comunicación o plataformas indígenas diversas. El caso de Rumiñahui es un ejemplo claro, que sin ir más lejos encontramos retratado en los billetes de mil sucres que entraron en circulación en Ecuador en la década de 1940 (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 2). En este caso se trata de un líder inca que en este periodo toma un estatus simbólico privilegiado vinculado con la identidad del colectivo quichua. En esta pintura, este “héroe indígena” se encuentra asociado a otros símbolos de especial importancia. Uno de ellos es el sol que “corona” el retrato de Rumiñahui, que se identifica con el sol de oro perteneciente a la cultura tolita⁴⁵¹, símbolo ligado a la pieza tolita más famosa en Ecuador: la máscara funeraria en forma de sol. Esta pieza fue tomada por el Banco Central del Ecuador como icono en 1940 tras comprar varios objetos al coleccionista suizo Max Konanz, entre los que se encontraba este ejemplar, y años más tarde se convirtió en otro

convertido en un símbolo en muchas revueltas indígenas ecuatorianas.

449. En entrevistas realizadas durante el verano de 2015, algunos pintores determinan que esta pintura fue elaborada por Ernesto Toaquiza y no por Fausto Toaquiza.

450. Otros símbolos, sin embargo, aparecen en las pinturas de Tigua en reducidas ocasiones como es el caso del retrato del máximo exponente del partido comunista en China: Mao Zedong, pintado en la nieve del volcán de Cotopaxi, bajo Rumiñahui.

451. Pieza arqueológica en oro originaria de la cultura precolombina tolita que floreció en Colombia y en Ecuador (en la provincia de Esmeraldas) entre el 300a.C y el 400d.C. La pieza más famosa en Ecuador es la máscara funeraria en forma de sol.

icono de la identidad indígena, apareciendo por ejemplo en la portada del Proyecto Político de la CONAIE de 1994 sobre el fondo de la wipala (fig. 80)⁴⁵², también esta máscara tolita es representada en numerosas pinturas de Tigua que se analizarán a continuación.



Fig. 81: Gustavo Toaquiza, *Dignidad de los pueblos en la democracia*, 2001. Fuente: Catálogo exposición *Pintores de Tigua*, Palacio de Gobierno (Quito).

La imagen del cóndor, situado en esta obra a los dos lados del retrato de Rumiñahui, constituye otro de los símbolos fundamentales de esta etapa. La descripción de Estrada (2007) muestra el concepto que comienza a evocar esta ave:

“El cóndor, ave sagrada y mítica en las culturas andinas, ha sido símbolo de poderío y altivez en esta zona, como lo es el águila en otras naciones. Este símbolo es ahora un ave en peligro de extinción, por la intervención humana”⁴⁵³.

El símbolo del cóndor recuerda de nuevo al billete de mil sucres, referido anteriormente, pero esta vez por el escudo situado en su parte reversa (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 2). Una vez más una iconografía, en este caso estatal, parece participar en la creación de lo que se convierte en uno de los símbolos más representados en la pintura de Tigua de esta época. La aparición del cóndor en el escudo de Ecuador se remonta al escudo de armas de la República del Ecuador

452. <http://conaie.org/proyecto-politico/> (9 de noviembre, 2016, 19h).

453. http://estrada.bz/escudo_del_ecuador.htm (9 de noviembre, 2016, 11h).

usado entre 1835 y 1843 (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 3). En él se repiten elementos de escudos usados anteriormente como el sol y los signos del zodiaco Aries, Tauro, Géminis y Cáncer⁴⁵⁴. En este escudo aparecen dos cóndores: uno sobre la cima del volcán Ruco Pichincha y el otro sobre una torre situada sobre el Guagua Pichincha⁴⁵⁵. Todos los escudos de la República de Ecuador creados a partir de este momento presentan un cóndor con alas desplegadas, en la parte del timbre de la heráldica. La figura del cóndor se convierte en símbolo de la cultura andina para la retórica oficialista y asimismo para la indígena, creando una “resignificación” y una “retroalimentación” de este símbolo desde perspectivas diversas.

Para la exposición *Pintores de Tigua* celebrada en el Palacio de Gobierno en 2001, Gustavo Toaquiza presentó una pintura en la que se representaban con gran potencia simbólica algunos de estos atributos. En su pintura titulada *Dignidad de los pueblos en la democracia* (figura 81/ *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 4), Gustavo representa una escena de sublevación indígena de gran violencia. La parte inferior del cuadro la dedica a la descripción del acontecimiento, mientras que la parte superior, el cielo, la reserva los elementos simbólicos.

El enfrentamiento divide el cuadro en dos: por un lado, en la parte izquierda, las fuerzas armadas actúan contra la población indígena, reprimiendo con disparos la sublevación que se sitúa al lado contrario, en el lateral derecho. Entre la población indígena, Gustavo representa diversas nacionalidades a través de sus vestimentas y da dramatismo a la composición con varios heridos de bala y con la imagen de una mujer que es arrastrada violentamente por un policía. Sobre la población indígena se alza desafiante la imagen de Rumiñahui, mientras que en el lateral opuesto, sobre el Palacio de Gobierno, aparece una imagen novedosa: un coyote de cuatro cabezas que porta una banda con la inscripción “los poderes constitucionales”. Gustavo Toaquiza describe los elementos clave del cuadro:

“Esta pintura describe la realidad de la vida indígena en mi país. Las cuatro cabezas de coyotes representan la corrupción de la Justicia, el Ejecutivo, el Congreso y el Tribunal Electoral... todos protegidos por los militares. Los pueblos están reclamando sus derechos. El espíritu de nuestros ancestros está representado por las figuras de Rumiñahui e Inca Pirca⁴⁵⁶, que dan poder y energía a nuestra lucha. Las montañas y volcanes son nuestra fuerza de vida. Taita Inti (Padre Sol) y el cóndor son símbolos de los pueblos andinos”.

Como explica el pintor, Rumiñahui representa el “espíritu de sus ancestros”, convertido en símbolo de fuerza y energía para la lucha indígena. Gustavo destaca también dos símbolos sustanciales en la representación de la población de los Andes, que se han visto igualmente representados en la anterior pintura: los cóndores y el Taita Inti, interpretado aquí como la máscara funeraria tolita en forma de sol.

454. Signos que representaban los meses históricos de la Revolución Marcista, “tiempo durante el cual duró la lucha entre los revolucionarios liderados por el Gobierno Provisorio instalado en Guayaquil y el Gobierno del general Juan José Flores, quién se aferraba al poder”. (<http://www.elciudadano.gob.ec/con-orgullo-los-ecuatorianos-celebramos-hoy-el-dia-del-escudo-video/> 9 de noviembre, 2016, 11h).

455. Volcán “Bebé Pichincha”.

456. Complejo arqueológico de origen inca situado en la provincia de Cañar (Ecuador). También llamado el Templo del sol (aunque su traducción sería “muro del inca”), es actualmente la construcción arqueológica más importante de Ecuador.

En otro cuadro de Alfonso Toaquiza, *La unidad de los pueblos del Tahuantinsuyo*, se muestra un nuevo concepto que es también muy usado en este tipo de pinturas (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 6). El mismo autor lo describe de esta forma: “El pensamiento del pueblo quichua desde el tiempo incaico ha sido un solo continente, Tahuantinsuyo (América). Esta pintura refleja la unidad de los pueblos de América y muestra esperanza de ser libres como las aves”. Al territorio más extenso que ocupó el imperio inca en la época precolombina se le denominó Tahuantinsuyo (“las cuatro regiones”), sin embargo, muchos pintores de Tigua parecen ampliar la extensión a América del Norte. En esta pintura, esa unión de los pueblos de América se representa con dos aves: el cóndor y el águila. En la obra de Gustavo Toaquiza *Encuentro del águila y el cóndor* queda aún más evidente la simbología usada para mostrar la unión de los pueblos indígenas de América del Norte y América del Sur (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 7). En ella, sobre una bola del mundo donde queda a la vista el territorio americano en su totalidad (Norte y Sur), aparecen dos figuras que representan por un lado a la población indígena norteamericana y por otro a la latinoamericana. La figura de la izquierda parece ser el retrato del líder espiritual de la tribu norteamericana de los siux: Toro Sentado; a la derecha, Gustavo retrata a una mujer indígena quichua con su atuendo típico. Mediante la simbología del cóndor, como representación de los indígenas de América del Sur, y del águila, de América del Norte, el pintor busca transmitir este “encuentro”, la unidad de todos los pueblos indígenas americanos. Gustavo además repite estos símbolos asociados en tres posiciones diversas: sobre las manos de los personajes principales, como “fondo escenográfico” y, en tercer lugar, sobrevolando esta escena. Por último, de nuevo aparece pintada la máscara del sol tolita, en este caso “coronando” la escena.

Otros cuadros, en este caso una pintura de Alfonso Toaquiza y otra de Edgar Toaquiza (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 13), incorporan al concepto de unidad de la América indígena otra ave: el colibrí, que comienza también a aparecer en multitud de obras de Tigua. En ambas pinturas la bola del mundo descansa sobre un nido que se encuentra sostenido por un colibrí (con su pico). Alfonso Toaquiza (2015) se refiere al colibrí como el “ave sagrada que dio el color de la vida al espíritu de la madre tierra, símbolo de la buena suerte”. Aunque Alfonso Toaquiza en algunos de sus cuadros introduce al colibrí, no obstante y sin lugar a dudas este autor otorga la máxima importancia al cóndor. El peso de este ave en la simbología usada por este pintor queda patente en el libro *Kunturpak churi (El hijo del cóndor)*, escrito e ilustrado por Alfonso Toaquiza (2015). La leyenda del cóndor le sirve de argumento principal para establecer una simbología pictórica transmisora de lo que él denomina “la sabiduría de los ancestros”. Coloca al cóndor como segundo eslabón en la cosmogonía andina y como mensajero sagrado entre el mundo físico y el plano espiritual:

“Después de crear el universo, Pachacamac y Pachamama convocaron todos sus poderes para crear un mensajero sagrado que mantuviera comunicación entre ellos y los seres humanos en la tierra. Ese es el cóndor, que con su alto vuelo llega hasta el cielo, llevando los pedidos de los humanos y trayendo de regreso las enseñanzas de los creadores. Mi abuelo decía que para tener conexión con los espíritus tienes que ser un hombre de bien, amar la vida, la naturaleza; sólo entonces serás un ejemplo, como tu abuelo, como el cóndor” (Toaquiza, 2015: 4).

También otros pintores conceden gran valor simbólico al cóndor. Luis Alberto Ugsha explica que esto se debe a que “el cóndor es el ave mensajero que lleva todas nuestras necesidades, las transmite a la Pachamama y regresa con bendiciones en abundancia para los pintores”⁴⁵⁷.

Gradualmente en la pintura de Tigua se van añadiendo simbologías diversas que algunos pintores incluso definen por escrito, lo que deja una mayor constancia de su importancia representativa; en su libro *Kunturpak churi*, Alfonso Toaquiza elabora un glosario en el que no sólo aporta la traducción del quichua al español, sino que también especifica el significado de algunos símbolos: “kisha: nido de las aves, símbolo de la unidad”; “nina: fuego, símbolo de las energías y el calor para la conexión entre los dioses y los hombres”; “urpi: tórtola, símbolo de la libertad”. Alfredo Toaquiza, en la descripción de su cuadro *Shamán* (2001, *Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 14) explica igualmente algunos símbolos, en este caso por ejemplo precisa que el búho representa la comunicación entre el chamán y la naturaleza. En algunos de los últimos cuadros elaborados por Alfonso Toaquiza se encuentran símbolos novedosos para la pintura de Tigua: por ejemplo el jaguar y la serpiente, que se presentan junto a representaciones de mándalas, chacanas y otros dibujos que parecen ser de procedencia inca, pero también maya o azteca (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 16, 17 y 18).

- Símbolos “prestados”

En la pintura de Tigua existen otros símbolos que sorprenden por su naturaleza foránea que parecen inspirarse en el imaginario del indio norteamericano. Algunos pintores de Tigua consideran que la representación de imágenes como plumas o atrapa sueños, fueron difundidas por otros artistas y en concreto suelen señalar a uno: Sairy Lligalo⁴⁵⁸. Este artista indígena originario de la comunidad de Chibuleo (provincia de Tungurahua, Ecuador), es considerado uno de los artistas de referencia en esta última etapa para algunos pintores de Tigua. La vinculación del padre de Sairy con la sublevación indígena, la formación de éste último en Artes Plásticas (Universidad Central, Quito) y la experiencia de haber viajado y vivido periodos en EEUU y Europa, parecen haber impulsado a Sairy a crear un tipo de pintura de contenido “étnico-espiritual” muy peculiar, cuya influencia se percibe cada vez más en la pintura de Tigua.

En 2010 se publicó el primer libro de Sairy Lligalo, ilustrado y escrito por él mismo, titulado *Kuntur Jaka*. La sabiduría de mi abuelo el Cóndor, en el que despliega una particular visión de la “cosmovisión indígena quichua”⁴⁵⁹.

457. Vídeo cuyos protagonistas principales son los pintores Luis Alberto Ugsha y su padre Francisco Ugsha Ilaquichi (<https://vimeo.com/154212320> contraseña: tigua2015), (12 de noviembre, 2016, 16h.)

458. Información obtenida a través de entrevistas realizadas a varios pintores de Tigua durante el verano del año 2015.

459. Este libro debió tener un peso importante en pintores como Alfonso Toaquiza, quien años más tarde (2015) publicó su libro *Kunturpak churi (El hijo del cóndor)* en el que busca difundir los “saberes indígenas” que le transmitieron sus abuelos a través de un hilo argumental: la leyenda del hijo del cóndor.

“En su libro ‘Kuntur Jaka’ (título que significa ‘El lugar del cóndor’ y a donde su abuelo lo llevaba cuando niño) el narrador dialoga con sus abuelos y ellos le explican el valor de la sencillez de la vida indígena y la importancia de la Pachamama. También habla y sobre el Sumak Kawsay, la felicidad, la vida y la muerte. El libro está ilustrado con sus pinturas, donde como es característica refleja el mundo interior del indígena, la noche contrasta con el día y rinde tributo a la Madre Vida, en forma de mujer”⁴⁶⁰.

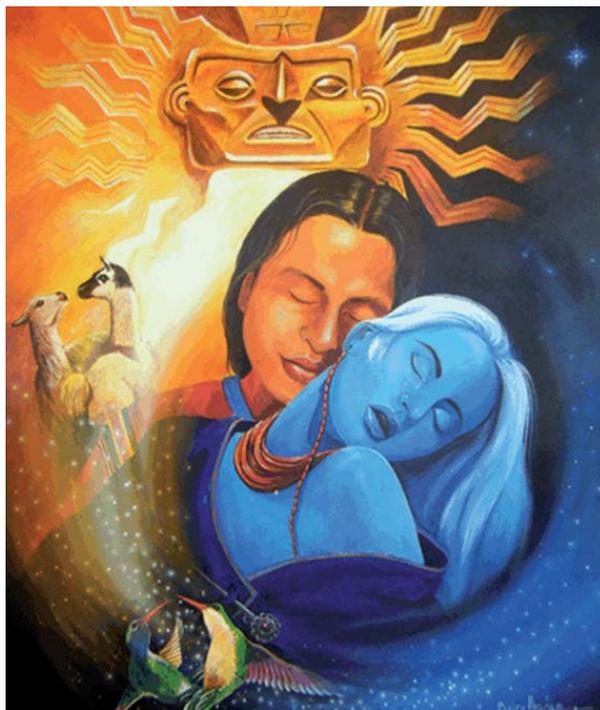


Fig. 82: Sairy Lligalo, sin nombre, sin fecha. Fuente: <http://kiart2011.blogspot.com.es/2011/05/sairy-lligalo.html> (20 de noviembre, 2016, 13h.).

Además del tipo de contenido y estética que la pintura de Sairy “contagia” a los pintores de Tigua, algunos pintores opinan que la técnica de las “figuras espirituales” también es influencia de este pintor. Para la representación de un espíritu Sairy Lligalo suele crear un “efecto” mediante el uso de la monocromía. El color utilizado en el fondo, normalmente el azul, es usado en su extensión tonal para la producción de claros y sombras, creando una figura de tonos claros sobre un fondo oscuro, como podemos ver en la portada de su libro *Kuntur Jaka* (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 23), en la que su abuelo fallecido aparece como espíritu.

460. <http://www.revistafamilia.com.ec/articulos-mi-ecuador/2472-un-artista-del-mundo-interior-sairy-lligalo> (15 de noviembre, 2016, 20h.)

En muchas de las obras de Alfonso Toaquiza se puede ver el uso de este recurso técnico asimismo para representar los “espíritus andinos”, como puede observarse en las representaciones de la Pachamama que hace en algunas de sus obras, por ejemplo en el cuadro del “niño pastor” que presenta en su libro *Kunturpak churi* con el siguiente texto: “El niño pastor recibe los poderes de la Pachamama, quien en el futuro será un gran shamán o líder del pueblo (...)” (Alfonso, 2015: 50-51). Igualmente otros artistas como Alfredo Toaquiza usan esta técnica; esto es visible sobre todo en las últimas obras que Alfredo expuso en el Museo Nacional de Antropología de Madrid (entre el 1 de octubre del 2015 y el 17 de enero del 2016). En ellas se puede observar cómo este pintor usó estas figuras monocromas principalmente para la representación del espíritu de Pachacamac y de la Pachamama (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 27, 28, 30 y 31). También Alfredo utilizó este recurso para crear un particular animismo en las montañas y volcanes del paisaje andino, como vemos en el cuadro *Mujer curandera* (*Galería de Imágenes-DVD*, II P. 6, nº 29). En este caso las montañas ya no sólo cobran vida, sino que cada una toca un instrumento musical que acompaña el rito chamánico de una curandera, en su invocación a la Pachamama.

- Antropólogos y pintores

La mayoría de los pintores de Tigua cuya obra se ubica en esta etapa plantea un proceso pictórico diverso al que se solía desarrollar en las etapas precedentes. La diferencia radica principalmente en que para la elaboración del contenido de las obras los pintores establecen como primordial la realización de una etapa de indagación previa. Muchos de los autores entrevistados subrayan que antes de comenzar un cuadro se han dedicado a investigar en sus comunidades de origen, principalmente conversando con los más ancianos o con los chamanes sobre aspectos culturales de Tigua. El objetivo de convertirse en “coleccionistas” de historias, de anécdotas y de leyendas de sus comunidades, para transmitir las a través del medio pictórico, convertirse en “narradores” de la “cosmovisión indígena” que consideran no deben olvidarse. Alfonso Toaquiza (2015) transmite su preocupación por esta pérdida que parece afectar a las generaciones más jóvenes:

“Preocupado por los cambios que acaecen en nuestros pueblos por las influencias en las costumbres, tradiciones, leyendas y cultura, me he sentido obligado a recopilar las memorias propias y sagradas de nuestro pueblo andino, para enfocar las vivencias milenarias que actualmente están desapareciendo y fomentar en la juventud la riqueza de la sabiduría de nuestros ancestros, valorando el don divino del conocimiento de los hombres sabios de nuestras culturas”.

El pintor Luis Alberto Ugsha, quien actualmente vive en Quito, explica su gran interés por hacer “trabajo de campo” en Tigua para poder investigar más a fondo algunos conocimientos tradicionales andinos, ideas que considera formarán parte fundamental de la obra pictórica y artesanal que elaboran él y el resto de los

miembros de su Asociación⁴⁶¹. Luis Alberto comunica a través de la red *Facebook* su próximo viaje a las comunidades de Tigua para este propósito:

“Este domingo estaremos en Tigua, trabajaremos junto a nuestros sabios ancianos para absorber de sus conocimientos ancestrales, para transmitir a nuestras futuras generaciones y no se pierdan en el camino (...). Mañana es el día. Estaré fuera de la ciudad haciendo trabajos de campo con unos amigos de Francia, éste sin duda será de mucha importancia para promocionar a Tigua desde la otra cara de las máscaras (...). Estamos levantando información muy importante del arte y sus tradiciones de Tigua”⁴⁶².

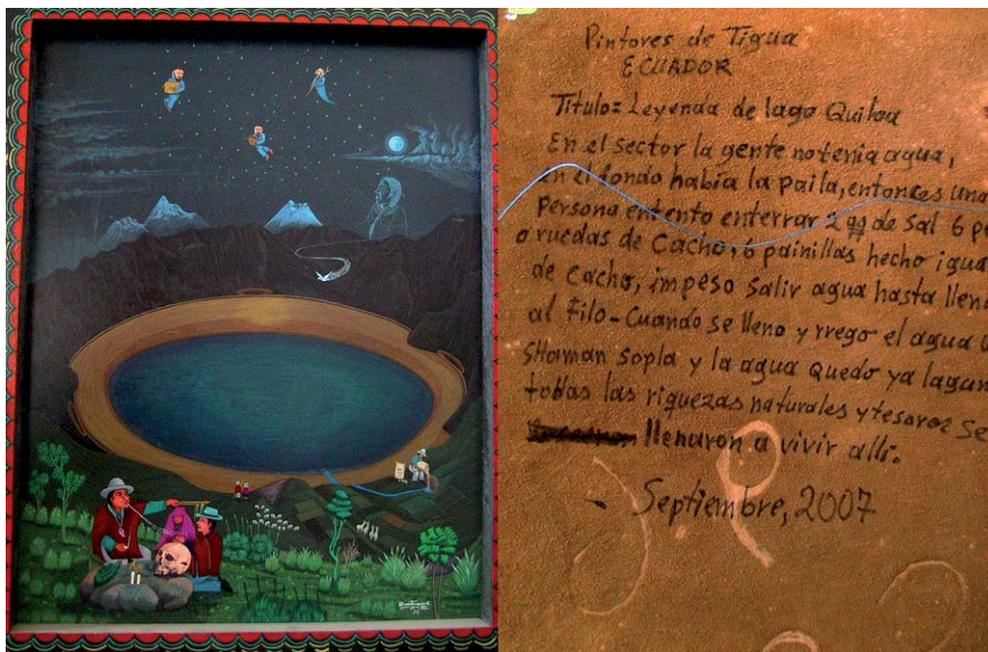


Fig. 83: Alfredo Toaquiza, *La leyenda del lago Quilotoa*, 2007. Fuente: Museo Nacional de Antropología de Madrid (Fotografías de: Juan Ignacio Robles).

Por otra parte, en la exposición *Tigua: arte desde el centro del mundo* que se celebró en el Museo Nacional de Antropología de Madrid a finales del 2015 y principios del 2016, Alfredo Toaquiza realizó una “visita guiada” de la exhibición y destacó que muchas de las leyendas que representaba en sus cuadros habían sido inspiradas directamente a partir de historias que algunas personas de Tigua le habían narrado. Algunos de los cuadros expuestos tenían incluso el resumen de la fábula escrita en el reverso del cuadro. Muchos de los cuadros de Alfredo expuestos en este Museo están basados en leyendas o mitos que nunca antes se habían pintado, incluso el propio autor mostró bastante dificultad en recordar las historias

461. Asociación Artesanal de producción artística de la cultura indígena andina de Tigua Cotopaxi.

462. <https://www.facebook.com/alberto.ugsha> (Información publicada en el Muro de Facebook, marzo-abril, 2016. Consultado el 28 de junio, 2016, 14h).

y narrarlas con coherencia. Esto muestra cómo mediante la pintura se está logrando que la interpretación o recreación de historias y de aspectos “característicos” de la “cosmovisión indígena” esté en constante renovación y presente gran diversidad y riqueza en esta última época.

El pintor Alfonso Toaquiza otorga asimismo gran importancia al “trabajo de campo” en las comunidades de Tigua, dando en su caso especial valía a los conocimientos transmitidos por sus abuelos, como muestra en el planteamiento de su libro *Kunturpak churi* (2015). No obstante, Alfonso se presenta distinto al resto de pintores de Tigua al explicar que él no sólo usa los “conocimientos transmitidos” sino que también se inspira en sus propios sueños. Para este pintor sus sueños significan la apertura de su pintura al mundo espiritual, pero es también significativo cómo Alfonso especifica que los sueños más importantes para él y para su obra artística son aquellos que se suscitan cuando pernocta en Tigua, en el lugar donde vivió con su abuela (Martina Chugchilán)⁴⁶³.

De nuevo, como se ha observado a lo largo de todas las etapas vividas por la pintura de Tigua, los actores externos tienen un papel interesante, en este caso sobre todo en relación al acto de investigación etnográfica que comienza a plantearse como clave para este tipo de pintura. Luis Alberto Ugsha expresa cómo los turistas les han influido significativamente en este planteamiento:

“La cosmovisión indígena yo la veo como una forma ancestral, intentamos no olvidar ese pasado (...) Por ejemplo, [la sabiduría de que] después de trabajar labrando la tierra, te da energía; o que para que no te de energía o mal aire, ponían cabezas de animales. Esas cosas se están haciendo hoy porque el turista ha hecho entender que esas cosas se deberían hacer conocer desde el fondo, investigar”⁴⁶⁴

463. Entrevista realizada el 30 de julio, 2015.

464. Entrevista a Francisco y Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

Ya no sólo un indígena se define por su vestimenta, por sus labores cotidianas o por sus celebraciones más relevantes, ser indígena es mucho más que eso y la superación de este encasillamiento folklórico parece ser el primer paso clave en esta etapa. La siguiente pisada se dirige hacia lo identitario, pero ¿qué es la “identidad indígena” en la pintura de Tigua de este periodo?, ¿qué características la definen? Y ¿quién la define?

Ciertamente el mensaje “étnico-identitario” que a partir de la década de los noventa suena reiteradamente y con una fuerza inusitada en los discursos indígenas comienza a envolver también a la pintura de Tigua. Los pintores comienzan a convertir la pintura en un medio de construcción de esa “identidad indígena”. Muchos de ellos se sienten partícipes de la creación de la “cosmovisión indígena” y comienzan a elaborar, como se ha podido observar en este capítulo, un sistema simbólico pictórico muy particular. Luis Alberto Ugsha expresaba por ejemplo: “Nosotros como plasmadores, pensadores, creadores, queremos decidir cómo narrarnos, nuestra forma de pensar, queremos dar un giro para recuperar nuestra identidad, nuestras vivencias, nuestros modos de pensamiento”. Acusan a la conquista española de borrar todas las pistas de sus particularidades étnicas, “cambiaron y sometieron la forma de pensar, los símbolos, religión, todo (...)”. Y sienten que ellos deben luchar para recuperarlas y difundirlas, “todo todo no han enterrado, borrado, porque nosotros siempre decimos ‘la paja del páramo cortada, vuelve a crecer’, ‘paja del páramo quemada vuelve a retoñar’⁴⁶⁵ y como somos de esa raíz, de la naturaleza, los indígenas tenemos que ir descubriendo esas vivencias que tenían antes de la conquista de los españoles”⁴⁶⁶.

Los símbolos usados en la pintura de esta etapa parecen dejar de lado los planteamientos o críticas políticas que se habían iniciado o se habían sentido, aunque sea levemente, en algunas pinturas de la segunda etapa. En esta fase se crea un sistema simbólico que se percibe mucho más ligero o superficial en contenido crítico y se concentra en la vertiente más “étnica” de la política, con un claro tinte “pachamámico-espiritual”. Se convierte en una especie de pintura mitológica en la que “the invention of tradition”⁴⁶⁷ tiene más peso del que se muestra o, más bien, del que se quiere mostrar. Además, avalan el discurso creado varios factores conectados fuertemente a la estructura del campo pictórico al que pertenecen. En primer lugar, ¿quiénes son los emisores de este tipo de pintura? Son aquellos que lideran el primer estrato de poder en el campo pictórico, son un grupo reducido, una élite minoritaria e influyente. Con su “cosmovisión pictórica indígena” comienzan a marcar una tendencia, lideran un tipo de discurso pictórico étnico-identitario que parece hablar en voz de todos los indígenas de Tigua.

En la exposición que celebró el Museo Nacional de Antropología (Madrid) sobre las pinturas de Tigua se dio un protagonismo absoluto a Alfredo Toaquiza. La exposición fue planteada como colectiva, por lo que la obra expuesta supuestamente pertenecía a un grupo variado de pintores de Tigua, sin embargo la obra de Alfredo fue la más numerosa. Además, a Alfredo se le invitó a que viajase a Madrid para la inauguración y a que impartiese algunos cursos sobre su obra pictórica. También se le encargó que realizase un cuadro durante el periodo que estuvo en Madrid, una obra que debía pintar en la misma sala de exposiciones mientras los espectadores visitaban la muestra. El cuadro que elaboró Alfredo Toaquiza durante

465. En referencia a la célebre frase de la líder indígena Dolores Cacuango: “Somos como la paja del páramo que se arranca y vuelve a crecer y de paja de páramo sembraremos el mundo”.

466. Entrevista a Francisco y Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

467. En referencia a Hobsbawm (1983): *The Invention of Tradition*. University Press, Cambridge.

su estancia mostraba un contenido muy peculiar que parece plantear algunas de las características resaltadas en este capítulo. En él, unos pastores indígenas recorren un camino que llega hasta un libro (situado en la parte inferior derecha). Este libro, explicaba Alfredo, es el manuscrito que contiene toda la cultura de Tigua. Este alegato es sugerente en dos sentidos, por una parte este pintor está “definiendo” la cultura en base a la escritura, cuando la oralidad en Tigua ha tenido muchísimo más peso y se trata de una característica mucho más representativa de su comunidad; por otro lado, es llamativo como él mismo se sitúa como el individuo, como el protagonista que “pinta” o “escribe” este libro y parece metafóricamente expresar que él es quien define su contenido y, en definitiva, los principios y singularidades de la cosmovisión indígena de Tigua.

En segundo lugar también los “receptores”, principalmente los actores externos, avalan el tipo de discurso creado y dan reconocimiento y legitimación al mensaje que se transmite en esta etapa pictórica. De nuevo, el ejemplo más cercano se encuentra en la exposición del Museo Nacional de Antropología de Madrid en el que no hubo ninguna reflexión crítica o cuestionamiento sobre el tipo de discurso, sobre la carga etno-identitaria indígena (principalmente pachamámica-espiritual) que se mostraba de forma exagerada, sino más bien un estímulo y reconocimiento claro. Asimismo ya no sólo se dio un apoyo discursivo, sino también un privilegio desmesurado a algunas personalidades afortunadas del campo pictórico de Tigua, sin abrir debate o reflexión alguna sobre qué papel tienen algunos de estos individuos en el campo pictórico y qué rol tiene el poder en estas dinámicas y en el tipo de discurso creado.

Epílogo

“Demostremos, compañeros, que somos capaces de todo, que así como nuestros brazos hacen germinar la espiga en la tierra, también son capaces nuestras manos y nuestras mentes de crear una conjunción armónica de belleza que hable muy claro, que diga con transparencia de cristal quién es el indio. Que retrate fielmente las más hondas inquietudes de su espíritu, para desmentir de una vez por todas las concepciones grotescas y líricas de quienes han desfigurado nuestra verdadera personalidad”⁴⁶⁸.

Como se describió en el apartado introductorio, fue a partir de la inauguración de una exposición de pinturas de Tigua a la que asistí en junio del año 2010 (Quito) cuando se dio el primer contacto en el que se convirtió en el objeto de esta

468. Este texto, escrito en 1948 por la Federación Ecuatoriana de Indios, busca patrocinar la Exposición de Arte Indígena que se celebraría en abril de ese mismo año. “Para el mejor éxito de esta exposición es necesario que se movilicen todos los grupos indígenas del país y vengán hasta la capital, trayendo todo aquello digno de ser mostrado, todo aquello que permita mostrar al resto del país de lo que es capaz de crear en materia de arte el esfuerzo de la raza menospreciada y vejada por quienes con su cortedad de vista no han sido capaces de penetrar hasta el fondo mismo del alma india, y sólo se han forjado de ella en imágenes absurdas, completamente distantes de la realidad. Es necesario, compañeros indígenas, por consiguiente, que un enorme esfuerzo de nuestra parte demuestre al país entero que en el fondo de las masas indias existe, palpita, esa llama gigantesca que habla de la superioridad de los grupos humanos, esa hoguera inacabable que es el arte. En “Exposición de arte indígena”. Editorial *Ñucanchic Allpa*. Año V, nº 20. Fecha editorial: marzo de 1948, Quito, página 4.

investigación. Durante aquel acto viví una escena desbordada de estímulos diversos, me encontré ante multitud de actores desconocidos, factores desordenados y un sinfín de dudas. Este desconcierto inicial, estas pinceladas caóticas y confusas, comenzaron a ordenarse gradualmente a medida que se avanzó la investigación; y como igualmente se expuso en la *Introducción*, se determinó una metodología analítica y se buscó sistematizar toda la información alrededor de unas hipótesis principales que crearon posteriormente un gran mapa de ideas y contenidos. Ahora, situándome en la etapa final de esta investigación, me resulta muy alentador y sugerente intentar rememorar este mapa conceptual, no sólo volviendo a mostrar sus contenidos generales de un modo analítico, sino de un modo más experimental. Para ello propongo establecer un ejemplo metafórico que permita presentar de un modo particular la estructura y los avances logrados a lo largo de este trabajo, para posteriormente poder abrir interrogantes y conclusiones. Con esta pretensión, revivo el proceso de elaboración de esta investigación como si se estuviese realizando un cuadro, es decir, a través de la experimentación de las etapas de confección de una obra pictórica.

La aplicación de la pintura en un lienzo va transformando y modificando este soporte hasta convertirlo en un cuadro. Metafóricamente, la pintura fue asimismo adentrándose en la región de Tigua y alterando de forma significativa su campo social hasta convertirlo en lo que se ha denominado en este estudio como un campo pictórico. Pero la transformación pictórica en un cuadro no sólo afecta a los elementos que conforman la obra, sino que ulteriormente afecta a la comunicación o discurso que emana de la obra pictórica en sí; es debido a esta idea por lo que se ha pretendido desde el comienzo de este trabajo atender dos componentes fundamentales: por un lado a los actores del campo, a los tiguas, y por otro, a sus “voces pictóricas”, el discurso político-identitario transmitido a través de sus obras. Mediante la pintura que comienzan a desarrollar a finales de los años setenta, estos actores participan de forma particular en la negociación política del pueblo quichua andino ecuatoriano, en la re-definición del imaginario indígena quichua; pero la creación de su discurso identitario bebe de las aguas de un enclave muy peculiar, o dicho de otro modo, su discurso se conforma a partir de una coyuntura concreta, de un campo con una estructura particularmente definida que ha sido analizada en la primera parte, que nos permite comprender la naturaleza y el alcance del discurso. Precisamente la división de este estudio en dos grandes bloques ha atendido a este propósito analítico, que en todo momento debe entenderse como un conglomerado único en el que se resalta que existe un estrecho vínculo entre los actores y sus discursos.

La primera parte *El pintor de Tigua, pintando su propia comunidad* ha sido dividida en tres capítulos principales, las cuales pueden ejemplificarse en sentido figurado como las fases de la ejecución de un cuadro. El primer paso en la elaboración de una obra pictórica es escoger el soporte que va a utilizarse. Tomar el soporte en consideración anticipadamente es fundamental porque puede condicionar el proceso de ejecución de la obra. Características como el tipo de lienzo, su tamaño u otras peculiaridades propias del soporte pueden influir en la tipología de cuadro (por ejemplo ante un soporte de madera, la propia veta podría convertirse en dibujo en sí mismo, y dejar ciertas partes del cuadros sin cubrir podría ser interesante, o incluso basarse en las vetas para iniciar procesos gráficos o pictóricos). En este sentido, el capítulo inicial, *Las comunidades de Tigua antes de la pintura*, se ha presentado en este estudio como si fuese el análisis de un “lienzo en blanco”. En él, se ha examinado el soporte en el momento previo a que se comenzasen a dibujar los primeros esbozos; es decir, este capítulo se ha dedicado al estudio del campo

social de Tigua previamente al surgimiento de la actividad pictórica. ¿Qué tenía esta región para que se originase un campo pictórico de esta índole?

A partir del estudio desarrollado en esta sección se ha mostrado la tremenda explotación que los tiguas vivieron bajo diferentes regímenes desde tiempos de Colonia hasta la puesta en marcha de las leyes de la reforma agraria. La hacienda Tigua, como se denominaba, gobernó y convirtió a “sus” indígenas en la principal mano de obra productiva para el desarrollo de los engranajes de su sistema terrateniente. Este sistema puso en marcha un entramado complejo de estrategias de maltrato y dominación étnica cuyo análisis ha sido especialmente interesante para la contemplación y comparación del ordenamiento dispuesto desde la reforma agraria hasta la actualidad, para reflexionar sobre su transformación sobre los discursos pictóricos indígenas que surgen ante esta coyuntura.

Fue primordial advertir cómo en Tigua ya desde finales de la década de 1930 comenzaron a surgir actos de sublevación en oposición a esta forma de explotación laboral indígena y cómo también los tiguas agrupados en torno a líderes tan célebres como Agustín Vega de Lorenzo, “bombardearon” de forma sigilosa pero constante el sistema de hacienda. Además, se vincularon con el PCE y con la FEI, y lograron que parte de la región de Tigua estableciese un nuevo tipo de relaciones con respecto del sistema de hacienda ya que, a partir de la creación en 1945 de una cooperativa formada por tres de sus sectores (Chami, Yahuartoa y Sunirrumi), éstos lograron convertirse en sectores formalmente libres. Sin embargo, como se ha descrito en este capítulo, no fue hasta mediados de la década de 1960 cuando se produjo el desmoronamiento del sistema de hacienda a nivel nacional y se inició en Ecuador un nuevo proceso reformista con la aplicación por parte del IERAC de las leyes de Reforma Agraria en 1964 y 1973. Ante un cambio tan descomunal, se inició un proceso esperanzador para los tiguas, quienes comenzaron una gran metamorfosis ante un nuevo panorama político, económico, social y cultural. A partir de ahora, los tiguas podían convertirse en protagonistas y “constructores” de sus propias comunidades libres del sistema de hacienda, en actores con plenos derechos de cara a la negociación política con el aparato estatal.

Sin embargo y a lo largo de este periodo, en la zona de Tigua se produjo un empeoramiento y pauperización de la situación de las familias de Tigua. Tras estas reformas y, a inicios de la década de los ochenta, la crisis del modelo nacional-desarrollista y la consolidación posterior del modelo neoliberal, los tiguas experimentaron importantes modificaciones en sus economías campesinas que sufrieron con especial dureza. El informe socio-económico elaborado por el Instituto de Antropología y Geografía ecuatoriano (en 1976) demostró por ejemplo cómo la población indígena de Tigua (grupo que ocupaba el 99,6% de habitantes de esta región) se encontraba aún sometida a los sectores blanco-mestizos locales y regionales, sorprendiendo la enorme desigualdad existente en cuanto a la distribución de tierras y las economías familiares. Se describió cómo los indígenas vivían en un medio geográfico y climático extremo, cuyas limitadas tierras atravesaban un altísimo proceso de minifundización golpeado además por un acelerado proceso de erosión. Su paupérrima e insostenible situación mostró a través de este informe cómo sus habitantes se dirigían a un inevitable fenómeno migratorio y a la desintegración total de sus comunidades si no se activaba algún tipo de acción que promoviese “el cambio socio-económico del indígena” (IEAG, 1976:89), robusteciese su organización política y “bases sociales, económicas y culturales” (IEAG, 1976:89), así como fortaleciese y revitalizase la cultura indígena.

El segundo paso para la elaboración de un cuadro consiste en comenzar a planificar a través del dibujo qué se quiere proyectar en él. A partir del lienzo en blanco surgen entonces los primeros trazos que van dibujando los elementos compositivos de la obra pictórica. El capítulo *Génesis del campo pictórico* corresponde a esta fase ya que en él se ha planteado el esbozo inicial o boceto, es decir, el análisis de la “raíz” o base del campo pictórico de Tigua. A lo largo de este estudio se ha evidenciado cómo en la segunda mitad de la década de los setenta el campo social de Tigua vivió un cambio sustancial a partir de la introducción de un nuevo recurso: la pintura, y cómo se desarrollaron diversos mecanismos para que esta actividad se convirtiese en impulsora de la creación de un campo social novedoso en Tigua: el campo pictórico.

El proceso de elaboración inicial del campo ha tenido como principales protagonistas a los denominados agentes externos. Estos actores, como se ha manifestado en esta investigación, se han convertido en pilares fundamentales a lo largo de toda la evolución del campo pictórico, al tener el papel de demandantes de este tipo de pintura, recaer en ellos la capacidad de definir las reglas estéticas principales y dar reconocimiento y legitimidad a los pintores de Tigua y a sus discursos pictóricos. En este capítulo, además de explicar el papel e influencia de estos agentes en el proceso vivido por los pintores de Tigua, se ha analizado el marco político nacional durante las décadas de 1980 y 1990, haciendo especial hincapié en la transformación vivida en Ecuador con el paso de la etapa estatista a la etapa neoliberal. A partir de la presentación de este marco general se ha señalado el surgimiento de fuertes reivindicaciones indígena-campesinas que tomaron durante esta etapa un tinte etnicista y que han permitido entender el panorama socio-político del que emanan las voces pictóricas de los tiguas. Asimismo, la exposición de las particularidades de la articulación política en el caso específico de las comunidades de Tigua permitió entender cómo el campo pictórico forma parte del universo político y cómo la pintura y la política han estado estrechamente unidas desde la génesis del campo pictórico, momento preciso en el que la articulación política vivió un proceso especialmente interesante en Tigua. Se completó este capítulo con el análisis de otros factores y actores principales que destacaron de forma relevante en el campo pictórico, entre ellos los vinculados con el aparato del desarrollo, mostrándonos su fuerte influjo en las comunidades de Tigua y en algunos núcleos urbanos de migrantes.

Teniendo ya definidos los elementos compositivos y habiendo esbozado los grados de relevancia que se quiere otorgar a ciertas figuras dentro de la obra, es momento de comenzar a pintar. En esta etapa, a medida que se va pintando, es clave analizar cómo afectan las interacciones ocasionadas entre los elementos pictóricos, así como a la totalidad del conjunto; por ejemplo, es fundamental observar la supremacía que determinadas formas o colores ejercen en la obra, también examinar las influencias que éstas proyectan sobre el resto de los componentes y reflexionar cómo esto afecta a los posicionamientos estructurales y a la creación de campos de tensión o movimiento.

Ya desde el inicio de la investigación se intuía que a partir del surgimiento de la pintura en esta región andina se habían ocasionado transformaciones significativas en el campo social de Tigua. En este capítulo *Estructura y poder en el campo pictórico* efectivamente se ha podido constatar la enorme repercusión a nivel socio-económico que ha tenido la entrada de este nuevo recurso en las comunidades de Tigua y se ha mostrado, a partir de un exhaustivo trabajo de naturaleza etnográfica, la magnitud de los efectos que se han desatado. A través del análisis de los capitales simbólico, político, económico y social, alterados tras la llegada de la pintura, se

han podido analizar detenidamente varios aspectos. Ha sido interesante por ejemplo, explorar las estrategias usadas por ciertos actores en la consecución de estos capitales para obtener una posición aventajada ante este capital, así como los graves conflictos y tensiones desatadas entre los tigua. En este sentido ha sido fundamental comprobar cómo a partir de la introducción de este recurso se ha reorganizado el campo de las comunidades de Tigua, lo que ha tenido consecuencias trascendentales en el posicionamiento socio-económico y político de sus actores y en el aumento de las desigualdades entre ellos.

Por otro lado, el análisis realizado sobre la interacción del campo pictórico y el campo de poder ha permitido reflexionar sobre la enorme trascendencia que tiene comprender las relaciones de fuerza y dominación que determinados agentes y factores establecen en el campo pictórico de Tigua. Sin este estudio es fácil caer en conclusiones erróneas ya que no sólo existen agentes con marcada influencia para el entendimiento del proceso del campo y de las estrategias o mecanismos de poder internos, sino que el fenómeno de las pinturas de Tigua está inmerso en un determinado sistema estético y tiene un claro sometimiento a ciertos poderes externos que le impiden un desarrollo independiente. Su condición de “heteronomía” *de facto*, ha sido esencial para la comprensión de la segunda parte de este estudio.

Tras una intensa “lucha pictórica” se llega a una etapa en la que la obra puede darse por finalizada (aunque en fases futuras puede retomarse y activar nuevas modificaciones). En esta fase propongo continuar la alegoría establecida anteriormente, pero en este caso planteo imaginar cómo podría producirse un tipo de análisis del cuadro elaborado precedentemente (de forma metafórica) que pusiese en cuestión algunos aspectos del segundo apartado de este trabajo. Se trataría de una obra pictórica terminada que es observada en su fase final, pero de la cual el observador tiene una información privilegiada ya que ha sido testigo de todas sus fases de ejecución y ahora puede observar de forma aventajada el resultado final de la obra. La contemplación con cierta distancia permite ver la globalidad de este cuadro y poner la atención en el significado que esta imagen o cuadro (el significante) transmite. Es especialmente interesante el mensaje que se despliega en la obra y abrir cuestionamientos con respecto a este discurso creado.

De este modo existe, como se ha analizado previamente, una capa o “fondo” que permite entrever el proceso vivido a lo largo de la formación del campo pictórico en Tigua. En segundo lugar, al observar el cuadro en su conjunto se da una visión diversa que ofrece la percepción de la segunda parte de este trabajo (*Así somos los indígenas*) y en ella se incluyen en sentido figurado sus tres capítulos (4, 5 y 6): *Pre-género: Del Corpus Christi a lo folklórico; Género: De lo folklórico a la etnificación de “lo indígena”; y Pos-género: La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua*. A lo largo de la segunda sección se ha analizado el complejo discurso que la pintura de Tigua ofrece sobre la identidad indígena. En ella se ha mostrado la evolución que experimenta la pintura desde su comienzo hasta la actualidad, definiendo su proceso a través de tres fases, en cada una de las cuales se han descrito sus singularidades representativas. Teniendo ya descritas en profundidad las características principales de cada etapa (fases que en muchos casos se solapan o incluso se desarrollan de forma simultánea como se ha visto), resulta más sugerente continuar con la alegoría pictórica y sacar, a través de ella, interpretaciones y conclusiones. Como las tres secciones despliegan un imaginario diverso sobre la identidad indígena quichua, sería interesante idearlo como si fuese un tríptico en el que cada parte del cuadro correspondiese con una fase y tuviese unas características propias que metafóricamente mostrasen sus peculiaridades.

En la primera parte del tríptico se representa a un grupo de figuras disfrazadas con atuendos festivos, escenificando la celebración del Corpus Christi. Esta comitiva parece estar liderada por un músico (Julio Toaquiza) que con su tambor marca el ritmo del desfile y avanza en procesión, sabiendo que está siendo observado por un grupo de agentes externos. Se resaltan también, en algunas capas superpuestas, varias figuras que realizan escenas de su vida diaria, pareciendo querer subrayar aquellas que tienen un tinte más folklórico-indígena. El tipo de técnica usada en esta sección del cuadro denota inexperiencia y torpeza técnica, aunque en los últimos retoques existen algunas secciones que sorprenden por desarrollar una técnica naturalista bastante desarrollada. Si hubiese que definir esta sección con una idea, ésta sería que la identidad indígena de este período está envuelta en lo folklórico.

La segunda parte del tríptico, la que estaría situada en la parte central, parece sin lugar a dudas un cuadro de estilo naïf. Su superficie está “barnizada” con un aceite que otorga a las figuras una apariencia de primitivismo, analfabetismo, ingenuidad y autenticidad. Curiosamente, aunque se perciban algunos progresos técnicos en su pintura, da la impresión que éstos han sido “tachados”, parecería que han sido tapados con figuras más simples que disimulan estos avances y buscan demostrar que todos sus aspectos pertenecen a un cuadro de tipología naïf. En esta sección destacan dos figuras principales ante el resto, que se sitúan frente a frente: un actor externo y un indígena ataviado con un disfraz de inca, con el que parece querer mostrar ante todo sus peculiaridades exóticas y su legitimidad ancestral. Otras figuras, aunque menos relevantes, escenifican un levantamiento indígena y tienen una mirada desafiante y contestataria ante el espectador.

En la tercera y última parte del tríptico se despliega un imaginario identitario indígena construido a partir de un sistema simbólico novedoso, muy diverso al que se había creado en el resto de las partes del tríptico. La espiritualidad de la Pachamama⁴⁶⁹ invade la escena que está plagada de símbolos y figuras de chamanes que protagonizan rituales y leyendas exóticas sobre la cosmovisión indígena. Despunta un gran avance técnico que parece mostrar que esta sección ha sido elaborada por experimentados artistas.

Si se aumenta la distancia de observación, se advierte una composición mucho más global del cuadro, una forma de entender las tres partes del tríptico de forma diferente. Se podría interpretar como una galería de espejos ante los cuales se refleja un indígena de Tigua, quien estaría situado en el primer plano, dando la espalda a los espectadores. Así, cada una de las partes del tríptico mostraría ante el público un reflejo diferente del mismo individuo, quien a su vez se vería reflejado en los tres espejos, estableciéndose un cruce de reflejos sobre su imagen, sobre su propia identidad.

Es primordial tener en cuenta que estos reflejos o discursos identitarios se construyen desde un campo concreto, en este caso desde el campo pictórico analizado en este estudio. Su marco coyuntural es así parte integrante de su esencia

469. Del término Pachamama surge el discurso “pachamamista”. El “pachamamismo” se trata de un discurso de moda en colectivos indígenas y filo-indianistas de algunos países latinoamericanos como Bolivia o Ecuador que enaltece el respeto por la Pachamama y la defiende como una posición innata en el sujeto indígena y propia a la cosmovisión indígena. Existen alusiones a la Pachamama en la constitución actual ecuatoriana (artículo 72). Para una visión crítica consultar, Stefanoni (2010); Viola (2013); Bretón (213).

y el discurso elaborado responde ante la conjunción de circunstancias, factores y actores que se presentan en él. Por un lado, es verdaderamente complejo porque la identidad indígena representada en este tipo de obras no se considera una identidad específica de un grupo reducido o anecdótico, sino que es percibida como la identidad de un colectivo numeroso: el colectivo quichua andino. Por otra parte, este discurso identitario pictórico forma parte de una importante negociación política a nivel local y nacional pero también, como se ha mostrado, tiene importantes consecuencias en el marco internacional.

En otro orden de cosas, como se ha subrayado en varias ocasiones, su discurso se vincula con la noción de heteronomía, es decir, está sometido a poderes externos que le impide un desarrollo libre e independiente. Desde su origen, la pintura de Tigua ha estado doblegada a la valoración de los agentes externos y a la vinculación del campo pictórico con el campo de poder. Esto ha condicionado y mermado su fuerza representativa y su capacidad de independencia, también en relación al universo político. En relación a esta idea, se ha visto cómo la elaboración de una representación de los indígenas de una forma forzada o falseada (por ejemplo en relación al término “pintor naïf”) es en muchos casos continuada por ellos mismos porque les proporciona reconocimiento, les posibilita tener “voz”, al seguir un tipo de arquetipo trazado y valorado por los agentes externos. Al menos permite a los indígenas ser escuchados, valorados, aunque sea dentro de esa definición o de esos parámetros.

Algo similar pasa en la tercera parte del tríptico *La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua*; aunque en ella, además de producirse esta heteronomía clara desde el campo de poder externo, se suma un evidente poder interno. Quiero decir con esto que los discursos pictóricos de esta fase han sido creados por un grupo reducido de tiguas, los más poderosos, aquellos que en su mayoría ocupan los puestos más altos en la jerarquía del campo pictórico. Como se ha analizado en la última parte de este trabajo, el discurso político que este grupo desarrolla en sus cuadros está basado en el esencialismo romántico de un tipo de cosmovisión indígena, cuya única bandera parece ser la exageración espiritual pachamámica. ¿A esto se reduce lo indígena? ¿Todos los pintores o indígenas de esta región están de acuerdo con auto-representarse de este modo? ¿Es éste el reflejo que ellos mismos quieren que se proyecte? ¿Es éste el tipo identidad indígena pachamámica con la que quieren encabezar su lucha y negociaciones políticas?

Como se ha mostrado a lo largo de este estudio, en definitiva la pintura de Tigua parece haberse convertido en una interesante estrategia para construir y fortalecer la identidad indígena. Sin embargo, con la tipología de sus discursos y principalmente con el imaginario desplegado en las últimas etapas pictóricas, la identidad indígena proyectada parece haberse reducido a una cortina de humo con tintes “étnico-pachamámicos”. Las intensas luchas que los indígenas libraron para establecer una negociación directa con el Estado, para recibir derechos como nacionalidades indígenas, para luchar en contra de una injusta distribución de la tierra y la riqueza, oponerse a la dominación étnica, etc.; todas estas reivindicaciones, parecen ahora diluirse en el magma etno-populista. Por si fuera poco, estos discursos coinciden y favorecen las estrategias de control socio-político del multiculturalismo neoliberal, re-significan lo étnico y la alteridad cultural, se convierten en parte del mecanismo desactivador de protestas y planteamientos críticos. Estas voces se convierten así en pequeños susurros sin ningún alcance al desembocar en discursos étnicos vacíos, facilitando el debilitamiento, disolución y desactivación del potencial contestatario indígena al que habían representado.

Bibliografía

- Almeida, I. (1992): *Indios: una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*, Abya-Yala, Quito.
- Almeida Vinuesa, J. (1995): *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*, Serie Pueblos del Ecuador nº 4, Abya-Yala, Quito.
- Andrade, X. y Rivera, F. (2006): "El movimiento campesino indígena en el último periodo: fases, actores y contenidos políticos", en Ayala, E., *Nueva Historia del Ecuador*, tomo 11, Grijalbo-CEN, Quito.
- Barsky, O. (1988): *La Reforma Agraria ecuatoriana*, Corporación Editora Nacional, Quito.
- Becker, M. (2008): *Indians and leftists in the making of Ecuador's modern indigenous movements*. Duke University Press, London.
- (2007): "Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano". En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, nº 27, p. 135-144, Quito.
- Becker, M. y Tuttillo, S. (2009): *Historia agraria y social de Cayambe*, Flacso-Abya-Yala, Quito.
- Bretón, V. (1997): *Capitalismo, reforma agraria y organización comunal en los Andes. Una introducción al caso ecuatoriano*, Universidad de Lleida, Lleida.
- (2009): "La deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos o los límites de la etnofagia", en *Repensando los movimientos indígenas*, Ministerio de Cultura del Ecuador, pp. 60-121, Quito.

- (2012): *Toacazo: En los Antes equinocciales tras la reforma agraria*, Abya-Yala, Quito.
- (2013): "Etnicidad, desarrollo y 'Buen Vivir': Reflexiones críticas en perspectiva histórica", en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, nº 95, pp. 71-95.
- (2015): "La politización de la etnicidad en la región andina: Apuntes sobre un debate inconcluso", en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, nº 99, pp. 41-51.
- Bolleme, G. (1990): *Significados culturales de lo "popular"*, Grijalbo. México.
- Bonaldi, F. (2010): *Entre dos culturas. Los pintores andinos de Tigua*, Abya-Yala, Quito.
- Botero, L. (2001): *Movilización indígena, etnicidad y procesos de simbolización en Ecuador. El caso del líder indígena Lázaro Condo*, Abya-Yala, Quito.
- Bourdieu, P. (2001): "L'objectivation participante", en *Actes de la rechenhe en sciences sociales*, nº 150, pp. 43-58.
 - (1995): *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
 - (1999): *Efectos de lugar (la miseria del mundo)*, Akal, Madrid.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J.C.; Passeron, J.C. (1989): *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, Madrid.
- Carvalho-Neto, P. (1970): *Antología del folklore ecuatoriano*, Núcleo de Azua de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca.
 - (1970): *Revista Folklore Ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
 - (1963): *Humanitas: Boletín ecuatoriano de antropología*, Universidad Central del Ecuador, Instituto de Antropología, Quito.
- Colvin, J. (2004): *Arte de Tigua: Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*, Abya-Yala, Quito.
 - (1994): "Capirona: A model of indigenous ecotourism", en *Revista Sustainable Tourism* nº 2, pp. 174-177.
 - (1994): *Pintores de Tigua* (Catálogo), OEA.
- Colloredo-Mansfield, R. (2001): "Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas", en *Ecuador Debate* nº 52, pp. 135-150.
 - (2003): "Tigua migrant communities and the possibilities for autonomy among urban indígenas", en Whitten, N., *Millennial Ecuador: Critical essays on cultural transformations and social dynamics*, University of Iowa Press, pp. 275, Iowa.
 - (2009): *Fighting like a community: Andean civil society in an era of indian uprisings*, University of Chicago Press, Chicago.
- Chiriboga, M. (1984): *Formas tradicionales de organización social y económica en el medio indígena*, MBS, Oficina Nacional de Asuntos Indígenas, Quito.
- Dávalos, P. (comp.) (2005): *Pueblos Indígenas: Estado y Democracia*, CLACSO, Buenos Aires.
 - Fisch, O. (1985): *El folklor que yo viví, the folklore through my eyes*, Centro Interamericano de artesanía y artes populares, Cuenca.
 - Foster, G. (1980): *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, Fondo de Cultura, México.
 - García Canclini, N. (1982): *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México.
 - (1992): *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires.

- García, F. (2007): “¿un nuevo modelo rural en Ecuador? Cambios y permanencias en los espacios rurales en la era de la globalización”, en *Iconos*, nº 29, pp. 77-93, Quito.
- Ghasarian, C. (2008): *De la Etnografía a la Antropología Reflexiva*, Del Sol, Buenos Aires.
- Gascón, J. (1999): *Gringos como en sueños. Diferenciación y conflicto campesino en el Sur Andino Peruano ante el desarrollo de un nuevo recurso: el turismo. Isla de Amantani, Lago Titicaca*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona.
- (2009): *El turismo en la cooperación internacional: De las brigadas internacionalistas al turismo solidario*, Icaria, Barcelona.
- (2012): *El turismo en el inicio del milenio: una lectura crítica a tres voces*, Foro de Turismo Responsable, Madrid.
- (2014): *Turistas y campesinado. El turismo como vector de cambio de las economías campesinas en la era de la globalización*, FTR & Pasos edita, Madrid.
- Graburn, N. (1999): “Ethnic and Tourist Art Revisited”, en Ruth B. Phillips and Christopher B. Steiner (1999): *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, pp.335-353, Berkeley.
- Gramsci, A. (1968): *Literatura e vida nacional*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Gruzinski, S. (1999): “Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización”, en *Para una historia de América. I. Las estructuras*, Fondo de Cultura Económica, pp. 498-567, México.
- Guerrero, A. (1991): “De la economía a las mentalidades. Cambio social y conflicto agrario en el Ecuador”, en *El Conejo*, pp. 9-76, Quito.
- (1996): “El levantamiento indígena de 1994. Discurso y representación política en Ecuador”, en *Nueva Sociedad*, nº. 142, pp. 32-43.
- (2000): *Etnicidades*, Flacso, Quito.
- (2010): *Administración de poblaciones, ventriloquía política y transescritura*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Hess, C. (1994): “Enfermedad y moralidad en los Andes ecuatorianos”, en *Salud y antropología, Hombre y Ambiente*, Abya-Yala, n. 29, pp. 47-91, Quito.
- Hobsbawm, E. (1983), *The Invention of Tradition*. University Press, Cambridge.
- Jules-Rosett, B (1984): *The messages of tourist art. An African semiotic system in comparative perspective*, Plenum Press, Nueva York.
- Ivers, M. (2012): *Poemas a colores. Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Katlmeier, O. (2008): *Jatarishun. Testimonios de la lucha indígena de Saquisilí (1930-2006)*, Colección popular 15 de noviembre. Estudios históricos, Quito.
- Korovkin, T. (1997): “Indigenous Peasant Struggles and the Capitalist Modernization of Agriculture. Chimborazo, 1964-1991”, en *Latin American Perspectives*, Issue 94, Vol. 24, nº 3, pp. 25-49.
- (1993): *Los indígenas, los campesinos y el Estado: el crecimiento del movimiento comunitario en la sierra ecuatoriana*, Flacso, Documentos de Trabajo nº 11, Quito.
- Lentz, C. (2000): “la construcción de la alteridad cultural como respuesta a la discriminación étnica. Caso de estudio en la sierra ecuatoriana”, en *Etnicidades*, Guerrero (2000), pp. 201-233, Flacso, Quito.
- Martínez Novo, C. (2004): “Los misioneros salesianos y el movimiento indígena de Cotopaxi, 1970-2004”, en *Ecuador Debate* nº 63, pp. 235-268.

- Martínez Sastre, J. (2014): *El paraíso en venta. Desarrollo etnicidad y ambientalismo en la frontera sur del Yasuní (Amazonía ecuatoriana)*, Universitat de Lleida, Lleida.
- Martínez Valle, L. (1994): *Los campesinos-artesanos en la sierra central: el caso de Tungurahua*, Centro Andino de Acción Popular, Quito.
- (1999): "Respuestas endógenas y alternativas de los campesinos frente al ajuste: el caso Ecuador", en Breton V. (comp.), (1999): *Los límites del Desarrollo. Modelos "rotos" y modelos por construir en América Latina y África*, Icaria, Barcelona.
- (2002): *Economía política de las comunidades indígenas*, Abya-Yala, Quito.
- (2006): "Las Organizaciones de Segundo Grado como nuevas formas de organización de la población rural", en Grammont, H. C. (ed.), *La construcción de la democracia en el campo latinoamericano*, pp. 107-132, CLACSO, Buenos Aires.
- Moreno, S. (1989): *Ecuador multinacional, conciencia y cultura*, Abya-Yala, Quito.
- Mörner, M. (1990): "Economía rural y sociedad colonial en las posesiones españolas de Sudamérica", en *América Latina Colonial: economía*, tomo 3, pp. 122-147, Cambridge University Press, Editorial Crítica.
- Muratorio, R. (1985): "Una tradición cultural de los indígenas de la sierra" texto ampliado de la exposición *A Feast of Color: Corpus Christi Dance Costumes of Ecuador From the Olga Fisch Collection*, organizada por el Smithsonian institute, Washington, Estados Unidos. En (1985): *Danzantes de Copus Christi*. Donación del Olga Fish al Museo del Banco Central del Ecuador, Banco Central del Ecuador, Quito.
- Muratorio, B. (2011/2014): "Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua" en Kingman E. y Muratorio B., *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana. Quito, siglos XIX-XX*, pp. 149-182, Flacso, Quito.
- Murra, J. (1975): *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Naranjo, M. (1996): *La cultura popular en el Ecuador*. Tomo II Cotopaxi, CIDAP, Cuenca.
- Planet, L. (2010): *Ecuador y las islas Galápagos*, Geoplaneta, España.
- Poole, D. (2000): *Visión, raza y modernidad. Una económica visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, Lima.
- Prieto, M. (2015): *Estado y colonialidad. Mujeres y familias quichuas de la sierra del Ecuador, 1925-1975*, Flacso, Quito.
- Quintero, R. (1983): "El estado colonial", en *Nueva Historia del Ecuador*, pp. 13-56, Quito.
- Radcliffe, S. (1999): *Rehaciendo la nación: Lugar, identidad y política en América Latina*, Abya-Yala, Quito.
- Renato Ortiz (1985): *Cultura Popular: románticos y folcloristas*, Pontificia Universidad Católica, Sao Paulo.
- Ribadeneira de Casares, M (1990): *Tigua: arte primitivista ecuatoriano*, Centro de Arte Excedra, Quito.
- Rist, G. (2002): *El desarrollo: historia de una creencia occidental*, Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación. La Catarata, Madrid.
- Sánchez, F. (2007): *Pueblos indígenas y políticas en América Latina*, Salvador Martí i Puig, Fundación CIDOB, Barcelona.
- Rogers, E. (1973): *La modernización entre los campesinos*, Fondo de cultura económica, México.

- Sánchez-Parga, J. (2009): *Qué significa ser indígena para el indígena: más allá de la comunidad y la lengua*, Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
- Stefanoni, P. (2010): “¿A dónde nos lleva el pachamamismo?”, Debate ordenado sobre el Pachamamismo, <http://es.scribd.com/doc/33675955/Debate-Ordenado-Sobre-El-Pachamamismo>.
- Sogge, D. (1996): *Compasión y cálculo*, ICARIA, Barcelona.
- Toaquiza, A. (2015): *Kunturpak churi*, Ayuda Directa, Quito.
- Toaquiza, J. (2007): *Juliupak muskuykuna (Los sueños de Julio)*, Kuri Ashpa, Quito.
- Tortosa, J. (2009): *Entre el ‘American way of life’ y el s’sumak kawsay’*, Instituto Universitario de Desarrollo Social y Paz, España.
- Valiñas, F. (2008): “Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador)”, en *Cuaderno Arte Revista de la Universidad de Granada*, nº 39, pp. 233-250.
- Vázquez, L. (coord.) (2012): *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*, Abya-Yala-Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
- Viola, A. (2013): “Discursos ‘pachamamistas’ versus políticas desarrollistas: el debate sobre el sumak kawsay en los Andes”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, nº 48, pp. 55-72, Quito.
- Weismantel, M. (1994): *Alimentación, género y pobreza en los andes ecuatorianos*, Abya-Yala, Quito.
- Zamosc, L. (1993): “Protesta agraria y movimiento indígena en la sierra ecuatoriana”, en *Sismo étnico en el Ecuador. Varias perspectivas*, pp. 273-304, Abya-Yala, Quito.

Otros (no publicados):

- CONAIE (1988): “1992: 500 años de resistencia india. Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo. CONAIE”. Elaborado por el equipo de investigación formado por Luis Maldonado (Coordinador), Alicia Garcés, Lilyan Benitez, Ariruma Kowii y Mario Conejo.
- Consejo de Gobierno CITIGAT (2009): “Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua ‘CITIGAT’”, Pujilí.
- Cooperación para la Agricultura (IICA). (1989): “Fondos especiales de financiamiento de acciones de desarrollo rural. Estudio de las experiencias en Venezuela, Honduras, Brasil, Ecuador y Colombia” Consultor. Abelardo Pachano B. Quito.
- Coronel, R. (2010): “El arte naif pintura de Tigua”, tesina de licenciatura en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Correa, R. (2010): “Mi experiencia salesiana en Zumbahua”. Archivo de la Misión Salesiana, Quito.
- De Costales, P. y Costales, A. (1976): “Estudio Socio Económico Zumbahua-Guangaje”. Informe del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito.
- Figueroa, J.A. (1994): “Tiempo, espacio y poder: conceptos culturales, políticas étnicas y acciones rituales. Tesis de Maestría, inédita, Flacso, Quito.
- Folleto “Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador, junio 1982”. Texto firmado por el arquitecto Guillermo Bolaños, quien también participó en este proyecto junto con el arquitecto Alfonso Calderón.
- Fondo de Desarrollo Rural Marginal (1980): Proyecto Quilotoa.

- Gallegos de Donoso, M. (1982): folleto “Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador, junio 1982”, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.
- García Laje, R. (2015): “Evaluación del desarrollo turístico en la comunidad de Quiloa-parroquia de Zumbahua provincia de Cotopaxi”, tesis de grado, Universidad Técnica Estatal de Quevedo, Facultad de Ciencias Ambientales, Quevedo.
- Ilaquiche, R. (2004): “La administración de justicia indígena en Tigua, su evolución y práctica actual”. Flasco, Quito.
- Instituto de Antropología y Geografía ecuatoriano (1976): “Informe socio económico”.
- Ivers, M. (2008): “Pintores de Tigua: la identidad de una familia en sus viajes y memorias”, tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Kieniewicz de Bleggi, M. (1985 aprox.): “La familia indígena”, colaboración entre el equipo Misionero de Zumbahua y la organización Operación Mato Grosso.
- Misión Salesiana (1971): “Informe de la investigación realizada en Chimbacucho-Tigua”, equipo formado por: Padre Víctor Corral, Guillermo Rivera, Hna. Fabiola Caibor, Hna. Sara Casanova, Francisco Pallo, Juan José Tigasi.
- Misión Salesiana (1971-1972): Proyecto Zumbahua.
- Misión salesiana, (1985): *Ñucanchic Unancha* (Nuestras Tradiciones) Ediciones Abya-Yala. El relato (en quichua) y las ilustraciones son de Francisco Ugsha Ilaquichi y la transcripción y traducción al castellano está realizada por el P. Javier Catta.
- Proyecto “Allpa mama – la madre tierra” que se solicitó el 1 de octubre de 2010 al Ministerio de Agricultura Ganadería Acuicultura y Pesca (MAGAP). Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi.
- Simon, R. (1994): Documental “Los colores de Tigua” (Die Farben von Tigua), Alemania, 43’.
- Toaquiza Ugsha, T. (2000): “La artesanía y la pintura indígena de Tigua Chimbacucho”, trabajo de grado, Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
- Toaquiza, B. (1998): “División territorial y social de Quiloa”, Monografía previa a la obtención del Título de Bachiller (especialidad ciencias sociales), Colegio Experimental Intercultural Bilingüe Jatari Unancha.
- Ugsha y miembros de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi) (s.f): “Características y versiones de los mismos artistas”.
- Ugsha, F. (1992-2001): “Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi”, Tigua – Quito.
- Vega Tigasi, L. (2008): “Situación socio política, económica administrativa de la organización UNOCAT”, Monografía previa a la obtención del Título de Bachiller (especialidad ciencias sociales), Colegio Experimental Intercultural Bilingüe Jatari Unancha.

Internet:

- <http://tigua.info/index.html> (10 de abril, 2010, 14h).
- http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (10 de octubre, 2015, 12h).
- <http://www.yachana.org/earchivo/nucanchic/> (8 de enero, 2016, 18h).
- <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo5/c6.htm> (21 de octubre 18h).
- <http://www.umass.edu/defa/filmtour/rainersimon2008.shtml> (10 de mayo,

- 2010, 11h).
- <http://www.eltelegrafo.com.ec/> (20 de octubre de 2010, 12h).
 - <http://formaculturayartecusco.blogspot.com.es/2015/10/imapimuspoencuentro-de-todas-lasartes.html> (27 de abril, 2016, 22h).
 - http://www.santisimavirgen.com.ar/via_crucis.htm (21 de agosto, 2016, 10h).
 - <http://sisatoaquiza.blogspot.com.es/2016/09/bienvenidos-mi-blog.html> (10 agosto, 2016, 10h).
 - https://www.facebook.com/permalink.php?id=205506919509211&story_fbid=624793924247173(10 agosto, 2016, 10h).
 - <https://www.facebook.com/De-Tigua-para-el-Mundo-1665985633690563/?fref=ts>. (Consultado el 13 de agosto, 2016).
 - <http://icci.nativeweb.org/boletin/> (5 de octubre, 2016, 9h).
 - http://fes.zonarix.com:8081/sites/default/files/pdf/0121%20NACIND1986_0121.pdf (18 de octubre, 2016, 18h).
 - http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (18 de octubre, 2016, 19h).
 - <http://www.gustavotoaquiza.com/> (21 de octubre, 2016, 16h).
 - <http://www.elciudadano.gob.ec/con-orgullo-los-ecuatorianos-celebramos-hoy-el-dia-del-escudo-video/> (9 de noviembre, 2016, 11h).
 - <http://web.archive.org/web/20110809182628/http://www.presidencia.gov.ec/pdf/Simbolos-Patrios.pdf> (9 de noviembre, 2016, 11h).
 - http://estrada.bz/escudo_del_ecuador.htm (9 de noviembre, 2016, 11h).
 - http://4.bp.blogspot.com/-19iHryjmdDA/Vi2NZ78HC4I/AAAAAAAAUkk/h9K_nnpqNfE/s1600/historia-del-escudo-del-ecuador.jpg (9 de noviembre, 2016, 11h).
 - <http://conae.org/proyecto-politico/> (9 de noviembre, 2016, 19h).
 - <https://vimeo.com/154212320> (contraseña: tigua2015), (12 de noviembre, 2016, 16h.)
 - <http://www.revistafamilia.com.ec/articulos-mi-ecuador/2472-un-artista-del-mundo-interior-sairy-lligalo> (15 de noviembre, 2016, 20h.)
 - <https://www.facebook.com/alberto.ugsha> (Información publicada en el Muro de Facebook, marzo-abril, 2016. Consultado el 28 de junio, 2016, 14h).
 - <http://kiart2011.blogspot.com.es/2011/05/sairy-lligalo.html> (20 de noviembre, 2016, 13h.)
 - <http://es.upside-art.com/artists/007161-el-mundo-de-jose-luis-toaquiza-ch> (30 de noviembre, 2016, 15h.)
 - <http://www.eluniverso.com/noticias/2015/09/09/nota/5115083/15-anos-dia-que-sucre-dejo-circular> (30 de noviembre, 2016, 15h.)
 - <http://www.geoportaligm.gob.ec/portal/cartografia-libre> (12 de mayo, 2013, 10h.)
 - <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=105233> (2 de enero, 2017, 19:30).

Acrónimos y abreviaturas

ASOCINE: Asociación de Cineastas de Ecuador
ATCC: Asociación de Trabajadores de la Cultura de Cotopaxi
BBC: British Broadcasting Corporation (“Corporación Británica de Radiodifusión”)
CAAP: Centro Andino de Acción Popular
CEDECO: Centro Ecuatoriano para el Desarrollo de la Comunidad
CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CIDAP: Centro interamericano de Artesanías y Artes Populares
CIESPAL: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina
CITIGAT: Circunscripción Territorial Indígena y el Gobierno Autónomo de Tigua
CNN: Cable News Network
CONACNIE: Consejo Nacional de Coordinación de Nacionalidades Indígenas
CONADE: Consejo Nacional de Desarrollo
CONAIE: Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador
CTE: Confederación Ecuatoriana de Obreros
DRI: Desarrollo Rural Integral
ECUARUNARI: Ecuador Runacunapac Riccharumui (“Amanecer del indio ecuatoriano”)
EE.UU: Estados Unidos de América
EEUU: Estados Unidos de América
FEI: Federación Ecuatoriana de Indios
FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
FMI: Fondo Monetario Internacional

FODERUMA: Fondo de Desarrollo Rural Marginal
FTAL: Federación de Trabajadores Agrícolas del Litoral
FTP: Federación de Trabajadores de Pichincha
FUNHABIT: Fundación Ecuatoriana del Habitat
IEAG: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía
IERAC: Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización
ILA ACR: Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia
INEC: Instituto Nacional de Estadística y Censos
ISI: Industrialización Sustitutiva de Importaciones
JUNAPLA: Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica
MAE: Misión Andina del Ecuador
MAGAP: Ministerio de Agricultura, Ganadería, Acuacultura y Pesca
MCCH: Maquita Cushunchic (“Comercializando como Hermanos”)
MICC: Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi
MIPRO: Ministerio de Industrias y Productividad
MOA: Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica
MOMA: Museo de Arte Moderno de Nueva York
NBI: Necesidades Básicas Insatisfechas
OEA: Organización de los Estados Americanos
ONG: Organización No Gubernamental
ONIC: Organización Nacional Indígena de Colombia
ONU: Organización de las Naciones Unidas
OSG: Organización de Segundo Grado
PAE: Planes de Ajuste Estructural
PCE: Partido Comunista Ecuatoriano
PRODECO: Programa de Desarrollo Rural de Cotopaxi
SAIIC: The South and Meso American Indian Rights Center
SAU: Superficie agrícola útil
SEIC: Sistema de Escuelas Indígenas de Cotopaxi
SENPLADES: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo
SETECI: Secretaría Técnica de Cooperación Internacional
UNESCO: Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UNICEF: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia
UNOCAT: Unión de Cabildos de Tigua
UNOCIZ: La Unión de Organizaciones Campesinas e Indígenas de Zumbahua
USAID: U.S Agency for International Development
USAID: U.S Agency for International Development

Índice de imágenes

- Fig. 1: Inauguración de la exposición de pinturas de Tigua organizada por el Ministerio de Cultura (Quito) entre junio y julio del 2010. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en 2010, Quito.
- Fig. 2: Jugando junto a unas llamas. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Yatapungo en agosto, 2014.
- Fig. 3: Tostando cebada con M^a Rosita, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Quiloa en julio, 2014.
- Fig. 4: M^a Rosita, José, yo y Norma, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada durante una estadía de campo en Quiloa en julio, 2015.
- Fig. 5: Mapa Físico de Ecuador. Fuente: <http://www.ecuadorexplorer.com/es/html/centro-de-mapas-de-ecuador.html> (5 de diciembre, 2016, 13h.).
- Fig. 6: Mapa: área de Tigua (señalada en naranja la carretera Latacunga-Quevedo). Fuente: elaboración propia a partir de un mapa obtenido en: <http://mobile.pueblosdeecuador.com/> (5 de diciembre, 2016, 13h.).
- Fig. 7: Distribución de la población en Tigua por comunidad. Fuente: elaboración a partir de los datos expuestos en CITIGAT (2009).
- Fig. 8: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: pintura n^o 5, Toaquiza (2007).
- Fig. 9: Rafael Salazar y su abogado defensor Eduardo González Moreno (izquierda), negociando con el coronel Guillermo Freile Posso, miembro de la Junta Militar del Gobierno (centro). Fuente: El Comercio, 25 de junio de 1964, en Katlmeier (2008: 66-67).
- Fig. 10: Relación de tamaños de terrenos de huasipungo de la hacienda Tigua

Chimbacucho, subdivididos por sectores. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

- Fig. 11: Relación de tamaños de terrenos de huasipungo de la hacienda Tigua Chimbacucho, subdivididos por sectores. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

- Fig. 12: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: pintura nº 9, Toaquiza (2007).

- Fig. 13: Comparación del tamaño de terrenos de huasipungos en Tigua Chimbacucho antes y después de la reforma agraria. Fuente: elaboración propia con datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, y el documento "Archivo de Actas de liquidación de huasipungos" 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

- Fig. 14 (a): Bernardo Toaquiza, *Croquis en la época de la hacienda*, 1998. Descripción: Dibujo que ilustra la Hacienda de Tigua perteneciente al General Rodríguez Lara. Fuente: Toaquiza (1998).

- Fig. 14 (b): Músico tocando tambor y pingullo. Fuente: Museo Mitad del Mundo, Quito, sin fecha.

- Fig. 15: Fiesta de inauguración de la Iglesia de Guangaje, 24 de junio, 1982. Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón. (Documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).

- Fig. 16: Comunidad de Chami (Tigua) durante la fiesta de San Francisco, 13 de septiembre, 1981. Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón. (Documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).

- Fig. 17: Anónimo, tambor pintado con el escrito "Hda Tigua 1979", 1979. Fuente: propiedad privada de Iván Cruz.

- Fig. 18: Anónimo, *Tambor chico*, 1978. Fuente: CIDAP, Cuenca.

- Fig. 19: Julio Toaquiza, sin título, 1979 aprox. Descripción: Fotografía de una pintura que Julio Toaquiza considera como una de las primeras. Según el pintor fue vendida a un extranjero. Fuente: Fotografía propiedad de Julio Toaquiza (documento facilitado por Julio Toaquiza en julio de 2014).

- Fig. 20: Julio Toaquiza (izquierda) con su mujer e hijos (derecha) junto a Olga Fisch (figura central). Fuente: Fotografía propiedad de Julio Toaquiza (documento facilitado por Julio Toaquiza en julio de 2014).

- Fig. 21: José Vega Cuyo, *Fiesta del 15 de octubre*, Mención Honorífica Especial en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la Galería de Arte del Banco Central, 1979. Fuente: Fotografía propiedad de la familia de Hernán Crespo Toral (facilitada por Esther de Crespo Toral en julio de 2015).

- Fig. 22: Invitación a la Exposición en la galería Artes organizada por Iván Cruz, 13 de diciembre de 1979. Fuente: propiedad de Iván Cruz (documento facilitado por Iván Cruz en septiembre de 2015).

- Fig. 23: Carteles de dos exposiciones en las que expuso Alfredo Toaquiza:

- *Pintura Indígena de Tigua. Nuestra vida – ñukanchik causaimanta. Runacausaimanta Tiguapi pintura*. Asociación Humbolt, 1994.

- *Art of the Andes. Indigenous Painters of Ecuador*. Galería Thomas R. Reynolds de San Francisco (California), junio, 1995. Fuente: Fotografía tomada por la autora en la galería de Alfredo Toaquiza, Turupata, 2014.

- Fig. 24: Alfonso Toaquiza Ugsha, Tambor, pieza expuesta en la exposición *Grandes maestros del arte popular de Iberoamérica. Colección Fomento Cultural Banamex* celebrada en Madrid entre abril y junio, 2013. Fuente: Fotografía tomada por la autora.

- Fig. 25: Francisco Ugsha Ilaquichi, *La toma del Congreso*, 2000. Fuente: Colección Gutiérrez-Bellido.
- Fig. 26: Francisco Ugsha Ilaquichi, *Asamblea de la comuna*, 1985. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.
- Fig. 27: Hugo Olmedo Lictapuzan Chusín, *Indigena erhebung (Sublevación indígena)*, en torno a 1994. Fuente: Catálogo de Potsdam (1994).
- Fig. 28: Escultura Homenaje al General Rodríguez Lara, sin fecha. "Azucarera Tropical Americana S.A. al General Guillermo Rodríguez Lara Presidente de la República, por su decidido apoyo al desarrollo de esta empresa". Fuente: Fotografía tomada por la autora en la casa de Hacienda, 2015.
- Fig. 29: Casa de Hacienda del General Rodríguez Lara. Fuente: Fotografía tomada por la autora, 2015.
- Fig. 30: Fiesta de inauguración de la Iglesia de Guangaje, 24 de junio de 1982. Fuente: Propiedad de Alfonso Calderón (documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).
- Fig. 31: Pintores de Tigua acabando algunos detalles de los cuadros sobre el Vía Crucis, 1982. Fuente: Fotografía tomada por Alfonso Ortiz Crespo. Propiedad privada de Alfonso Calderón (documento facilitado por Alfonso Calderón en septiembre de 2015).
- Fig. 32: César Vega Cayo, sin título, 1985. Descripción: "Este dirigente de Tigua Rumichaca regala esta obra al Obispo de Latacunga José Mario Ruiz Navas en agradecimiento a su colaboración con la comuna". Fuente: Propiedad de José Mario Ruiz Navas.
- Fig. 33: José Cuyo Cuyo, su hija Norma y su esposa María Rosa Cuyo Vega frente a su casa en Quiloa. Foto realizada por la autora en julio del 2014.
- Fig. 34: Edificaciones realizadas por la Fundación Ecuatoriana del Habitat (FUNHABIT), Comunidad de Quiloa (Tigua). Foto realizada por la autora en julio del 2014.
- Fig. 35: Diferentes productos como bateas, cucharones, cucharas y cruces, decorados con pinturas de Tigua y expuestos para su venta al mercado turístico. Fuente: fotografía realizada por la autora en agosto del 2015 en la tienda "Tianguéz", Quito.
- Fig. 36: Imanes decorados con pinturas estilo "Tigua" en proceso de elaboración. Autor: José Luis Cuyo Vega, Presidente de la comunidad de Quiloa. Fuente: fotografía realizada por la autora en julio del 2014 en Quiloa.
- Fig. 37: Tabla que ilustra las características y agentes vinculados a los diferentes polos que influyen en el campo de producción artístico de Tigua. Elaboración propia, inspirada a partir del ejemplo de Mancha (2006: 74).
- Fig. 38: Olga Fisch (izquierda) junto a Julio Toaquiza. Fecha: principios de la década de los ochenta. Fuente: www.google.es imágenes.
- Fig. 39: Julio Toaquiza tocando el tambor y el pingullo. Fuente: Jean Colvin (2004).
- Fig. 40: Julio Toaquiza en su galería. Fuente: Fotografía realizada en julio de 2010.
- Fig. 41: Árbol genealógico de la familia Toaquiza. Fuente: Elaboración propia, 2016.
- Fig. 42: Julio Toaquiza, sin título, 2007. Fuente: Pinturas nº 13 y 14, Toaquiza (2007).
- Fig. 43: Familia recogiendo la cebada, Quiloa. Fuente: Fotografía tomada por la autora durante una estadía de campo en Quiloa en julio de 2015.

- Fig. 44: Relación del número de pintores en diferentes épocas. Fuente: elaboración propia con datos aproximados obtenidos a través de bibliografía y entrevistas realizadas en diferentes periodos entre junio de 2010 y septiembre de 2015.
- Fig. 45: Francisco Ugsha Ilaquichi, *Bautismo*, 1985. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.
- Fig. 46: Francisco Ugsha Ilaquichi con sus hijos en su taller. Fuente: Colvin (2004).
- Fig. 47: Líderes indígenas de Tigua hacia finales de los ochenta. Fuente: Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001.
- Fig. 48: Alfredo Toaquiza, *La justicia indígena*. Descripción: "Demanda y solución en el cabildo de la comuna, por los líderes o dirigentes indígenas", 2011 (Alfredo Toaquiza aparece autorretratado como líder que administra la justicia indígena). Fuente: Fotografía tomada por Juan Ignacio Robles. Este cuadro formó parte de la exposición *Tigua: arte desde el centro del mundo* celebrada en el Museo Nacional de Antropología (Madrid, octubre-enero de 2016).
- Fig. 49: José Ricardo Chugchilán, *Tiempos pasados*, 1994. Fuente: Catálogo Exposición Potsdam, Alemania.
- Fig. 50: Francisco Toaquiza, 2008. Fuente: Exposición en Ministerio de Cultura, julio de 2010.
- Fig. 51: Jean Colvin, niña y Alfredo Toaquiza. Fuente: Colvin (2004).
- Fig. 52: Galería de Alfredo Toaquiza, situada en Guana Turupata junto a la galería de su padre Julio. Fotografía realizada en julio de 2010.
- Fig. 53: Galería de Julio Toaquiza. Fotografía realizada en agosto de 2015.
- Fig. 54: Ernesto Ugsha junto a su familia en su puesto de venta de El Panecillo. Fuente: Fotografía tomada por la autora (2011).
- Fig. 55: Ernesto Ugsha, 2010. Fuente: Propiedad privada.
- Fig. 56: Local de venta de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua Cotopaxi, situado en la Ronda (nº 707). Fuente: <https://www.facebook.com/De-Tigua-para-el-Mundo-1665985633690563/?fref=ts>. (Consultado el 13 de agosto, 2016).
- Fig. 57: Logo de la asociación. Fuente: <https://www.facebook.com/De-Tigua-para-el-Mundo-1665985633690563/?fref=ts>. (Consultado el 13 de agosto, 2016).
- Fig. 58: Juan Francisco Ugsha Chugchilán pintando una máscara. Fuente: Fotografía tomada por la autora julio de 2013.
- Fig. 59: Parte de la familia de Juan Francisco Ugsha Chugchilán en su taller-galería. Fuente: Fotografía tomada por la autora julio de 2013.
- Fig. 60: Francisco Chugchilán, líder indígena, ex pintor de Tigua y precursor de la Microempresa Asociativa Atahualpa del Mercado Mayorista de Quito. Fuente: www.eltelegrafo.com.ec (20 de octubre de 2010, 12h).
- Fig. 61: José Vega Cuyo, sin título, sin fecha. Fuente: Colvin (2004).
- Fig. 62: Anónimo, sin título, sin fecha. Descripción: Representación de la fiesta de Tres Reyes (detalle). Fuente: Propiedad de Quinche Ortiz.
- Fig. 63: Paisaje andino, visto desde Tigua. Fuente: Fotografía tomada en julio de 2014.
- Fig. 64: Luis Ilaquiche, sin título, sin fecha. Fuente: Propiedad de Andrés Guerrero.
- Fig. 65: José Vega Cuyo, sin título, sin fecha. Fuente: Colvin (2004).

- Fig. 66: Julio Toaquiza, *Fiesta de Curpos Criste*, 1979. Fuente: Copia de diapositiva propiedad de Iván Cruz, fotografías hechas en la exposición *Cuatro pintores de los páramos de Tigua*, celebrada en la galería Artes en diciembre de 1979.
- Fig. 67: Bernardo Cuyo Toaquiza, *Tercera estación: Jesús cae por primera vez*, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.
- Fig. 68: Juan José Toaquiza Tigasi, *Duodécima estación: Jesús levantado y muerto en la cruz*, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.
- Fig. 69: Julio Toaquiza Tigasi, *Decimotercera estación: La Virgen María recibe en brazos a Jesús*, detalle, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.
- Fig. 70: Alfredo Toaquiza Ugsha, *Décima estación: Jesús despojado y tomando hiel (Jesús despojado de sus vestiduras)*, detalle, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.
- Fig. 71: José Agustín Ugsha, *Undécima estación: Jesús clavado a la cruz*, detalle, 1982. Fuente: Fotografiada por la autora en la Iglesia de Guangaje, 2012.
- Fig. 72: Anónimo, *Undécima estación: Jesús clavado a la cruz*, detalle, sin fecha. Fuente: http://www.santisimavirgen.com.ar/via_crucis.htm
- Fig. 73: Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, *Construcción de casa*, 1982. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.
- Fig. 74: Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, *El pintor de cuadros*, 1982. Fuente: Ilustración perteneciente a la colección *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*.
- Fig. 75: Mayra Ribadeneira de Casares y Julio Toaquiza. Fuente: Ribadeneira (1990).
- Fig. 76: Anónimo, sin título, sin fecha (en torno a principios de la década de los noventa). Fuente: Propiedad de John Hay.
- Fig. 77: Luis Millingalli, *Colón llega al continente del tesoro*, 2001. Fuente: Catálogo de la exposición *Pintores de Tigua*, celebrada en el Palacio Nacional del Ecuador.
- Fig. 78: Alfredo Toaquiza, *Los shamanes limpian a los diputados indígenas*, 1997. Fuente: Catálogo de la exposición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Equateur*, París, 1997.
- Fig. 79: Gustavo Toaquiza, *Crucifixión de América Latina*, 2000. Fuente: Catálogo de la exposición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Equateur*, París, 1997.
- Fig. 80: Portada de Proyecto Político de la CONAIE (1994).
- Fig. 81: Gustavo Toaquiza, *Dignidad de los pueblos en la democracia*, 2001. Fuente: Catálogo exposición *Pintores de Tigua*, Palacio de Gobierno (Quito).
- Fig. 82: Sairy Lligalo, sin título, sin fecha. Fuente: <http://kiart2011.blogspot.com.es/2011/05/sairy-lligalo.html> (20 de noviembre, 2016, 13h.).
- Fig. 83: Alfredo Toaquiza, *La leyenda del lago Quilotoa*, 2007. Fuente: Museo Nacional de Antropología de Madrid (Fotografías de: Juan Ignacio Robles).

Anexos:

- Tabla *Fuentes de Imágenes de Tigua*
- Tabla *Sectores hacienda Tigua Chimbacucho*
- Tabla *Calendario comunitario* (comunidades de Tigua)
- Tabla *Proyectos de desarrollo en Tigua*
- *Galería de Imágenes-DVD* (en DVD adjunto)

Contenido *Galería de Imágenes-DVD*:

Mapas

I P. Tambores

II P. Materiales y técnicas de elaboración

II P. 4 Pre-género

II P. 5 Género

II P. 6 Pos-género

Fuentes de imágenes de Tigua

<p>Catálogos de Exposiciones:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Indianische Malerei aus Ecuador</i>, Museo del Cine, Potsdam (Alemania). 1994 - <i>Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur</i>, Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París (Francia), 1997 - <i>Pintores de Tigua</i>, sede de la Organización de Estados Americanos de la ciudad de Washington (EE.UU), 1994 - <i>Pintores de Tigua</i>, Palacio Nacional del Ecuador, 2001 - <i>Indigenous Artists of Tigua</i>, galería Central Library de la ciudad de Kentucky (EE.UU), 2002 - <i>Pintores de Tigua. Indigenous Artists of Ecuador</i>, San Francisco (California, EE.UU), 1994 - Exposición colectiva de artistas del Cantón Pujilí, 2014 - Exposición de artesanías de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Latacunga, 2012
<p>Folletos de Exposiciones</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Cuatro pintores de los páramos de Tigua</i>, galería Artes, 1979 - <i>Arte Tigua</i>, Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2010 - <i>Familia Toaquiza</i>, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Latacunga, 2012 - <i>Grandes maestros del arte popular de Iberoamérica. Colección Fomento Cultural Banamex</i>, Teatro Fernán Gómez, Madrid, 2013 - <i>Tigua: arte desde el centro del mundo</i>, Museo Nacional de Antropología de España, Madrid, 2015-2016
<p>En libros y artículos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Misión salesiana, (1985): <i>Ñucanchic Unancha</i> (Nuestras Tradiciones) Ediciones Abya-Yala. - Colvin, J. (2004): <i>Arte de Tigua: Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador</i>, Abya-Yala, Quito. - Ribadeneira de Casares, M (1990): <i>Tigua: arte primitivista ecuatoriano</i>, Centro de Arte Excedra, Quito. - Ivers, M. (2008): "Pintores de Tigua: la identidad de una familia en sus viajes y memorias", tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. - Valiñas, F. (2008): "Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador)", en Cuaderno Arte Revista de la Universidad de Granada, nº 39, p. 233-250. - Muratorio, M. (1999): (2000): "Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua" en Desarrollo cultural y gestión en centros históricos, FLACSO/ sede Ecuador, Quito. - Radcliffe, S. (1999): Rehaciendo la nación: <i>Lugar, identidad y política en América Latina</i>, Abya-Yala, Quito. - Coronel, R. (2010): "El arte naif pintura de Tigua", tesina de licenciatura en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Ecuador. - Toaquiza, A. (2015): <i>Kunturpak churi</i>. Ayuda Directa, Quito. - Toaquiza, J. (2007): <i>Juliupak muskuykuna (Los sueños de Julio)</i>. Kuri Ashpa, Quito.

Anexos

Colecciones privadas	-Andres Guerrero -Iglesia de Guangaje -Misión Salesiana de Zumbahua -Mario Ruiz Navas (Monseñor Ruiz) -Alfonso Calderón -Quinche Ortiz -John Hay -Ivan Cruz -Eduardo Kingman -Jean Colvin -Laura Soto
----------------------	---

Diversas fuentes donde fueron obtenidas las imágenes de pinturas de Tigua entre 2010 y 2017.

Sectores hacienda Tigua Chimbacucho

SECTORES	Nº HECTÁREAS	METROS	%	HUASIPUNGUEROS	ARRIMADOS	TOTAL	%
Guapumuloma	6	4225	1,97%	1	2	3	1,70%
Rumichaca	37	3242	11,42%	7	14	21	11,93%
Condoroguangano	10	2173	3,12%	3	3	6	3,40%
Guana	44	5953	13,65%	9	9	18	10,22%
Pungoloma	3	1800	0,97%	1	1	2	1,13%
Chacapamba	4	5350	1,38%	2	6	8	4,54%
Toropata	43	5419	13,33%	7	11	18	10,22%
Quillorumi	11	3463	3,57%	3	7	10	5,68%
Yanacachi	23	5725	7,21%	3	4	7	3,97%
Chimbacucho	47	9251	14,67%	10	21	31	17,61%
Huatingo	3	5250	1,07%	1	1	2	1,13%
Cunungango	8	790	2,47%	1	4	5	2,84%
Quindisilli	39	1511	11,98%	5	9	14	7,95%
Rushcurumi	1	8125	0,55%	1	1	2	1,13%
Herapamba	5	5275	1,69%	2	3	5	2,84%
La Cima	4	9106	1,50%	2	2	4	2,27%
Palurco	12	930	3,70%	4	5	9	5,11%
Queserapamba	16	2300	4,96%	4	5	9	5,11%
Palitanga	2	6000	0,79%	1	1	2	1,13%
TOTALES	318	85888	100%	67	109	176	100%

Extensión de terreno de la hacienda Tigua Chimbacucho por sectores y número de huasipungueros y arrimados. Fuente: datos obtenidos a partir del Informe elaborado por el IERAC en 1965, Archivo del MAGAP, Quito.

Calendario comunitario (comunidades de Tigua)

Mes	Actividad
Enero	<ul style="list-style-type: none"> - Helada y lluvias - Siembra de chochos y lenteja - Cosecha de papas de 1ª siembra (hasta marzo) - Migración - Cambio de dirigentes comunales - Fiesta de Tres Reyes (priostes familiares)
Febrero	<ul style="list-style-type: none"> - Heladas, lluvia, granizo - Asambleas mensuales - Labranza de la tierra - Siembra de papas: zona alta - Migración
Marzo	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia y granizo - Asambleas mensuales - Labranza de la tierra y cosecha de mellocos - Migración
Abril	<ul style="list-style-type: none"> - Lluvia y granizo - Cosecha de habas y arverja - Preparación del terreno y saque de malas hiebas - Cosecha de mellocos y papas de 2ª siembra - Asambleas mensuales - Migración - Fiesta de Pascuas (Fanesca, visita de ahijados y compadres, limpieza de casa, consejos ante los mayores, baños de purificación)
Mayo	<ul style="list-style-type: none"> - Verano y lluvia - Siembra de papas, mellocos, ocas y mashuwa en la zona alta - Cosecha de arverja - Asambleas mensuales - Primera siembra de papas - Migración - Cosecha de papas de 2ª siembra
Junio	<ul style="list-style-type: none"> - Verano - Asambleas mensuales - Siembra general de papas, melloco, ocas y mashuwa - Cosecha de cebada, habas, lenteja y arverja - La gente regresa a las comunidades para dar apoyo en labores agricultura y ganadería

Julio	<ul style="list-style-type: none"> - Verano - Deshierbe de papas y cosecha en general - La gente regresa a las comunidades para dar apoyo en labores agricultura y ganadería
Agosto	<ul style="list-style-type: none"> - Fuertes vientos - Deshierbe de papas, cosecha de habas, cebada, lenteja y chochos - Esquila de borregos - Venta de animales - La gente regresa a las comunidades para dar apoyo en labores agricultura y ganadería
Septiembre	<ul style="list-style-type: none"> - Continúa el verano - Preparación de suelos - Venta de animales - Asambleas mensuales
Octubre	<ul style="list-style-type: none"> - Empiezan las lluvias y heladas - Continúa la siembra de ocas, mellocos, mashuwa, cebada, lenteja, quinoa y chochos - Cosecha de chochos en general - Asambleas mensuales
Noviembre	<ul style="list-style-type: none"> - Helada y granizada - Deshierbe de papas y habas - Asambleas generales - Finados (fiesta de los difuntos)
Diciembre	<ul style="list-style-type: none"> - Poca lluvia - Cambio de dirigentes - Empieza migración - Cosecha de papas - Siembra de cebada

Calendario comunitario elaborado por la CITIGAT (2009): "Las comunidades de la CITIGAT distribuyen el tiempo para sus actividades agrícolas, pecuarias, comerciales y sociales en función del clima, la migración y las festividades religiosas".

Proyectos de desarrollo en Tigua

AÑO	PROYECTO/ENTIDAD	COMUNIDADES	ACTIVIDADES REALIZADAS
1971-1976	Misión Salesiana de Zumbahua Planificación Proyecto "Zumbahua –Guangaje" Colaboración con las Hermanas Lauritas y Mato Grosso	zona de Tigua	-Proyectos de mejora: vías de comunicación; energía y riego; agricultura; ganadería; forestación; tejido; salud; educación y organización de la comunidad -Programa de alfabetización
1980	FODERUMA (Fondo de Desarrollo Rural Marginal) Proyecto "Quilotoa" -Misión Salesiana de Zumbahua	zona de Tigua	-infraestructuras (caminos, casas comunales, escuelas, agua) -agricultura (reforestación) -pequeños apoyos en salud y educación -Educación Bilingüe
1982	Ministerio de Bienestar Social	Quiltoa	-local para artistas (Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua)
1982-83	Misión Salesiana de Zumbahua y Fundación Natura + Fundación Interamericana	UNOCAT, Tigua, sector Guana Turupata	-Reconstrucción Iglesia Guangaje -Construcción de 30-40 viviendas -Reforestación
1983-84	Misión Salesiana de Zumbahua y SWISSAID (Francisco Gango tena)	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Infraestructuras (agua entubada, caminos vecinales y casas comunales) -Semillas (patatas, habas, alverjas, maíz, etc.)

1983-84	Misión Salesiana de Zumbahua y SWISSAID (Francisco Gango-tena)	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Infraestructuras (agua entubada, caminos vecinales y casas comunales) -Semillas (patatas, habas, alverjas, maíz, etc.) -Construcción de capilla -Creación de la banda Rumiñahui -Horno para panadería
1985-86	Misión Salesiana de Zumbahua	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Proyecto de semillas: patatas, habas, hierbas, alverjas y chochos. -Proyecto infraestructuras: casas comunales, caminos vecinales. -Proyecto para mujeres: hilos para los tejidos, ovejas, tiendas y pollos.
1989-1991	Misión Salesiana de Zumbahua y SWISSAID (Francisco Gango-tena y Víctor Romero).	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Molino "Jatun Ayllu" -Organización de producción y comercialización de productos
1987-1992	Misión Salesiana de Zumbahua (voluntario 1987: Rafael Correa) y MCCH (Maquita Cushunchic)	Zumbahua y Comunidad Tigua Centro	-Creación de la escuela de secundaria bilingüe Jatari Unancha
1989-1991	Misión Salesiana de Zumbahua	Tigua Chimbacucho y otros miembros de la UNOCAT	-Donación de parte del dinero recaudado en la exposición para materiales del Almacén (pinturas, lija, clavos, etc. como 400 sucres). Francisco Ugsha administra y vende este material desde Chimbacucho.

1983-84	Misión Salesiana de Zumbahua y SWISSAID (Francisco Gango-tena)	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Infraestructuras (agua entubada, caminos vecinales y casas comunales) -Semillas (patatas, habas, alverjas, maíz, etc.)
1985-86	Misión Salesiana de Zumbahua	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Construcción de capilla -Creación de la banda Rumiñahui -Horno para panadería
1989-1991	Misión Salesiana de Zumbahua y SWISSAID (Francisco Gango-tena y Víctor Romero).	UNOCAT, Tigua Chimbacucho	-Proyecto de semillas: patatas, habas, hierbas, alverjas y chochos. -Proyecto infraestructuras: casas comunales, caminos vecinales. -Proyecto para mujeres: hilos para los tejidos, ovejas, tiendas y pollos.
1987-1992	Misión Salesiana de Zumbahua (voluntario 1987: Rafael Correa) y MCCCH (Maquita Cushunchic)		-Molino "Jatun Ayllu" -Organización de producción y comercialización de productos
1989-1991	Misión Salesiana de Zumbahua	Zumbahua y Comunidad Tigua Centro	-Creación de la escuela de secundaria bilingüe Jatari Unancha
1990	Mayra Ribadeneira de Caseres Fundación Excedra	Tigua Chimbacucho y otros miembros de la UNOCAT	-Donación de parte del dinero recaudado en la exposición para materiales del Almacén (pinturas, lija, clavos, etc. como 400 sucres). Francisco Ugsha administra y vende este material desde Chimbacucho.

	Ministerio de Salud	Sunirrumi y Casa Quemada	Puestos de Salud en Sunirrumi y Casa Quemada
	Municipio de Pujilí		Campañas de vacunación
	Gobierno Provincial de Cotopaxi	CITIGAT	Canchas deportivas, construcción de aulas
	Fundación FISE		Sede CITIGAT, Proyectos productivos (ovinos), apertura de vías y lastrado
	Brigada PATRIA		Dotación de agua de consumo humano
	Ministerio de Agricultura		Forestación, dotación de mobiliario escolar
	CODENPE		Conservación de suelos
			Proyectos productivos de ovinos, empedrado de caminos, pasos de agua, dotación de agua de consumo humano, legalización de comunidades.
	PRODECO		Obras de infraestructura escolar, agua de consumo humano, mejoramiento de la vialidad; asistencia técnica agrícola y pecuaria, actividades de conservación de suelos, implementación de proyectos productivos.

Tabla de proyectos de Desarrollo elaborados en Tigua. Fuente: elaboración propia.

