

universidad
verdad

N° 64

PATRIMONIO CULTURAL

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Agosto 2014

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Econ. Carlos Cordero Díaz
RECTOR

Ing. Miriam Briones García
VICERRECTORA

Ing. Jacinto Guillén García
DECANO GENERAL DE INVESTIGACIONES

Ing. Ximena Moscoso Serrano
DECANA GENERAL ADMINISTRATIVA FINANCIERA

UNIVERSIDAD - VERDAD

Revista de la Universidad del Azuay

Director

Dr. Claudio Malo González

Consejo Editorial

Dr. Oswaldo Encalada Vásquez

Arq. Diego Jaramillo Paredes

Ing. Francisco Salgado Arteaga

Diagramación

Mario Merchán Barros

Diseño de portada

MasakiSanto

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde exclusivamente a sus autores.

Se autoriza la reproducción del material de esta revista siempre que se cite la fuente.

Canjes y donaciones: Biblioteca <<Hernán Malo González>> de la Universidad del Azuay

ISSN 13902849

Avda. 24 de mayo N° 7-77 y Hernán Malo

www.uazuay.edu.ec

Apartado Postal 981

Teléfono: 4091000

Cuenca - Ecuador

PATRIMONIO CULTURAL

CONTENIDO

NOTA EDITORIAL	7
PATRIMONIO CULTURAL CAMBIO Y PERMANENCIA Malo González, Claudio	9
EN TORNO AL PATRIMONIO CULTURAL Y SU GESTION Jaramillo Paredes, Diego	29
EL PATRIMONIO CULTURAL EN EL NUEVO MILENIO Eljuri Jaramillo, Gabriela	43
LA LENGUA EN EL PATRIMONIO Encalada Vásquez, Oswaldo	69
EL MUSEO COMO PRINCIPAL ATRACTIVO DEL TURISMO CULTURAL Morillo Ramón, Karina; Ullauri Donoso, Narcisa	85
INFLUENCIAS DE ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA Roura Burbano, Alexandra; Ochoa Arias, Paúl	99
DISEÑO GRÁFICO Y PATRIMONIO Lazo Galán, Juan Carlos	119
LA CHOLA CUENCANA Arteaga Matute, Diego	147

EL PATRIMONIO ARTESANAL:
LOS SOMBREROS DE PAJA TOQUILLA
Aguilar García, María Leonor

177

NOTA EDITORIAL

La memoria es fundamental en la condición humana. Posibilita vincularnos con el pasado, lo que nos permite organizar nuestras vidas y conducta tomando en cuenta lo que nosotros hicimos y lo que, dada nuestra condición de animales sociales, los que nos antecedieron en el tiempo hicieron. No nos agotamos en el presente, lo que somos un gran medida depende del pasado. Gracias a la memoria acumulamos en gran bagaje de experiencias que nos dan una visión diferente de la realidad. Aunque pueda parecer contradictorio, nos permite también proyectarnos al futuro, partiendo de estas realidades idas.

Nuestra creatividad nos permite solucionar problemas escogiendo entre alternativas con libertad, sus resultados en gran medida son transitorios, pero hay algunos que dada su importancia se mantienen como referentes y superan las barreras generacionales. Esta permanencia varía de cultura a cultura, que valora de diferentes maneras lo que los antecesores crearon. Esta presencia valorada de conocimientos y realizaciones constituyen el patrimonio cultural que dadas sus condiciones no pertenece a personas particulares sino a cada colectividad estructurada por los patrones culturales correspondientes, que merecen respeto y generan responsabilidades de todos los integrantes de las comunidades.

Tradicionalmente este patrimonio ha estado circunscrito a objetos materiales de diversa índole comenzando con los que se consideran monumentales. Respondieron a planteamientos y cosmovisiones de otros tiempos, pero expresan cómo en circunstancias diferentes los grupos humanos expresaron sus aspiraciones e interpretaron la realidad social y además cómo llegaron a altos niveles de excelencia. Estos patrimonios

materiales van desde obras monumentales de gran tamaño hasta pequeñas piezas como objetos de culto y joyas.

En los primeros años de este milenio la UNESCO dio la categoría de patrimonio a creencias y formas de vida no materiales que, fundamentados en la tradición, se repiten periódicamente como expresiones de la identidad de cada grupo. Este patrimonio intangible es más vital ya que la reiteración por generaciones valora en alto grado un pasado y lo mantiene mediante formas de comunicación informal, actualizándolos a cambios sobre todo tecnológicos, esenciales a la dinámica cultural, enfatizando en que vivir es actuar respetando las pautas de conducta de los antecesores.

Frente a la amenaza de la globalización, que podría convertir al mundo en una aldea global, ha cobrado mucha fuerza el respeto al patrimonio cultural ya que en él reside nuestra identidad. No se trata de estacionarse, pero respeto al patrimonio no se contradice con cambio ya que fundamental a nuestra condición es la temporalidad, que no cabe entenderla como negación del pasado. Ser diferentes a los otros es un anhelo de toda cultura y esa diferencia no se inventa sino que se forja en el pasado. Bien está modernizarse, pero de ninguna manera renegar del pasado.

Esta entrega de Universidad Verdad aborda el problema de la identidad cultural desde distintos ángulos, ahondando en sus fundamentos y analizando y proponiendo políticas del sector público para que se lo conserve y valore; analizando casos sobre manifestaciones en el presente, que de manera real o simbólica se han convertido en patrimonio, abordando cómo debe mantenerse en diferentes manifestaciones culturales de nuestros días. El respeto al patrimonio tiene que partir de la conciencia de cada persona sobre el valor de esta realidad que supera las limitaciones de los tiempos.



PATRIMONIO CULTURAL, CAMBIO Y PERMANENCIA

Malo González, Claudio
Correspondencia: cmalo@uazuay.edu.ec

Resumen:

Los seres humanos somos temporalizados. Las experiencias vitales se dan en el presente sustentadas por el pasado y con proyecciones al futuro. El patrimonio cultural está en el pasado y hay que reconocerlo y salvaguardarlo porque pone de manifiesto los valores de lo que fuimos, como lo demuestran objetos, monumentos y obras de arte. Desde hace pocos años se reconoce como parte del patrimonio cultural manifestaciones populares que, sin ser materiales, se mantienen como parte de la tradición. El patrimonio cultural estructura la identidad de los pueblos que con más fuerza hay que mantenerla para superar el peligro de la globalización. La temporalidad es esencial a este patrimonio cuyo respeto y valorización deben darse en los sectores privados y públicos.

Palabras clave: cultura, patrimonio, cambio, temporalidad.

CULTURAL HERITAGE, CHANGE AND PERMANENCY

Abstract:

Human are temporalized beings. Vital experiences occur in the present, are supported by the past, and project towards the future. Cultural heritage is part of history and must be recognized and safeguarded because it manifests the values of who we once were, as demonstrated by objects, monuments and works of art. Just a few years ago, popular manifestations began to be recognized as part of cultural heritage; without being material, they remain a part of tradition. Cultural heritage structures the identity of the people, which must be maintained with great effort to overcome the danger of globalization. Temporality is essential to this heritage, whose respect and valuation should be a given in the private and public sectors.

Keywords: Culture, heritage, change, temporality.

Palabras y cultura

Las palabras tienen vida, aparecieron alguna vez como respuesta a la necesidad humana de trasladar los conceptos a signos fonéticos y gráficos, pero no se convirtieron en clisés inamovibles. La cultura es dinámica por naturaleza y el cambio no es el resultado de una mente prodigiosa. Surgen nuevas situaciones, aparecen nuevos elementos materiales y no materiales que se incorporan a la vida colectiva, y se requiere de nuevas palabras. Complicado y farragoso sería crear una nueva palabra para cada cambio. Palabras ya existentes que tienen vida se acoplan a las innovaciones encontrando similitudes con diferentes niveles de coherencia.

Algunos antropólogos creen que en el tránsito de los simios al ser humano, la capacidad de crear símbolos y palabras fue un hito definitorio. Sin entrar en discusiones de minucias, lo real es que el uso del lenguaje contribuyó al acelerado distanciamiento de nuestra especie de las demás del reino animal, ya que los idiomas constituyen el fundamento de las culturas que superaron al instinto en cuanto puede ser manejado, organizado y manipulado de acuerdo con las motivaciones y voluntades de los diferentes grupos¹.

El término Patrimonio es un caso de esta vitalidad de las palabras. Necesitamos contar con bienes materiales para hacer frente a las necesidades de la vida; como tenemos el privilegio o la carga de anticipar –no adivinar- el futuro y de organizar nuestro comportamiento considerando lo

1 Un hito de gran importancia en el desarrollo cultural de la humanidad fue la invención para trasladar ideas o sonidos a signos gráficos.

que puede ocurrir; a diferencia de las aves para las que todo es de ellas sin las ataduras de la propiedad privada, nosotros nos hemos tornado acumuladores de riqueza para planificar lo que nos ocurrirá. Al conjunto de bienes acumulados por una persona se lo denomina patrimonio, que se amplía a la familia y supervive mediante la herencia que rompe los limitantes biológicos de la vida.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define patrimonio como *“Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes. Conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título”*. Este concepto se centra en la riqueza individual; pero los seres humanos somos animales sociales, lo que implica que debemos vivir en colectividades, comenzando con la familia. No se limitan a la mera suma de individuos. En una cultura ellos están vinculados mediante realidades de diversa índole, común a los integrantes de la colectividad. Cada cultura, en el sentido antropológico del término, es propietaria de una serie de rasgos². El antropólogo senegalés Amadou Mahtar Mbow la define como:

“Es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación; lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce su creatividad y el conjunto de rasgos materiales y espirituales que a lo largo de ese proceso, ha llegado a modelar su identidad y distinguirla de otras.”

¿A quién pertenece la cultura? A todos y a nadie. A todos los que forman parte de esa colectividad organizada, a nadie en el sentido individual del término propiedad. Mucho de lo que creamos los seres humanos, individual

2 El término propiedad puede ser individual o colectivo, como es el caso de una corporación. La propiedad cultural es diferente en cuanto a su manejo.

y colectivamente, son objetos transitorios, efímeros en algunos casos, como el pan que en corto tiempo se consume. Otras obras se elaboran con el propósito de que tengan una duración que sobrepase el ciclo vital personal y cumpla sus funciones para bienestar de generaciones futuras, obras materiales como las casas o no materiales como las leyes o piezas literarias. Más allá de los planes e intenciones, en algunos casos dejan de tener importancia en corto tiempo y en otras, algo que fue hecho con una pretensión transitoria mantiene vida por muchísimos años y generaciones³.

Ante esta nueva visión la palabra patrimonio supera su contenido económico y se “culturiza”. La propiedad individual conlleva derechos y obligaciones económicas reconocidos y regulados por el tradicional concepto de patrimonio. El patrimonio cultural pertenece a todos, pero no puede ser negociado con la misma soltura que el económico. Los Estados funcionan con leyes, los gobernantes no son propietarios de los países, su meta es lograr y robustecer el bien común que va más allá del monetario y, siendo la cultura parte de esta forma de bien, tiene que regularse su uso, comenzando con el reconocimiento de esta condición y estableciendo limitaciones a la manera de disponer de ellos por parte de los ciudadanos. Aunque legalmente algunos ciudadanos sean propietarios de objetos que reúnen estas características, para disponer de él deben someterse a una serie de normas en las que, más allá de los intereses personales, están los de la colectividad. Un ejemplo esclarecedor es la prohibición de sacarlos al exterior de manera definitiva. Por otra parte, el Estado, que regula su uso tiene que asumir una

3 Una pieza de cerámica precolombina hecha para satisfacer necesidades personales, al ser rescatada mediante la arqueología se convierte en patrimonio cultural.

serie de obligaciones con relación a estos bienes, como conservarlos adecuadamente para que sus condiciones no sean sustancialmente alteradas y, si es que es necesario, someterlas a un proceso de restauración⁴.

Cultura, patrimonio y tiempo

La cultura es el resultado de la condición humana, desconozco si alguna especie animal tiene una cultura. La creatividad se pone de manifiesto en un momento dado ante diversas circunstancias y partiendo de múltiples motivaciones. La creatividad no es una respuesta fija como la instintiva ante un estímulo, parte de una planificación, simple o compleja, para hacer frente a situaciones que se dan en el presente y cuyos efectos o resultados se ponen de manifiesto en el futuro. Somos en buena medida lo que la cultura de la que formamos parte nos ha hecho, es decir el pasado es inevitable e irrenunciable en las personas y las colectividades. La decisión de solucionar algún tipo de problema se toma en el presente y sus efectos se valoran en el futuro. La cultura está conformada por una serie de objetos materiales y no materiales, pautas de conducta y creencias que no se agotan de manera inmediata, sino que permanecen en el tiempo superando las limitaciones generacionales y manteniendo su validez para los que existen y existirán en el futuro.

La cultura no se inventa, se forja a lo largo del tiempo y siempre está cambiando conforme a las nuevas condiciones de la vida colectiva. Hay rasgos culturales que dejan de

4 En la restauración hay alteraciones de objetos como pinturas y esculturas con el propósito de que recuperen su condición inicial.

tener vigencia como los carruajes tirados por caballos para transporte, debido a que los vehículos automotores los han desplazado y quedan como recuerdos de tiempos idos y, a veces, como piezas de museo. Hay otros que se mantienen porque de alguna manera siguen, aunque sea parcialmente, satisfaciendo las necesidades y hay también algunos que, sin cumplir las funciones para las que fueron creados subsisten y son objeto de cuidados y tratamientos especiales porque han adquirido un significado nuevo en la colectividad.

En el ámbito de lo material, se los valora por cuanto testimonian formas de vida y capacidades de épocas anteriores y las personas sienten especial curiosidad por conocer qué funciones tenían porque, de manera expresa o tácita, hay conciencia de nuestra condición temporal. Los objetos que por diferentes razones han sobresalido en la época en que fueron hechos y no se han destruido totalmente, son parte del patrimonio cultural y deben ser conservados y mantenidos ya que, más allá de los hechos y las ideas de la historia, los objetos en sí son más elocuentes para una valoración intelectual y emotiva del pasado⁵.

La conservación de los bienes patrimoniales no se limita al presente, se toman medidas para mantenerlos para las futuras generaciones pues, dada nuestra condición, no podemos prescindir del pasado lejano o cercano, al que debemos respetarle. Pobre en extremo es la visión de unos pocos en el sentido de que, si la vida es cambio, hay que destruir lo que ya no satisface necesidades actuales

- 5 La trascendencia histórica de personajes transforma en patrimonio objetos de su pertenencia aunque en sí mismos carezcan de importancia, como la pluma que algún célebre escritor usó para escribir sus obras.

y organizar el comportamiento mirando tan sólo el futuro, pues el pasado ya no es necesario.

François Ost, en su artículo “el Patrimonio y las Generaciones Futuras”, publicado en el libro “Claves del Siglo XXI editado por la UNESCO nos dice:

“Mientras antes del patrimonio se preservaba con cuidado para mantener la fe en nuestros antepasados, hoy lo protegemos en consideración a nuestros sucesores, como si fuera el futuro, más que el pasado, lo que hay que salvaguardar.

Por un lado, tenemos las generaciones pasadas, los antepasados remotos que comenzaron a construir el patrimonio y, por otro, las generaciones futuras, los imprecisos donatarios de la donación. Entre ellos están las generaciones presentes, agentes efímeros de la transmisión. Si somos capaces de elevarnos al nivel de lo simbólico, es posible invertir la proposición y sostener que es precisamente por medio de su integración en un linaje transhistórico cómo el sujeto deja de ser un individuo aislado. De modo que, con el fin de existir verdaderamente, para salir del ciclo precario de consumo y producción, uno debe pensar en sí mismo como alguien conectado, como el corredor de relevos que es responsable del testigo en las últimas etapas de la carrera”⁶.

Esta cita nos muestra que no cabe, como muchos piensan, limitar el patrimonio al pasado. Las preservaciones y restauraciones, en todas las dimensiones, se las realizan en un presente para que se mantengan en el futuro por tiempo indefinido. De ninguna manera pasado

6 UNESCO 2002, Claves del Siglo XXI, Editorial Crítica, Barcelona. Página 207

y futuro son contradictorios, se complementan, pues la condición de temporalidad de la especie humana es una. Valoramos al pasado, pero tenemos un compromiso con las generaciones que nos sucederán.



Patrimonio e identidad

La diversidad es una de las características definitorias del ser humano. Biológicamente las diferencias raciales son reducidas si las comparamos con otras especies animales como la de “nuestros mejores amigos”, los perros, entre los que encontramos variaciones que van desde un chiguagua hasta un gran danés. La diversidad fundamental está en el campo de la cultura, resultado de

nuestra creatividad. A diferencia de las demás especies del reino animal cuyo comportamiento se limita a responder a los estímulos que provienen del exterior. Nosotros actuamos, esto es incorporamos a nuestro interior en forma de ideas los fenómenos externos, los analizamos mentalmente y retornamos con iniciativas para realizar cambios. Dada nuestra capacidad de pensar anticipando resultados futuros, resolvemos una misma situación de diversas maneras. Nacemos y nos desarrollamos en una cultura creada por los que nos antecedieron, con capacidad de introducir en su acervo cambios pequeños y grandes. Esta forma de comportamiento se da a nivel individual, pero siendo por naturaleza animales sociales, los cambios pueden afectar a todos los integrantes de la colectividad de la que formamos parte. Esta peculiaridad ha hecho que hayan surgido múltiples culturas diferentes, cada una de ellas integrada por una serie de rasgos ordenados y organizados.

Un buen número de rasgos es igual en todas las culturas, de allí que las diferencias provengan de aquellos que son propios de una de ellas. Estos conglomerados sociales no son entes aislados –como las mónadas en la filosofía de Leibnitz-, se intercomunican permanentemente incorporando rasgos de otras en función de la eficiencia para la satisfacción de necesidades. En algunos casos, ante un problema, las culturas crean internamente la solución que se torna permanente por iniciativa propia, pero lo más frecuente es que mediante la comunicación se incorporen soluciones ya probadas por otras. Uno de los peligros que anota McLuhan del creciente y en apariencia imparable proceso de globalización, es la unificación cultural del mundo⁷ que, por la creciente celeridad en la comunicación,

7 El sociólogo canadiense Marshall McLuhan en 1968 publicó

se convertiría en una aldea global, lo que para algunos consideran positivo. La mayoría de personas aspira a que su colectividad sea diferente –no sea del montón- mediante la preservación de rasgos que le dan identidad, ya que es parte gratificante de nuestra manera de ser y pensar, ser distintos como individuos e integrantes de una comunidad.

La identidad cultural no se la inventa, conforma en un momento, ni mediante decretos. Es el resultado de un largo proceso que puede durar siglos y que se mantiene debido a una aceptación –en la mayoría de los casos tácita- de la mayor parte de las comunidades⁸. En este sentido la identidad es parte del presente, pero conformada colectivamente en el pasado y con miras a mantenerse en el futuro. Por mucho que algunos traten de modernizarse y cambiar siguiendo el ejemplo de culturas o países a los que consideran más avanzados, no es posible despojarse totalmente de aquello que nos ha hecho. El futuro es cambio, el pasado conservación, pero si queremos cambiar hay que partir de algo que ya existe y se ha estructurado a lo largo del tiempo. Es irreal y precipitado considerar que lo único positivo en la existencia es el cambio, que se lo consigue renunciando al pasado portador de todos los retrasos, como igualmente irreal y precipitado sería creer que la sabiduría sólo está en lo que antes de nosotros se ha hecho y se lo debe mantener sin cambio alguno. Tradición y cambio no son excluyentes ni contradictorios, son parte de la temporalidad humana. Lo deseable sería llegar a un sano equilibrio.

La identidad se fundamenta en la tradición que, superando la deterioradora acción del tiempo se mantiene su libro Guerra y Paz en la Aldea Global, si bien en obras anteriores ya había utilizado este término.

8 Con frecuencia suele llamársela memoria colectiva.

y nos hace distintos de cultura a cultura. En sentido amplio es parte de todos, propiedad de todos, patrimonio de todos. La historia social analiza estas situaciones y objetos, muchos de los cuales merecen especial respeto por testimoniar hechos de especial importancia en lo que somos. Si la meta fundamental de la historia es entender el pasado en sus múltiples variables, es indispensable que algunos elementos materiales merezcan especial atención, más allá de las características intrínsecas, porque son manifestaciones de formas de vida y visiones que se tenía en el pasado. Las pirámides de Egipto o Machu Picho se caracterizan por sus componentes materiales grandiosos, pero además nos conducen a la comprensión de las cosmovisiones de los egipcios y los incas precolombinos. Además de no destruirlos intencionalmente –como ha ocurrido en algunos casos- es necesario mantenerlos y restaurarlos sin atentar contra su estructura esencial, y cuidándolos ante posibles agresiones de que pueden ser víctimas, creando si es necesario o robusteciendo la conciencia colectiva de su importancia⁹. Si el patrimonio cultural pertenece a todos, los derechos y obligaciones ciudadanos tienen que ser coherentes con esta pertenencia.

Patrimonio cultural inmaterial

Cuando preguntarnos a personas con diferentes niveles de formación académica qué nos diferencia de los animales, la respuesta más generalizada es que podemos razonar – *homo sapiens*-. Si otra de las características fundamentales para consolidar esta diferencia es la capacidad de elaborar creativamente objetos partiendo de los materiales del

9 El desarrollo de la Arqueología y la Antropología Cultural han tenido especial importancia para el respeto y mantenimiento de construcciones y objetos materiales del pasado.

entorno físico, *homo hábilis* es para algunos antropólogos más importante que *sapiens*. Vivir no es sólo pensar, vivir es hacer más allá de las exigencias del instinto vinculándonos a la realidad con una visión diferente. En este caso para hacer algo material previamente debemos pensar, ya que planificar interiormente es una forma de pensamiento, pero los problemas que tenemos que resolver no se solucionan tan sólo pensando sino, de una manera u otra, trasladando esos pensamientos a objetos reales. Los objetos materiales que se mantienen a lo largo del tiempo son tangibles en cuanto pueden ser apreciados partiendo de los sentidos. Durante mucho tiempo patrimonio cultural se ha identificado con objetos de diversa índole de este tipo para cuya preservación se requiere también de acciones materiales.

Pero también es posible crear objetos no materiales que responden a formas de vida del pasado como leyendas, mitos, música, fiestas, danzas que, con las variaciones del caso, se mantienen en el presente sustentados por la tradición y que sin tener la firmeza de los materiales, son más vitales y portadores de un espíritu que sobrepasa a la captación sensorial¹⁰. Es evidente que estas realidades son parte viviente de la identidad cultural ya que parten de una dimensión interna con mayor contenido que lo material. Este tipo de tradiciones vivientes son más acordes con la condición humana, que por naturaleza es cambiante como cultura. Las realizaciones no materiales que persisten hasta nuestros días –no como relatos sino como prácticas- han incorporado los cambios de diversa

10 Lo que denominamos memoria colectiva tiene más peso en este tipo de manifestaciones culturales ya que están viabilizadas por el traslado, sobre todo verbal, de los que tratan de mantener para el futuro expresiones menos sustentadas en creaciones materiales.

índole que necesariamente se dan con el tiempo, sin que ello implique la renuncia o pérdida del espíritu. Incorporar a medios electrónicos músicas tradicionales no acaban con la tradición, el ser y sentir está más allá de las variaciones técnicas de la expresión.



Los avances tecnológicos son parte de la evolución cultural, de los que no es posible prescindir. Decir que las nuevas tecnologías atentan contra la identidad, tiene su parte de verdad, pero muy grave sería pretender mantener el espíritu y la tradición dando de espaldas a los cambios técnicos propios de nuestra temporalidad; parte del cambio y la tradición radica en la capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias y tradiciones de la existencia, lo que es factible en varios aspectos de la vida en común.

La vida colectiva es tan variable y compleja que, a primera vista, es muy difícil establecer cuáles de esas manifestaciones culturales deben ser consideradas patrimonio cultural inmaterial en cada cultura y aquellas que merecen tener categoría universal. La UNESCO intenta una definición. La decisión se puntualizó en la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” Reunida en París el 17 de Octubre de 2003”. En ese documento dice:

“Se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial, los usos, representaciones, expresiones, conocimientos técnicos-Junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente convención se tendrá en cuenta únicamente el Patrimonio Cultural Inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos, individuos y desarrollo sostenible”.

El Patrimonio Cultural Inmaterial, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a) Tradiciones y expresiones orales incluido el idioma como vehículo del Patrimonio Cultural Inmaterial;*
- b) Artes del espectáculo,*
- c) Usos sociales, rituales y actos festivos,*
- d) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.*
- e) Técnicas artesanales tradicionales”.*

Se entiende por Salvaguardia las medidas destinadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización y transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización del Patrimonio en sus distintos aspectos”.

El sentido temporal y colectivo de estas formas de patrimonio es parte de su estructura interna. Es frecuente que cuando en los sectores populares se pregunta a alguien la razón por la que se siguen haciendo determinadas cosas de esa manera, la respuesta sea “porque así lo hacían nuestros mayores”. En las comunidades prácticamente no hay disposiciones formales que obligan a realizar determinadas gestiones, espontáneamente asumen responsabilidades personas de reconocido prestigio, al margen de las funciones que tengan.

Jóvenes aprenden los procedimientos y las creencias se mantienen colectivamente, de manera que siempre hay nuevas personas de nuevas generaciones que se incorporan a la tradición y se encargan de relevar a los que dejaron este mundo. En algunos casos, como las técnicas artesanales, el factor familiar suele jugar un importante papel.

Vista esta problemática desde afuera, no es fácil comprender por qué los mantenedores de estas tradiciones, sobre todo de las fiestas, dedican tanto tiempo y esfuerzo en mengua, con frecuencia, de sus intereses económicos con ocurre con los sacerdotes. Si podemos hablar de recompensa, se encuentra en el prestigio y respetabilidad que ganan entre los integrantes de la comunidad, hecho que no es posible cuantificarlo monetariamente.



La identidad que parte de la cultura popular, puesta de manifiesto en estas formas de comportamiento, es un sólido nexo de unión entre las personas, que supera las distancias espaciales. Migrantes que se han establecido en países con mejores recursos económicos, no renuncian sino, con frecuencia, robustecen estas manifestaciones de identidad con alto contenido solidario¹¹.

Un muy elevado porcentaje del patrimonio cultural inmaterial se encuentra en los sectores populares. En los últimos años ha habido un cambio en la actitud de las instituciones gubernamentales, que se esmera en

11 En nuestro medio hay casos de migrantes sobre todo a Estados Unidos, que buscan ser priostes de celebraciones tradicionales y se trasladan a los lugares correspondientes para financiar con esplendor estas fiestas, demostrando su pertenencia a la comunidad pese a la distancia. Quizás también para demostrar que fueron exitosos en la “aventura” que emprendieron.

mantenerlo y apoyarlo. En un cercano pasado, partiendo del dudoso presupuesto de que educar es incorporar al pueblo a las manifestaciones civilizadas de la cultura elitista, la actitud solía ser de desprecio a estas manifestaciones consideradas como expresiones de ignorancia.

Hoy se considera que uno de los deberes del Estado es preservar y mantener la identidad a la que oficialmente hay que apoyarla y respetarla incorporándola como parte del proceso educativo. El patrimonio está fundamentado en el pasado, pero las acciones y actitudes del presente, individuales y gubernamentales, son muy importantes para su subsistencia y proyección al futuro. El sentido de temporalidad no sólo está presente en el patrimonio en sí sino en la visión de las personas y del sector público.

Bibliografía consultada

Álvarez González, Francisco

Las Exclusivas del Hombre, 2003, Universidad de Cuenca, Cuenca.

Cordero Íñiguez, Juan

Signos de Identidad Cuencana, 2011, Municipalidad de Cuenca, Cuenca.

Jaramillo Paredes, Mario

Estudio Histórico sobre Ingapirca, 1976, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Malo González, Claudio

Arte y Cultura Popular, 2006, Universidad del Azuay CIDAP Cuenca.

Monteforte, Mario

Los Signos del Hombre, 1985, Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede en Cuenca, Cuenca.

Real Academia Española

Diccionario de la lengua española, 2001, Espasa Calpe, Madrid.

Redfield, Robert

The Little Community Peasanta Society and Culture, 1963, The University of Chicago Press, Chicago.

Rhee Kyu Ho

Struggle for National Identity in the Third World, 1983, Hollym International Corp, Seoul.

UNESCO

Claves del Siglo XXI, 2002, Crítica, Madrid.



EN TORNO AL PATRIMONIO CULTURAL Y SU GESTIÓN

Jaramillo Paredes, Diego

Profesor de la Universidad del Azuay y de la
Universidad de Cuenca.

Correspondencia: djaramillo@uazuay.edu.ec

Resumen

Durante mucho tiempo se consideró al patrimonio cultural únicamente como un campo asociado con las construcciones, y por tanto, directamente asociado con la arquitectura; sin embargo el patrimonio de los pueblos es mucho más que eso, y no solamente que se debe desarquitecturizar la noción del patrimonio, sino que también se debe incluir, necesariamente, la participación y la visión de los miembros de la comunidad, que son, realmente, los constructores y usuarios naturales de los valores patrimoniales.

Este acto de desarquitecturizar el patrimonio abre nuevas y muy amplias perspectivas para tratar este tema.

Palabras clave: Patrimonio, desarquitecturizar el patrimonio, participación de los sujetos-actores en el patrimonio, gestión del patrimonio.

CONCERNING THE CULTURAL HERITAGE AND ITS MANAGEMENT

Abstract

For a long time it was considered the cultural heritage solely as a field associated with the buildings, and therefore directly associated with architecture; but the heritage of the people is much more than that, and not only it as to change the Architectural the notion of heritage, but also we must necessarily include participation and vision of community members who really are , the builders and users of natural heritage values.

This act to change the Architectural the notion of heritage, open a new and very widespread of new perspectives to address this issue.

Keywords: Heritage, change the Architectural the notion heritage, participation of subjects-actors in heritage, management of heritage.

El presente artículo pretende contribuir a la reflexión y el debate sobre la conservación del patrimonio cultural y su gestión, a partir de un enfoque orientado a desarquitecturizar el patrimonio cultural, es decir sacarlo de los límites de la disciplina de la arquitectura; para, entenderlo como un campo multidisciplinario y con la participación de múltiples actores.

Desde las visiones y prácticas de la conservación del patrimonio cultural a manos de expertos (producto del iluminismo y del romanticismo), basadas en el reconocimiento exclusivo de valores históricos y artísticos y en las características materiales del bien, hasta la concepción del patrimonio como recurso para el desarrollo integral de la comunidad, ha pasado mucho tiempo y se ha acumulado mucha experiencia teórica y práctica, a través de la cual se ha ido construyendo, cada vez con más fuerza y convencimiento, la visión de que la conservación del patrimonio cultural es una tarea colectiva que incluye una compleja red de involucrados.

Desde la propia definición de patrimonio cultural se puede comprender la participación de los sujetos-actores en su constitución. Participación que nace desde la propia noción de patrimonio y que debería mantenerse de manera permanente durante todo el proceso de su conservación y gestión.

CONCEPTOS BÁSICOS

El patrimonio cultural es una construcción social, es un sentido de apropiación, de pertenencia, que se construye en la relación social entre sujetos y objetos. Cuando en

esa relación, la comunidad o parte de ella siente un objeto o bien material o intangible como suyo, aparece el sentido de patrimonio, de bien patrimonial.

“El patrimonio no está limitado al objeto, está en la mente de los ciudadanos que reconocen valores en él. Está en la mente del ciudadano, donde comienza la batalla para la conservación de su herencia cultural” (CARABALLO. 2011. 33)

Bajo esta consideración el patrimonio cultural no es absoluto (igual para toda la comunidad e invariable en el tiempo) sino, por el contrario, es relativo, cambiante en el tiempo y en el espacio.

De otra parte, el concepto de valor patrimonial está también indisolublemente ligado a la presencia y participación de los sujetos sociales, de la comunidad.

Entendemos al valor como un conjunto de características positivas o cualidades percibidas en objetos culturales o sitios por ciertos individuos o grupos; y, como el producto de la interacción entre un bien y su contexto; no emanan del artefacto en sí. (Ver, Mason, 2002)

Los valores son formados en el nexo entre ideas (valor extrínseco) y cosas (valor intrínseco), y por lo tanto los valores son fundamentalmente contingentes; es decir, son construidos socialmente en un espacio y en un tiempo determinado.

“los valores patrimoniales, como parte de un complejo mayor de sistemas de valores sociales, son conceptos éticos, socialmente cambiantes, aceptados y deseados

como ideales en un determinado contexto social e histórico... Los valores no existen fuera de las relaciones sociales establecidas, ni son necesariamente comunes a todas ellas. El valor es un concepto que por un lado expresa las necesidades cambiantes del hombre, y por otro fija la significación positiva de los fenómenos naturales y sociales para la existencia y desarrollo de la comunidad” (CARABALLO, 2011.26)

“Los valores no pueden considerarse homogéneos ni permanentes ni socialmente objetivos. Estos valores abstractos son reflejados y trasladados a bienes y manifestaciones culturales que sirven de referente a las aspiraciones y discursos identitarios colectivos. Es así que el objeto o la manifestación estará cargado de múltiples valores, que hacen de él un símbolo de identidad multi-discursivo” (CARABALLO, 2011.27)

Los valores patrimoniales pueden ser reconocidos de diversa manera por los integrantes de una comunidad, a través de los llamados atributos, pudiendo reconocerse en un mismo atributo diversos valores que pueden ser, incluso, contradictorios entre sí, lo que demuestra el grado de subjetividad de los valores patrimoniales.

Resumiendo diríamos que, conceptualmente, no hay patrimonio sin actores, sin sujetos, sin comunidad.

Ahora bien, luego de lo señalado, nos vamos a orientar a la gestión del patrimonio y enfocarnos en la conservación basada en valores, para enfatizar, que ésta es una tarea multidisciplinaria y con la participación de múltiples actores.

LA CONSERVACIÓN BASADA EN VALORES

La pregunta que siempre está subyacente en las intervenciones que se realizan en el patrimonio cultural edificado es: ¿los valores que los profesionales pretenden preservar en un sitio son efectivamente los valores que reciben audiencia en el público general? La respuesta, bien sabemos, en la gran mayoría de casos es negativa. Frente a esta situación y contrariamente al enfoque tradicional de la conservación que prioriza las cualidades de la materialidad de los bienes patrimoniales, cada vez se impone la visión de la conservación basada en valores que propone que **la conservación del patrimonio no es una tarea técnica-científica de una determinada disciplina, sino una tarea multidisciplinaria de interacción con la comunidad.**

Las decisiones sobre el patrimonio deben ser tomadas en base a responder, entre otras, una pregunta fundamental: ¿qué conservar?

La conservación basada en valores se define por algunos aspectos fundamentales:

- a. Por otorgarle un papel central a la significancia en la toma de decisiones. Por significancia cultural se puede entender como la importancia de un sitio determinada por el conjunto de valores atribuidos a ese sitio. Los valores considerados deben incluir los identificados por expertos –historiadores de arte, arqueólogos, arquitectos y por nuevos actores.
- b. Se opone a una visión desde las cualidades de la materialidad y fija la prioridad sobre el entendimiento de por qué la materialidad es valiosa.

- c. Para este enfoque de la preservación basada en valores, es crucial el ejercicio de identificar e investigar los valores que aportan a la significancia cultural del sitio.

Muchos son los argumentos que apoyan la conservación basada en valores, entre los más destacados podemos mencionar:

- Permite un entendimiento holístico de los sitios; es decir su significancia cultural más allá de la pura materialidad.
- Lleva a un reconocimiento y la inclusión de un rango más amplio de actores, no sólo de diversas disciplinas, sino de actores de la comunidad que participan no desde ninguna experticia profesional, sino desde su condición de ciudadanos.
- Se basa en un conocimiento comprensivo de los valores del sitio, el cual es esencial para dar soporte a una visión a largo plazo de su cuidado.

Siguiendo a Jokiletho (2006), podemos apuntar algunos aspectos importantes de este enfoque de la conservación basada en valores:

- Los valores y la significancia solamente pueden construirse en comunicación y diálogo con otros miembros de la sociedad, formando una identidad cultural para la comunidad. Como ya señalamos líneas arriba, el valor es un constructo cultural, una construcción dialógica.
- Reconociendo que la generación de valores y sentidos requiere de un diálogo, los problemas pueden ser interpretados como la pérdida de horizontes comunes o valores compartidos, lo cual va más allá de la individualidad personal y destaca la responsabilidad compartida.

- Todas las creencias son válidas de manera igual y por lo tanto la verdad es relativa a su situación, el contexto y los individuos relacionados; lo que, consecuentemente, nos pone frente a la necesidad de relativizar las intervenciones en el patrimonio, de acuerdo a los casos particulares.

Ahora bien, los valores patrimoniales que tradicionalmente han sido priorizados o visibilizados, han sido los artísticos y los históricos. Una mirada sobre los inventarios patrimoniales a nivel nacional o internacional, evidencia lo señalado.

Sin embargo, importantes intentos se realizan para ampliar la gama de los valores patrimoniales; intentos que también han sido parte de las preocupaciones de los propios organismos internacionales involucrados en el tema.

Tipologías de valores patrimoniales planteados por diversos eruditos y organismos

Riegl 1902	Lipe 1984	Carta de Burra 1988	Frey 1997	Patrimonio Inglés 1997
Edad	Económicos	Estético	Monetario	Cultural
Históricos	Estéticos	Histórico	Opción	Educacional
Conmemorativos	Asociativos	Científico	Existencia	Recurso
Usos	Simbólicos	Social	Legado	Recreacional
Nuevos	Internacional		Prestigio	Estético
			Educacional	

Alois Riegl (Austria, 1858, - 1905) fue un historiador del arte austrohúngaro, uno de los principales impulsores del

formalismo. Fue uno de los fundadores de la crítica de arte como disciplina autónoma.

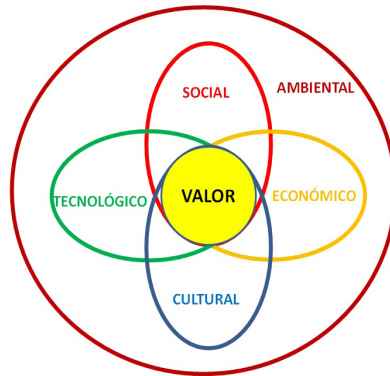
Dr. William D. Lipe. Ph.D. Arqueólogo con experticia en la región de Norte de América, métodos y teoría de la arqueología y el manejo de recursos culturales.

Dr. Bruno Frey. (Suiza 1941) Economista. Quizá su investigación más famosa se relaciona con la crítica del Homo. Otro campo de sus contribuciones que ha ganado una atención considerable es su análisis económico de la felicidad. En algunas publicaciones analiza la “economía del arte”, usando un punto de vista económico para analizar fenómenos relacionados con las actividades artísticas.

Tipología provisional de valores patrimoniales (The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2002)	
Valores socio-culturales	Valores económicos
Históricos	Valores de uso
Culturales/simbólicos	Valores de no uso
Espirituales/religiosos	Existencia
Estéticos	Opción
	Legado

La hipótesis de trabajo detrás de la tipología propuesta es que las categorías abarcan la mayoría de los valores patrimoniales que den forma a las decisiones a tomarse en la planificación y el manejo de la conservación. Las dos categorías mayores, valores socio-culturales y económicos, no se refieren a conjuntos de valores diferentes o discretos, sino consisten en dos vías alternas para entender y categorizar el mismo abanico de valores patrimoniales.

Sistema de valores. Ciro Caraballo Perichi



MATRIZ DE NARA				
aspectos	dimensiones			
	Estética	Histórica	Científica / tecnológica	Social
Forma y diseño				
Materiales y substancia				
Uso y función				
Tradición, técnicas, experticias				
Lugares y asentamientos				
Espíritu y sentimiento				

La llamada Matriz de Nara, surgida de la Carta de Nara sobre la autenticidad del patrimonio cultural, plantea la existencia de valores estéticos, históricos, científicos y sociales y señala que las fuentes de verificación de la información de esos valores se deberían encontrar en uno o más de los denominados aspectos.

Para Ciro Caraballo la identificación de valores debe ser un ejercicio democrático e incluyente, que dé espacio a múltiples actores, permitiendo, así, el ejercicio de un derecho cultural de toda sociedad. Este concepto se señala en la Carta de Enane (ICOMOS 2005).

Como se puede ver en esta rápida síntesis de algunas propuestas de tipologías de valores, éstos son variados y en muchas ocasiones conflictivos; y, en todos los casos, rebasan las nociones de la arquitectura, de la historia, el arte y la arqueología.

Resumiendo, nos preguntaríamos ¿seguimos, anacrónicamente, conservando el patrimonio a partir de las características materiales de éste, o nos enfocamos en una conservación basada en valores? Si damos el necesario paso a esta segunda opción, el cuestionamiento fundamental para la gestión del patrimonio es ¿los valores de quienes?

Luego de la trayectoria seguida en este artículo, parecería estar claro que no tiene sustento la idea del patrimonio constituido a partir de la exclusiva mirada de los expertos, normalmente arquitectos, arqueólogos, historiadores, sino que hay que abrir el abanico tanto como sea posible para abarcar a los distintos profesionales de las disciplinas involucradas por el espectro de valores, como a la comunidad.

Algunos autores, respondiendo a esta necesidad, plantean un abanico que se puede concretar en:

- La academia y los especialistas, que construyen los discursos sobre el bien y su significancia.

- El Estado, que establece políticas, normativas y destina recursos.
- La sociedad civil, que dispone de programas e inversiones puntuales y representa a la comunidad inmediata.
- La comunidad que convive con el bien.

Lo que interesa en un proceso de planificación para la conservación del patrimonio, con el objetivo de garantizar su sostenibilidad en el tiempo, es que los valores de todos los involucrados puedan ser expresados y discutidos.

Este proceso complejo de identificación de valores, sin lugar a dudas, requerirá de un conjunto de métodos cuantitativos y cualitativos y herramientas diferentes, aportados desde diversas disciplinas, que tendrán que ajustarse para cada proyecto o caso específico. De todas maneras es indispensable la participación de profesionales de la conservación que comprendan el objeto dentro de un contexto ampliado y, así, contribuyan a consolidar una noción de conservación como una disciplina interdisciplinaria, técnica y basada en las ciencias humanas.

Luego de lo expuesto, es notoria la poca significación que en el complejo proceso de conservación del patrimonio, puede tener la llamada, por los organismos públicos responsables de la conservación del patrimonio, **socialización de los proyectos de intervención o conservación**. No se trata de consultarle a la comunidad sobre un proyecto ya definido y encontrar las maneras de su aceptación o aprobación; se trata de que todo el proceso, desde la identificación de los valores patrimoniales del sitio, incluya, como aquí lo hemos expuesto, a la comunidad. Participación que estamos convencidos debe darse porque

nuestra concepción del patrimonio cultural así lo exige; porque la gestión contemporánea del patrimonio así lo requiere y porque a través de lograr esa participación de la comunidad, los organismos de gobierno están cumpliendo una tarea fundamental de su razón de ser: la construcción de ciudadanía; tema éste para otro artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- CARABALLO, C. 2011, Patrimonio Cultural, un enfoque diverso y comprometido, UNESCO, México, 11-71.
- Carta de Nara. 1994, ICOMOS
- MASON, R. 2006. Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation. Cultural Resource Management: The Journal of Heritage Stewardship, 3, 21-48.
- MASON, R. 2002, Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices, en Assessing the Values of Cultural Heritage, Marta de la Torre, Editora, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 5-30.
- JOKILEHTO, J. 2006, Considerations on authenticity and integrity in world heritage context. City & Time 2 (1): 1.(online) URL: <http://www.ct.ceci-br.org>, 1-16
- STOVEL, H. 2007, Effective use of authenticity and integrity as world heritage qualifying conditions. City & Time 2 (3): 3. [online] URL: <http://www.ct.ceci-br.org>, 21-36



*Mayoral en Pase del Niño Cuenca
Gabriela Eljuri Jaramillo*

EL PATRIMONIO CULTURAL EN EL NUEVO MILENIO

Los patrimonios diversos y el patrimonio como recurso

Eljuri Jaramillo, Gabriela¹

1 Técnica en Promoción Socio Cultural. Licenciada en Antropología Aplicada. Máster en Estudios de la Cultura con Mención en Patrimonio Cultural.

Resumen

En la primera década y media del nuevo milenio presenciamos transformaciones significativas en el abordaje y gestión del patrimonio cultural. Por un lado, en el devenir del debate académico, cambios teóricos, conceptuales y metodológicos han permitido visibilizar patrimonios antes olvidados, aspecto que a su vez, en el plano político, se nutre de profundas reivindicaciones en la lucha por la diversidad cultural y la interculturalidad. En lo referente al rol del Estado, durante los últimos años, el Ecuador ha realizado una apuesta importante por la conservación y salvaguardia del patrimonio.

La conservación y la salvaguardia del patrimonio cultural sustenta su accionar, principalmente, en los valores históricos, simbólicos, identitarios y de continuidad para los pueblos; sin embargo, y sumado a ello, el desafío actual es avanzar y profundizar en una nueva dimensión del patrimonio cultural, en tanto recurso social y económico. Los tiempos actuales plantean nuevos retos para la gestión de la cultura y del patrimonio, y nos obligan a pensar la cultura desde herramientas que no eran propias del ámbito de la cultura y de las ciencias sociales, pero que hoy se vuelven indispensables en el mundo de la economía creativa.

En este contexto, el presente artículo busca dar cuenta de esos cambios conceptuales y metodológicos y dejar planteado, aunque de manera preliminar, la necesidad de un abordaje del patrimonio cultural como recurso para el buen vivir, comprendiendo que los bienes y manifestaciones que integran el patrimonio cultural contienen un gran valor simbólico, en términos de historia, identidad cultural, memoria colectiva y cohesión social, pero también representan un enorme potencial para la generación de conocimiento y nuevas tecnologías, alternativas ambientales y dinamización de las economías locales.

Palabras clave: Patrimonio cultural, patrimonio como recurso, patrimonio y buen vivir, economía creativa.

THE CULTURAL HERITAGE IN THE NEW MILLENNIUM Heritage diversity and heritage as a resource

Abstract:

In the first decade and half of the new millennium we have witnessed significant changes in the approach and management of cultural heritage. On the one hand, the future of academic debate, theoretical, conceptual and methodological changes have helped to expose assets before forgotten, something that in turn, on the political level, is nourished by deep claims in the struggle for cultural diversity and interculturalism. Regarding the role of the state in recent years, Ecuador has made a major commitment to conservation and preservation of heritage.

The conservation and safeguarding of cultural heritage sustains its action mainly on historical, symbolic, identity and the continuity of the people's values; however, and in addition to this, the current challenge is to further apply a new dimension of cultural heritage, in both social and economic resources. The actual times pose new challenges for the management of culture and heritage, and force us to think culture from tools that were not specific to the field of culture and the social sciences, but are indispensable in today's world of creative economy.

In this context, this article seeks to account for these conceptual and methodological changes and leave raised, although preliminary, the need for an approach of cultural heritage as a resource for the well-being, knowing that the assets and manifestations that integrate the Cultural patrimony contain a large symbolic value, in terms of history, cultural identity, collective memory and social cohesion, but also represent enormous potential for generating new knowledge, technology, environmental alternatives and revitalization of local economies.

Keywords: Cultural heritage, heritage as a resource, heritage and good living, well-being, creative economy.

El patrimonio cultural en los primeros años del nuevo milenio

A nivel mundial, el abordaje del patrimonio cultural ha cambiado a lo largo de los años. La gestión del patrimonio había estado enmarcada desde connotaciones de monumentalidad, con énfasis en el patrimonio edificado, mientras que el patrimonio vernáculo, los paisajes rurales y el patrimonio cultural inmaterial estaban al margen de los discursos y debates patrimonialistas.

Si miramos los instrumentos internacionales de la UNESCO, y de los cuales el Ecuador es Estado signatario, vemos que la convenciones anteriores al año 2000 versan en su totalidad sobre el patrimonio material, con énfasis en los patrimonios monumentales, edificados y museables, tal es el caso de la Convención para la protección del patrimonio cultural en caso de conflictos armados (1954); la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (1970) y la Convención para la protección del patrimonio mundial cultural y natural (1972).

Es en los primeros años del nuevo milenio cuando se concreta en el seno de la UNESCO la firma de instrumentos que dan cuenta de nuevas miradas sobre la cultura y sobre el patrimonio, miradas que si bien en algunos casos habían sido enunciadas en el pasado, hoy se encuentran respaldadas en el ámbito internacional; así, podemos mencionar la Convención para la protección del patrimonio cultural subacuático, del año 2001; la Convención para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones

culturales, firmada en París el 10 de octubre de 2005; y la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, aprobada el 17 de octubre de 2003. Igualmente, si bien los paisajes culturales ya habían sido contemplados como categoría patrimonial en la Convención de 1972, su definición recién fue operativizada en 1992 y alcanza una delimitación más concreta en la Guía Operativa de 2012.

Por su parte, en Ecuador, al igual que en el resto de América Latina, esa antigua visión, que ponía énfasis en el valor excepcional del patrimonio, se sustentaba en el ideal de homogeneización del Estado-nación y en la búsqueda y producción de una identidad unitaria. Es, precisamente, con el reconocimiento de la diversidad cultural, la legitimación de la plurinacionalidad y la afirmación de los derechos culturales en un país diverso, que existe cabida para el reconocimiento de nuevos patrimonios y abordajes más contemporáneos, aspectos que se ven plasmados en la actual Constitución y en una renovada institucionalidad en el ámbito del patrimonio cultural.

En esta primera década del siglo XXI, Ecuador ha asumido importantes compromisos frente a la cultura y el patrimonio cultural, en el año 2007 se Declaró al Desarrollo Cultural del País como política de Estado, unido a la creación del Ex Ministerio Coordinador de Patrimonio y el Ministerio de Cultura (hoy Ministerio de Cultura y Patrimonio); poco después, entre los años 2008 y 2009 se ejecutó el Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural de la Nación, política que marcó una nueva etapa en la gestión del patrimonio, no solo por la importancia de las obras ejecutadas, sino también porque permitió situar al patrimonio cultural en la mesas de discusión de todos los rincones del país. En el plano jurídico, la Constitución

de la República del año 2008 garantiza la conservación y salvaguardia de los patrimonios diversos. En términos de inversión, antes del 2008, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural únicamente contaba con recursos de gasto corriente, mientras que el antiguo FONSAL centraba su inversión en el Centro Histórico de Quito; desde el 2008, entre el INPC, el Ex Ministerio Coordinador de Patrimonio y el actual Ministerio de Cultura y Patrimonio, se ha alcanzado una inversión inédita en el ámbito nacional, que supera los 120 millones de dólares, sin contar con la inversión en el patrimonio ferroviario.

La conservación y salvaguardia del patrimonio cultural están contemplados en el Plan Nacional del Buen Vivir; al tiempo que los gobiernos municipales han asumido nuevas e importantes competencias de acuerdo al Código Orgánico de Ordenamiento Territorial, Autonomía y Descentralización, lo que obliga a los municipios a considerar el patrimonio en sus planes de ordenamiento territorial.

En el plano local, y centrando la atención en el Azuay, es importante mencionar la actual Ordenanza para la Gestión y Conservación de la Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón Cuenca, del año 2010, la misma que refleja notables cambios en la forma de abordar el patrimonio cultural, y que ha sido considerada por muchos como pionera a nivel nacional, pues contempla a los inmuebles patrimoniales en su contexto, como parte de un conjunto y no como elementos individuales, al tiempo que categoriza las edificaciones y espacios públicos y define el tipo de intervenciones para cada tipo de bien. En la provincia se evidencia, aunque de manera lenta, la consideración del patrimonio cultural inmaterial y la demanda por la inclusión de enfoques inter y transdisciplinarios en los proyectos de

conservación. Las universidades han ampliado su oferta académica en la formación en patrimonio, especialmente a nivel de cuarto nivel, al tiempo que el patrimonio ha dejado de ser ámbito de acción exclusivo de los arquitectos, restauradores y arqueólogos, para incluir la mirada de la historia, la antropología, la etnobotánica, la economía, etc.

Los proyectos se encaminan, cada vez con mayor fuerza, a la apropiación ciudadana del patrimonio y a la participación de los actores locales en su conservación, como ejemplo podemos citar el caso de la parroquia de Susudel, concretamente con la iniciativa del Proyecto Vliir CPM de la Universidad de Cuenca en la ejecución de dos Campañas de Mantenimiento y Conservación Preventiva, cuyas acciones permitieron conservar alrededor de 50 inmuebles patrimoniales y el cementerio parroquial, a través de un proceso de intercambio de saberes entre la academia, las instituciones del Estado y la propia comunidad; y, en esa misma comunidad, la investigación participativa del patrimonio cultural inmaterial que se realiza con fondos de Proyectos de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica de la Universidad del Azuay.

Por otra parte, a nivel mundial las declaratorias de patrimonio cultural han ampliado y diversificado su alcance. En estos años varios paisajes culturales han sido inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, por citar un par de ejemplos, podemos mencionar el Paisaje Cultural de Aranjuez o el Paisaje Cultural de Río de Janeiro. Igualmente, se ha incrementado la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Hoy el Ecuador cuenta con cinco patrimonios culturales reconocidos como patrimonio mundial, de los cuales el “Centro Histórico de Quito” y el “Centro Histórico de Santa

Ana de los Ríos de Cuenca” fueron declarados en la segunda mitad del siglo pasado.

En el año 2001, la UNESCO reconoció “El Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del pueblo Zápara” (Declaratoria Binacional Ecuador-Perú), considerando que la tradición oral es para el pueblo Zápara la depositaria de valiosos conocimientos sobre su entorno natural y sus plantas medicinales, con una rica terminología de su flora y fauna, y representante, también, de la memoria colectiva de la región. Más tarde, en el 2012 se incluyó en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural de la Humanidad al “Tejido Tradicional del Sombrero de Paja Toquilla Ecuatoriano”, reconociendo que los conocimientos y prácticas ligadas al tejido del sombrero son transmitidas de generación en generación y proporcionan a las comunidades detentadoras un sentimiento de identidad y de continuidad cultural, sirviendo de referencia de cohesión social entre los diferentes grupos que viven en las regiones costeras y andinas del Ecuador. Recientemente, en junio de 2014, el Comité de Patrimonio Mundial, aprobó la inscripción del “Qhapaq Ñan-Sistema Vial Andino” en la Lista de Patrimonio Mundial, declaratoria que involucra a Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú, tras un trabajo que duró más de diez años (solo para el componente ecuatoriano, se revisaron más de 40.000 folios de documentación histórica; se realizaron y sistematizaron alrededor de 800 fichas técnicas, registrando 653 km de camino, de los cuales 447 km corresponden al Qhapaq Ñan y 108,87 km fueron considerados para la nominación debido a su estado de conservación; además de 101 sitios asociados, de los cuales 49 constan en el expediente de la nominación;

22 secciones y 2 subtramos ubicados en las provincias de Carchi, Imbabura, Pichincha, Chimborazo, Cañar, Azuay, Guayas y Loja. La inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial, en los seis países, incluye 693.52 kilómetros de camino y 308 sitios arqueológicos, vinculados a 232 comunidades).

A nivel nacional se ha incluido nuevos bienes y manifestaciones como Patrimonio Cultural de la Nación, incluyendo patrimonios industriales, patrimonios inmateriales (13 Declaratorias entre 2001 y 2009) y patrimonios modernos, tal es el caso de las Declaratorias de El Ejido en la ciudad de Cuenca (2010) o la inclusión de bienes arquitectónicos del patrimonio moderno en la Declaratoria de los Barrios de El Salado, Orellana y Área Central de Guayaquil (2011). En el caso de Cuenca, se valoró la importancia de El Ejido en la contemporaneidad, como catálogo de diferentes momentos históricos de Cuenca, con tipologías arquitectónicas que van desde las quintas hasta las villas y las edificaciones de los años 60 y 70 que dieron fama a la arquitectura cuencana (mayoritariamente de corte moderno y neocolonial), junto con una nueva forma de trazo urbano que abandona el damero o cuadrícula del centro histórico y sigue el trazo radial influenciado por la importante presencia del arquitecto uruguayo Gilberto Gato Sobral en la nueva planificación de la ciudad. En Guayaquil, se incluyó bienes de la arquitectura representativa de la modernidad, correspondientes al período comprendido entre 1920 y 1975 y que representan una amalgama de varios estilos que comprende lo neocolonial, el racionalismo, eclecticismo, movimiento moderno y el estilo internacional.

En ambos casos se evidencia la incomprensión de los patrimonios modernos en su plena dimensión patrimonial y la aún existente asociación entre patrimonio y antigüedad, sumado a los conflictos provenientes de intereses privados y sobre todo inmobiliarios, prueba de ello son las demandas que debió afrontar el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en torno a la Declaratoria de El Ejido; sin embargo, las sentencias, particularmente las emitidas por los jueces Hugo Darquea López y José Serrano González, magistrales en su contenido, dan cuenta de la importancia del patrimonio y la función social de la propiedad (consagrada desde la Constitución de 1945), la misma que debe estar condicionada y regulada en función del bien común.

Con lo anotado hasta aquí se busca evidenciar que el nuevo milenio ha venido acompañado de nuevas maneras de abordar y gestionar el patrimonio cultural, al igual que de nuevos retos. El accionar actual en torno a los patrimonios los visualiza como un recurso para los pueblos, por su importante valor en términos de historia, identidad cultural, memoria colectiva y de cohesión social y, al mismo tiempo, contempla su enorme potencial para el desarrollo endógeno, la generación de conocimiento y nuevas tecnologías, la posibilidad que presenta en alternativas ambientales y también su capacidad para dinamizar las economías locales. En este contexto, la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural, en la actualidad, procura avanzar en una visión territorial con la participación activa de agentes sociales y comunidades.

El patrimonio cultural y el buen vivir

La conservación del patrimonio cultural es un pilar importante del buen vivir, concepto que nutre y guía la Constitución de la República y el Plan Nacional del Buen Vivir. El buen vivir constituye una alternativa a los planteamientos economicistas del crecimiento y del mismo desarrollo. El hedonismo neoclásico (basado en la satisfacción de los deseos) y base de la economía tradicional, no distinguía las necesidades de los deseos y, desde una mirada de la supremacía del consumidor, consideraba que las necesidades eran infinitas, puesto que reflejarían todo lo que el consumidor desea. Desde esa perspectiva, el desarrollo tenía que ver con la maximización del consumo y la satisfacción –no tanto de necesidades sino de deseos- a través de bienes y servicios.

Sin embargo, el buen vivir, aunque tiene múltiples dimensiones y es aún un concepto en construcción, como lo manifiesta René Ramírez, propone tomar distancia de esa visión neoclásica, manifestando que los seres humanos, para vivir bien, no requieren únicamente el consumo de bienes y servicios, sino de aspectos fundamentales, conocidos en las doctrinas contemporáneas como bienes relacionales –el amor, la amistad, el arte, la participación de lo público, la interrelación con los otros y con la naturaleza, etc.- (Cfr. 2012).

Según Ramírez, acercándose más a una visión aristotélica, la vida buena se basa *“no solo en el “tener” sino sobre todo en el “ser”, “estar”, “hacer” y “sentir”: en el vivir bien, en el vivir a plenitud”* (Ibídem: 15). Para el autor, la vida plena está directamente asociada con el tiempo disponible para la contemplación, la emancipación, la co-

producción y el co-consumo. Es decir, el tiempo disponible para la vida contemplativa, la producción y consumo de bienes relacionales sería un indicador directo de la vida plena. *“Así, la unidad de análisis de la economía no sería el dinero sino el propio tiempo”* (Ibíd.: 36).

En este sentido, el disfrute del patrimonio, la contemplación, la identidad, la cohesión social y la solidaridad que éste promueve, se enmarcaría en ese disfrute de bienes relacionales a los que refiere la concepción de una vida buena o del buen vivir. Sin lugar a dudas, el poder integrador y de cohesión social del patrimonio apunta a esta nueva forma de concebir el bienestar del ser humano, basada no en el desarrollo individual de cada persona, sino en el individuo social.

El patrimonio como recurso en el plano social y simbólico

En el plano social y simbólico, el patrimonio cultural es un elemento fundamental de la identidad cultural de nuestros pueblos. Tanto en los patrimonios materiales como inmateriales, los colectivos se reconocen a sí mismos, al tiempo que se diferencian de los otros. La apropiación de los bienes y manifestaciones del patrimonio cultural da sentido de pertenencia, identidad y continuidad.

Pero también el patrimonio cultural contribuye a la cohesión social. En nuestros países, históricamente azotados por crisis de diferente índole, muchas veces el patrimonio consigue sostener a la sociedad en medio de la fragmentación, ejemplo de ello son las celebraciones festivas, las mismas que forman parte del patrimonio

cultural inmaterial, y que permiten mantener la integración comunitaria y la solidaridad. Incluso en contextos de separación física, consecuencia de la migración, la fiesta continúa integrando a los pueblos, a través de su eficacia simbólica, a tal punto que se convierte en un espacio que permite al migrante mantener los lazos sociales con la tierra y la gente que dejó en la periferia. Similar situación ocurre con las mingas o cambia manos para los procesos de siembra, cosecha o construcción, que convocan a familiares y vecinos en un contexto de solidaridad y reciprocidad.



Festival náutico. Gabriela Eljuri Jaramillo

Por otra parte, la conservación y salvaguardia de los patrimonios diversos posibilita el diálogo intercultural, fundamental en la construcción de una nueva democracia, al tiempo que promueve otras formas de conocimiento, no oficiales, que conllevan a una mejor interrelación con los otros y con la naturaleza.

Herrero Prieto señala que el patrimonio presenta, en términos económicos, externalidades positivas sobre el consumo, puesto que la valoración social del patrimonio produce beneficios externos positivos para las colectividades, cifrados en aspectos fundamentales como el fortalecimiento de la identidad cultural, el desarrollo de la educación y la investigación y la preservación de formas diversas de conocimiento, lo que le convierte al patrimonio en un “bien preferente”, llamado por otros “bien meritorio”, es decir que, debe proveerse públicamente porque redundaría en beneficio del grupo, independientemente de las preferencias individuales (Cfr. 2001: 159).

El patrimonio como recurso en el plano económico

Pero además del valor del patrimonio vinculado con la identidad, la historia, la cohesión social, la educación y la reivindicación política, el patrimonio también debe ser abordado como un recurso capaz de dinamizar la economía de los pueblos; por tanto, tampoco se debe descuidar la dimensión económica del patrimonio. El patrimonio cultural y la cultura en general, históricamente han permanecido alejados del ámbito de interés de los economistas. Economía y cultura parecían dos ámbitos incompatibles; sin embargo, resulta cada vez más urgente repensar el patrimonio y la cultura, no solo desde sus dimensiones simbólicas, sino también en sus aspectos económicos.

La visión neoclásica del desarrollo centra su atención en el crecimiento económico, por tanto, en esa visión del desarrollo, la cultura y el patrimonio no tienen un lugar importante, menos aún cuando iniciaron los debates sobre

el “desarrollo” en el contexto de la postguerra, época en la que la cultura era vista como un obstáculo a los objetivos del mismo.

En la actualidad no solo que nuevos patrimonios se han incluido en el debate y en la gestión, sino que también se ha sumado una dimensión adicional al quehacer del patrimonio cultural, en tanto recurso económico. Así, el patrimonio cultural constituye, no solo un recurso simbólico, sino un recurso social con enormes potencialidades para la dinamización de las economías locales. El conocimiento, la conservación y la difusión del patrimonio presentan importantes posibilidades para generar modelos alternativos... no modelos alternativos de desarrollo, sino modelos alternativos al desarrollo.



Procesión religiosa. Gabriela Eljuri Jaramillo

Por una parte el patrimonio conservado e investigado puede posibilitar el desarrollo de nuevas tecnologías.

Por ejemplo, materias primas, técnicas y tecnologías de la arquitectura vernácula pueden contribuir a generar alternativas para la construcción, incluso pueden ser beneficiosas en términos ambientales. En ese sentido es fundamental la investigación para la generación de conocimiento e innovación.

Por otra parte el patrimonio constituye un recurso importante para el turismo cultural, a partir del atractivo que representan los bienes monumentales, los centros históricos, los lugares arqueológicos y, por supuesto, también las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, sobre todo la gastronomía, las artesanías y las celebraciones festivas. Aquí cabría pensar en cómo, por ejemplo, cuando las ciudades y pueblos apuestan a ingresar a las Listas de Patrimonio Mundial o Patrimonio Nacional, mediante declaratorias oficiales, más allá de los intereses culturales e identitarios, lo que están haciendo –legítimamente- es apostar a figurar en el mapa de los sitios patrimoniales que merecen ser visitados y, por tanto, promovidos turísticamente.

En el mundo entero, el turismo cultural mueve grandes cantidades de gente motivada por enriquecer sus experiencias a partir del conocimiento y contacto con otras culturas. El consumidor de bienes y servicios culturales, invierte en productos cuyo valor no se agota en el momento del consumo sino que se incrementa con el paso del tiempo a partir de la experiencia vivida. Este encuentro entre diferentes, que propicia el turismo cultural, por una parte permite enriquecer el diálogo en la alteridad, pero también dinamizar la economía. En torno a los atractivos turísticos patrimoniales se genera rubros por cobro de entradas a museos y sitios, visitas guiadas, venta

de artesanías, productos anexos como suvenires, además de la generación de empleo en restaurantes, hospedaje y transporte.

Señala Ernesto Piedras (Cfr. Piedras, 2006) que estos efectos multiplicadores pueden ser vistos como extensiones positivas; por ejemplo, zonas que se ven beneficiadas en la dinamización de sus economías cuando un sitio patrimonial o una manifestación atraen considerables flujos de turistas. Una adecuada gestión de un sitio patrimonial también puede atraer la inversión desde fuera y la generación de emprendimientos productivos desde dentro.

Pero el patrimonio cultural no es solo una fuente de generación de empleos en su puesta en valor y disfrute a través del turismo, sino en el proceso mismo de conservación. Por citar un ejemplo, sabemos que durante el Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural de la Nación, ejecutado entre los años 2008 y 2009, alrededor de 1.000 profesionales y estudiantes de último nivel de carreras afines al patrimonio se involucraron en el Inventario Nacional, más de 5.000 profesionales trabajaron en obras de restauración y colocación de sistemas de seguridad, y se crearon aproximadamente 2.000 empleos indirectos.

Según Eduardo Nivón, en el siglo XX se ha desarrollado una nueva visión del patrimonio como producto que se ofrece en el mercado de bienes simbólicos, al tiempo que, en su conservación y puesta en valor, se presenta una multiplicación de agentes involucrados, entre ellos: medios, empresas, urbanistas, organizaciones civiles, corporaciones turísticas, etcétera. (Cfr. Nivón, op. cit.).

Piedras encuentra un beneficio adicional, al considerar que gran parte del patrimonio se encuentra en áreas no metropolitanas, por lo que su conservación y puesta en valor podría ser un factor importante para reducir la brecha entre zonas urbanas y rurales (Cfr. Op. Cit.). En ese sentido, vemos cómo contextos rurales empiezan a dinamizarse en torno al patrimonio cultural, a través de sus fiestas, sus artesanías o su arquitectura vernácula. Podemos citar los ejemplos de Sacachún, con el retorno de San Birtute; de El Tambo en Cañar, en donde la mirada territorial ha permitido dinamizar la economía local que antes estaba anclada únicamente al patrimonio arqueológico, o Susudel y Oña en la Provincia del Azuay, cuyos habitantes le han apostado al patrimonio como una herramienta para mejorar las condiciones socioeconómicas locales.

Paralelamente también la conservación del patrimonio cultural permite revitalizar usos degradados y no productivos de los centros históricos. Vemos en la actualidad que en diferentes países del mundo, se procura recuperar los niveles de habitabilidad de los centros históricos. Se busca un adecuado equilibrio entre uso turístico, uso comercial y uso habitacional de los centros históricos, con miras a su vitalidad. Esta apuesta por la sostenibilidad, a su vez, se convierte en una alternativa para el déficit de vivienda que caracteriza a las urbes contemporáneas, puesto que la inversión en rehabilitación de edificaciones patrimoniales ocurre en zonas que ya cuentan con infraestructura existente (agua potable, vialidad, electricidad, alcantarillado, etc.). En tal contexto, la rehabilitación de los centros históricos representaría una ventaja competitiva frente a la generación de nuevas zonas de vivienda, sumado a las ventajas ambientales de la conservación, en relación a la construcción de obra nueva.

Indudablemente nos encontramos en un nuevo momento para afrontar el patrimonio cultural, su conservación y puesta en valor. Para ello es importante, sin abandonar el objeto que debe estar enmarcado en los valores culturales y simbólicos del patrimonio, pensarlo también como un recurso, para lo cual es importante repensar el patrimonio en términos de economía creativa. Al respecto, las Naciones Unidas, a través de la Conferencia de Comercio y Desarrollo –UNCTAD- y el Programa de Desarrollo –UNPD-, en el año 2008 realizó el Reporte de Economía Creativa, documento que provee de evidencia empírica sobre este sector que al parecer sería el de mayor dinamismo emergente en el comercio mundial.

El documento proporciona importantes datos para el ámbito de las industrias culturales, el patrimonio y la economía creativa en general. Uno de los aspectos que más debería llamar a la reflexión en países como el nuestro, constituye la información referente a las manifestaciones que forman parte del patrimonio cultural inmaterial. Si leemos con atención el Reporte del año 2008, vemos que entre las exportaciones mundiales de todas las industrias creativas, tanto de bienes como de servicios, entre los años 1996 y 2005, las exportaciones en patrimonio pasaron de 15.760 millones de dólares del año 1996 a 26.692 millones en el año 2005, con un índice de crecimiento de 5.4. Del monto correspondiente al año 2005, las artes y artesanías alcanzan los 23.244 millones de dólares (United Nations, 2008).

Según el reporte en mención,
“sería irrelevante analizar la economía creativa desde la perspectiva del desarrollo sin prestar atención a las artes y artesanías, las cuales son una de las expresiones

tradicionales de la creatividad y ciertamente la más importante industria creativa para la mayoría de los países en vías de desarrollo(...) artes y artesanías son la única industria creativa en la que los países en vía de desarrollo tienen una posición de liderazgo en el mercado global (...) A nivel nacional, los esfuerzos para ampliar la producción de artesanías en los países en desarrollo, puede ayudar a preservar la identidad cultural y aportar al desarrollo económico a través del arte y la cultura” (Ibídem: 116).

El Reporte de las Naciones Unidas señala que la transformación de algunos conocimientos tradicionales en bienes y servicios creativos puede tener un potencial económico significativo y cita como ejemplo el Carnaval de Bahía que, en términos cuantitativos, presenta las siguientes cifras (datos del año 2007): 6 días de duración; audiencia estimada de 900.000 personas; 227 grupos; 11.750 artistas involucrados; 131.000 empleos (97.000 del sector privado y 34.000 del sector público); 360.307 turistas nacionales y 96.401 turistas internacionales; 2.531 profesionales de prensa acreditada; 100% de ocupación hotelera; 94 millones de ingresos generados por turistas; 168 millones de ingresos en facturación; 3.2 millones de ingresos públicos por impuestos; 95 millones de ingresos privados y 27 millones de gasto público (Ibíd.: 39).

En el Ecuador, si bien no contamos con datos estadísticos actuales referentes a la dinamización económica en torno al patrimonio cultural, un referente que podría llamar a la reflexión es la producción del sombrero de paja toquilla. Esta actividad artesanal permitió el ingreso de las provincias de Azuay y Cañar al mercado exportador mundial a mediados del Siglo XIX, en el año 1854 generó una notable bonanza

económica en el austro del país, llegando a superar la exportación del cacao y convirtiéndose en aquel año en el producto que mayores ingresos aportó al Ecuador. En el año 1863, desde el Puerto de Guayaquil se exportaron 500.000 sombreros y, por varios años, fue el segundo producto de exportación del país. La actividad toquillera determinó la realidad de las provincias de Manabí, Azuay y Cañar y, en el caso de las dos últimas, las fluctuaciones de las exportaciones determinaron el devenir social, cultural y económico, a tal punto que los primeros flujos migratorios de esas provincias están fuertemente relacionados con esta actividad; igualmente, el desarrollo arquitectónico y cultural de Cuenca se relaciona con los ingresos provenientes de la exportación de sombreros. En los últimos años la exportación de sombreros de paja toquilla fluctúa entre los 8 y 11 millones de dólares anuales, con más de 70 países de destino y un 90% proveniente de las casas exportadoras de Cuenca. A su vez, la actividad toquillera involucra una compleja trama de actores sociales, entre ellos: cultivadores-productores, cosechadores, secadores y procesadores de la materia prima en la Costa; mayoristas y minoristas cantonales y provinciales de materia prima; pajeras, tejedores y tejedoras de Manabí, Guayas, Cañar y Azuay; *perros* y comisionistas en la sierra; fábricas exportadoras y reparadores de sombreros para el consumo tradicional interno. Esto sumado a la trama simbólica de elementos identitarios, de distinción étnica, procesos tradicionales de transmisión del oficio y mecanismos tradicionales de relaciones de intercambio. No podemos olvidar, sin embargo, que detrás de estos datos también se ocultan notables inequidades sociales y económicas.

Si consideramos el ejemplo del sombrero de paja toquilla y cómo su exportación ha permitido sostener la

economía del Austro, a pesar de su histórico aislamiento, vemos que, en la crisis del capital, que indudablemente afecta más a la periferia que al centro, el patrimonio muchas veces se convierte en el sostén de la economía y de la sociedad.

Con esto queremos ejemplificar, por un lado, la importancia de mirar hacia los patrimonios diversos y, por otro, el potencial del patrimonio cultural para contribuir al cambio de la matriz productiva del Ecuador. Una nueva matriz productiva demanda pasar de un esquema primario exportador a uno que diversifique la producción de manera eficiente, en términos económicos y ambientales, y aproveche los recursos basados en los conocimientos tradicionales de nuestros pueblos, tanto en bienes como en servicios. Creemos que el patrimonio cultural alberga valiosos saberes –técnicas, tecnologías, conocimientos sobre el manejo de los recursos naturales, etc.- para aportar en ese proceso.

Así, “el patrimonio cultural cumple una función múltiple. Es una fuente potencial de ingresos, contribuye a la generación de empleos, creación de empresas, y revitalización y regeneración urbana. Es un instrumento de cohesión social y promueve las libertades culturales” (Cfr. Piedras, 2006).

En tal sentido, el patrimonio cultural presenta un doble valor, alberga un valor simbólico para los pueblos, pero también constituye un recurso económico. El segundo no debería sobreponerse al primero; sin embargo, no mirar al patrimonio como recurso impide la sostenibilidad en su puesta en valor. La conservación y salvaguardia del patrimonio cultural, a fin de cuentas, debe tener una función pragmática para los grupos humanos.

Ahora bien, debe evitarse convertir al patrimonio cultural en una mercancía bajo la lógica del mercado, para ello es importante recordar que nos encontramos ante un recurso particular, en primera instancia no renovable. Esta nueva visión del patrimonio, igualmente, demanda un enfoque territorial en la gestión, procurando involucrar al mayor número de agentes sociales en la conservación de los patrimonios. En este sentido, todo proceso de ordenamiento territorial debe incluir una mirada desde los recursos patrimoniales. *“Las nuevas tendencias de la cuestión patrimonial establecen una estrecha relación entre patrimonio y territorio: la gestión del patrimonio ha de ser territorial de la misma forma que la planificación territorial ha de tener en cuenta los recursos patrimoniales”* (Martín, 2010: 95).

No proponemos, de ninguna manera, mercantilizar el patrimonio y la cultura; sin embargo, creemos que es importante re dirigir los abordajes de la gestión del patrimonio a una mirada integral que incluya sus posibilidades para el buen vivir. Encontrar un justo equilibrio entre la dimensión simbólico-cultural del patrimonio y su dimensión económica, constituye el reto contemporáneo. Como señala Ana Rosas Mantecón,

“el patrimonio puede ser impulsado y aprovechado en sus posibilidades de generación de empleo y recursos, pero también de enriquecimiento cultural de la ciudadanía por medio de la recreación de identidades, incorporación de valores culturales contemporáneos y fortalecimiento de canales de participación social” (Mantecón, 2010: 177).

Los impactos del aprovechamiento irresponsable de los recursos culturales y de la mercantilización de la

cultura indudablemente pueden ser nocivos, por ello la importancia de una adecuada gestión y políticas integrales para el óptimo aprovechamiento de los recursos, en el marco de un equilibrio sano entre el valor simbólico del patrimonio y el patrimonio como recurso económico. Urge, al mismo tiempo, profundizar la investigación económica del sector, con la generación de indicadores cuantitativos y estadísticos que permitan no solo identificar su contribución en términos económicos, sino también sustentar con mayores elementos la importancia de su conservación.

El camino por recorrer es aún largo, el debate en el ámbito teórico –ventajosamente– no se ha agotado, tampoco las posibilidades de gestión.

Bibliografía:

Asamblea Constituyente, *Constitución de la República del Ecuador*, Montecristi, 2008.

Herrero Prieto, Luis César, *Economía del patrimonio histórico*, en *Economía de la Cultura*, número 792, España, ICE, junio-julio de 2001.

Mantecón, Ana Rosas, *El giro hacia el turismo cultural: participación comunitaria y desarrollo sustentable* en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Juan Pablo Editor, 2010.

Martín, Marcelo, *Patrimonio y sociedad: recursos, interpretación y desarrollo local* en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Juan Pablo Editor, 2010.

Nivón, Eduardo, *Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención social* en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Juan Pablo Editor, 2010.

Piedras, Ernesto, *Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México*, en: Cuicuilco. *Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. Nueva Época, Volumen 13, Número 38, México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, Septiembre-Diciembre, 2006.

Ramírez, René, *La vida (buena) como riqueza de los pueblos. Hacia una sociología política del tiempo*, Quito, IAEN, INEC, 2012.

UNITED NATIONS. "Creative Economy Report 2008. The challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy-making", Switzerland, UNPD, UNCTAD, 2008.



www.google.com.ec/search?q=ni%C3%B1os+cargados+en+la+espalda&tbm=isch&imgil=wuefWmPnVTZqbM%253A%253Bhttps%253A%252F%252Fencrypted-

LA LENGUA EN EL PATRIMONIO

Encalada Vásquez, Oswaldo

Correspondencia: osencava@uazuay.edu.ec

Resumen

El presente acercamiento a la lengua popular –sobre todo en el ámbito andino del Ecuador- intenta centrarse en dos áreas específicas de la expresión:

- Los mecanismos para la construcción de los apreciativos (aumentativos, diminutivos y despectivos) y los superlativos.
- Un análisis somero del léxico referente a la anatomía, con lo que se desea poner de manifiesto que existen iguales fórmulas retóricas usadas por lenguas diferentes para la designación de las parte del cuerpo.

Palabras clave: Lengua popular, patrimonio lingüístico, apreciativos, superlativos, anatomía popular.

LANGUAGE IN CULTURAL HERITAGE

Abstract

The present approach towards popular language – most of all in the Andean area of Ecuador – focuses on two specific areas of expression:

- The mechanisms used for the construction of appreciative morphemes (augmentatives, diminutives and pejoratives) and superlatives.
- A superficial analysis of anatomy lexicon, which presents similar rhetorical formulas used by different languages for the naming of body parts.

Keywords: Popular language, linguistic heritage, appreciative morphemes, superlatives, popular anatomy.

INTRODUCCIÓN

Dentro de las múltiples posibilidades que nuestra lengua mestiza ofrece para el estudio de los valores patrimoniales, optaremos, en esta ocasión, por dos campos:

1. La construcción de los apreciativos y los superlativos.
2. Una visión sobre el léxico de la anatomía popular.

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS APRECIATIVOS Y LOS SUPERLATIVOS

-Los apreciativos son las formas sustantivales que permiten designar lo pequeño (diminutivo) o aquello que se aprecia; lo grande (aumentativo) y aquello que se desprecia (despectivo).

Hace casi 2500 años Platón (427-347) A.C.) en uno de sus diálogos –el *Cratilo o del lenguaje*- dice: “*El hombre es la medida de todas las cosas*”. (1979: 251). Esto significa, para nosotros, que lo humano puede ser proyectado al mundo, y mediante el contraste se puede crear conocimiento.

En quichua los apreciativos son verdaderamente comparativos originados e irradiados de la órbita familiar o, por lo menos, del cuerpo humano.

En el año 1600, aproximadamente, el inca Garcilaso de la Vega manifiesta lo siguiente:

“Cerca del cerro Potocchi hay otro cerro pequeño, de la misma forma que el grande, a quien los indios llaman *Huayna Potocchi*, que quiere decir *Potocchi el*

Mozo, a diferencia del otro grande, al cual, después que hallaron el pequeño, llamaron *Hatun Potocsi* o *Potocchi*, que todo es uno, y dijeron que eran padre y hijo”. (Garcilaso II, 1776:206).

Como se puede ver, lo pequeño es *huayna* (mozo o joven), en comparación con un adulto, que es grande (*hatun*).

En la edición de 2008 de la *Historia natural y moral de las Indias* de Josef de Acosta, el crítico Fermín del Pino Díaz, al mencionar lo del *Huayna Potocchi* de Garcilaso, comenta: “*Del mismo modo que se llama Huayna Picchu a un cerro más pequeño situado al lado del famoso Machu Picchu*”. (Acosta, 2008: 147). Aquí la oposición se establece entre *huayna* y *machu*, que significa viejo, anciano; mientras que *Picchu* significa *cima, cumbre, cresta*.

Para el año 1901 Lobato publica su *Arte y diccionario quechua-español*. En él, al referirse a los dedos de la manos se encuentra lo siguiente: *mama rucana* (pulgares) y *sullka rucana* (el meñique). Aquí tenemos un aumentativo (*mama rucana* significa literalmente *dedo madre*) y un diminutivo (*sullka rucana*, literalmente *dedo menor de edad, el hermano menor de los dedos*, que eso es lo que significa *sullka*).

Ya en el caso de las formas populares del español ecuatoriano tenemos que hay algunas opciones para formar aumentativos o diminutivos. La opción para lo pequeño es usar el sustantivo *huahua*, traducido como *niño - niña*; pero, ya con valor diminutivo se traduce como sufijo de diminutivo o como *pequeño*. Así tenemos, en quichua,

huahua rumi (piedrita, piedra pequeña), *huahua tanda* (pancito, panecillo, pan pequeño). Y ya en el español mestizo y popular encontramos formas como *huahua piedra*, en oposición a la *mama piedra*. En este caso se trata de un molino manual formado por dos piedras. La *mama piedra* (la grande y la que no se mueve) y la *huahua piedra* (la pequeña y la que gira).



Gráfico 1. Una madre –*mama*- (lo grande) cargada a su hijo –*huahua*- (lo pequeño).
www.google.com.ec/search?q=mujeres+indigenas+cargadas+con+niños

Otros ejemplos son: *huahua cuchara* (cuchara pequeña, cucharilla) frente a la *cuchara mama*, objeto que no se puede decir que sea un cucharón. La *cuchara mama*

es de madera y tiene realmente la forma de una cuchara mientras que el cucharón es mucho más cóncavo. Sin embargo en el léxico español sí existe el equivalente de la *cuchara mama* (llamada también como *mama cuchara*), es la *hataca*, definida en el DRAE como: “*Cierto cucharón o cuchara grande de palo*”. (DRAE, 2001: 1191).

Otra pareja de diminutivo – aumentativo es la formada por el *mama dedo* y el *huahua dedo* (generalmente el dedo gordo del pie, y el más pequeño). La palabra *huahua* puede apocoparse, y en este caso va pospuesta, como si fuera un auténtico sufijo: *Tandahua* = pancito, panecillo; *huasihua* = casita.



Gráfico 2. La comparación entre *mama* y *huahua*. La *mama piedra* y la *huahua piedra*; una *huahua cuchara* en medio de *cucharas mamas*; el *mama dedo* y el *huahua dedo*. (/www.google.com.ec/search?q=molinos+de+piedra+antiguos), (www.google.com.ec/search?q=cuchara+de+palo), (imagenes+del+pie&tbm=isch).

En una variación de esta fórmula se puede usar la palabra *rucu* (para lo grande, como usaba el quichua *machu*). En este caso el aumentativo se vuelve ya declaradamente despectivo. Por ejemplo: *Huarmirucu* (mujerón, literalmente *mujer vieja*), *umarucu* (cabezón, literalmente *cabeza de viejo* o *cabeza vieja*), *allcurucu* ((perrote, perrazo, literalmente *perro viejo*) *Jatunrucu* (enorme, literalmente *gran viejo*).

Respecto de *huahua* y *rucu*, en la geografía ecuatoriana tenemos una pareja de picos montañosos: el *Huahua Pichincha* (escrito generalmente como *Guagua*, en el norte) y el *Rucu Pichincha*. El primero tiene 4794 metros de altura, mientras que el segundo, el *Rucu Pichincha* tiene 4698 m. Lo que significa que la oposición, en este caso, no se refiere realmente al tamaño sino a la actividad volcánica. El *Huahua Pichincha* es volcán todavía activo; el otro, no.

La designación mediante un componente léxico designador de la infancia ocurre también en otras lenguas, como es el caso del inglés, donde, para formar diminutivos se usa la palabra *baby* = niño. Así: *baby brother* (hermanito), *baby sister* (hermanita), *baby carriage* (cochecito para niños pequeños).

Otra forma de hacer aumentativos es mediante la palabra quichua *sapa*, que significa *lleno de, abundante en, solo...* Así: *umasapa* (cabezón, literalmente *lleno de cabeza o solo cabeza*), *maquisapa* (bracilargo, literalmente *lleno de o solo brazos*). El *maquisapa* es un monito del oriente ecuatoriano, que se caracteriza por tener los brazos largos).

Hay otra manera de construir esta especie de comparativos (aumentativos y diminutivos) y es con la adición de las marcas de género, como es el caso de *cari* y *huarmi* (para lo que tiene mayor o menor tamaño). Así, *Caricocha* (laguna grande, literalmente *laguna macho, varón*) y *Huarmicocha* (laguna pequeña, literalmente *laguna mujer o hembra*).

Hace unos pocos años en nuestra *Artrología* (2008) habíamos planteado ya este tema:

Así también el mayor o menor tamaño se asigna al mundo masculino o al femenino. Todo esto tiene una evidente base física, según los antropólogos: “*por término medio los hombres miden 11.6 centímetros más que las mujeres*”. (Harris, 2002:257). Esto quiere decir que si se concibiera a los seres

humanos únicamente como siluetas, los altos serían hombres, y los más pequeños serían mujeres.

Esta diferencia puede trasladarse fuera del mundo humano. Así, en el campo vegetal, si hay dos especies o variedades muy parecidas, la que sea de menor tamaño será la hembra:

“Chaquino macho en la provincia de Cuenca, y estoraque en la de Mainas, es el que da uno de los mejores bálsamos llamados del Perú (...) chaquino hembra, árbol poco menor con la hoja como el durazno.

Estoraque macho. Es árbol grande de hojas como de hiedra (...) Estoraque hembra, árbol más femenino de la especie precedente, con la diferencia de dar un fruto más pequeño, redondo”. (Velasco, 1961:97-98).

La diferencia de tamaño entre los vegetales aparece también en España:

Se habla del abrotano macho: “*Planta herbácea de la familia de las compuestas, de cerca de un metro de altura*”: Es decir, de 10 decímetros. Abrotano hembra: “*planta herbácea de la familia de las compuestas, de cuatro a seis decímetros de altura*”. (DRAE, 2001:13)

La diferencia de tamaño puede trasladarse al mundo inanimado. Así, de dos cerros cercanos, el más alto será el macho. Se habla de dos montañas ecuatorianas: “*Se trata del Carihuairazo, el compañero del Chimborazo que está tan cerca de este que los indígenas lo llaman Chimborazo hembra*”. (Hassaurek, 1997:88).

En el campo específico de los despectivos, el quichua usa las palabras *siqui* y *sapa*. Respecto de *siqui* (que proviene del campo de la anatomía humana, y que significa *trasero*) hay que señalar que sirve para – a partir de sustantivos o verbos- crear adjetivos despectivos. Así:

measiqui, el que acostumbra a orinarse en la ropa. Es adjetivo que se aplica generalmente a los niños pequeños (literalmente se entiende: *trasero que mea*), *puñuisiqui*, dormilón (literalmente *trasero que duerme*), *huacaysiqui*, llorón (literalmente *trasero que llora*), *huatasiqui*, panzón, barrigón, (literalmente *trasero de barriga*).

Con *sapa*, en función de despectivo, se pueden ver los mismos ejemplos ya mencionados arriba: *umasapa*, y agregamos casos como *rucusapa* (viejote), *chaquisapa* (patudo).

Los superlativos. En quichua los superlativos pueden formarse con la posposición de palabras como *supay* (diablo) o *sapa*. Por ejemplo: *Ashcasupay* (*acchca* = mucho), bastantísimo; *juchasapa* = pecadorazo; *llullasapa* = mentirosísimo, *shimisapa* = habladorazo, muy indiscreto (literalmente *solo boca*).

Y por último, se pueden crear superlativos con la adición de palabras como *monstruo* (pronunciado como *monstro* - *monstrro*); en casos como *monstro caro* (carísimo), *monstro feo* (feísimo). O se puede agregar una especie de adverbio, que es *juin*, palabra al parecer quichua y que significa *muy, mucho*. Así: *juin duro* (durísimo), *juin amargo* (amarguísimo).

EL LÉXICO DE LA ANATOMÍA POPULAR

Entre ciertas capas de hablantes, y también en ciertos contextos lingüísticos se pueden escuchar palabras que podrían ser catalogadas como de carácter popular, frente a otras que, más o menos con el mismo significado,

suelen ser usadas en medios más cuidadosos o de, supuestamente, mayor cultura. Es el caso, por ejemplo, de los siguientes términos:

Forma popular	Forma más “culta”
- <i>Cogote</i> (parte superior y posterior el cuello. Su etimología es <i>cocote</i> , que viene de <i>coca</i> = cabeza).	- <i>cuello</i> (forma menos precisa).
- <i>Pescuezo</i> (Su significado es similar al de <i>cogote</i> . En cuanto a la etimología, viene de <i>post</i> = después; y <i>cogote</i>)	- <i>cuello</i>
- <i>Gañote</i> (garganta. Viene de <i>cañón</i> , en el sentido de tubo).	- <i>garganta</i> (su etimología es la onomatopeya <i>garg</i>).
- <i>Gargüero</i> (garganta. Su etimología es <i>garg</i>).	- <i>garganta</i>
- <i>Gaznate</i> (garganta. Su etimología es incierta).	- <i>garganta</i>
- <i>Panza</i> (viene del latín <i>pantex</i> , con el mismo significado)	- <i>vientre</i>
- <i>Huata</i> (del quichua, significa <i>barriga, isla, animal doméstico</i>)	- <i>vientre</i>
- <i>Barriga</i> (derivado de <i>barrica</i> , tonel)	- <i>vientre</i>
- <i>Canilla</i> (derivado diminutivo de <i>caña</i>)	- <i>tibia</i>
- <i>Rabadilla</i> (derivación de <i>rabada</i> , y esta, de <i>rabó</i>)	- <i>cadera</i> (su sentido original es <i>silla, cátedra</i>).
- <i>Espinazo</i> (derivado aumentativo de <i>espina</i>)	- <i>espina dorsal</i>
- <i>Paleta</i> (derivado de <i>pala</i>)	- <i>omóplato</i> (su etimología significa: <i>parte plana de la espalda</i>)
- <i>Pupo</i> (proviene del quichua, significa: <i>ombligo, protuberancia de ciertos frutos</i>)	- <i>ombligo</i>

Estas formas de lengua han sido incorporadas a las expresiones estéticas y de la sabiduría popular, como es

el caso de los refranes y de las coplas. He aquí algunos casos:

Refranes: - *Cuando un perro se traga un hueso confianza tiene en su pescuezo.*

- *Gargüero que no agradece ser de perro parece.*

Coplas:

Ojitos de indio borracho,
Nariz de pupo de lima,
Boca de bolsa rasgada,
¡Bonita es mi carishina!
(Mera II, s/fecha: 162).

*

Las mujeres de El Panguí
No saben ni dar un beso
En cambio las de Chinchipe
Te comen hasta el pescuezo.
(Márquez et al. 1995:70).

Las formas metafóricas de la designación están presentes en todas las lenguas. Y esto ocurre, naturalmente, también con el quichua, con el mismo valor retórico y con la misma eficacia que en otras lenguas. Por ejemplo:

- *Tibia* (significa *flauta*). El quichua dice: *chaquipingullo* (literalmente: *pingullo de la pierna*)

- *Empeine* (designado así por cierta semejanza de la parte anatómica del pie con un peine). El quichua dice: *chaquipata* (literalmente: *meseta del pie*).

- *Palma*. El quichua dice: *maquipampa*, palma de la mano (literalmente llano de la mano).



Gráfico 3. La palma de la mano o *maquipampa*, en quichua.
www.google.com.ec/#q=palma+dela+mano

- *Clavícula* (su significado real es *llavecita*, puesto que es un derivado diminutivo de *clavis*, que es *llave*, en latín. La explicación se basa en una metáfora entre la forma de este hueso y una llave). El quichua dice: *pilischaca* (literalmente *puente -chaca- de los piojos*).

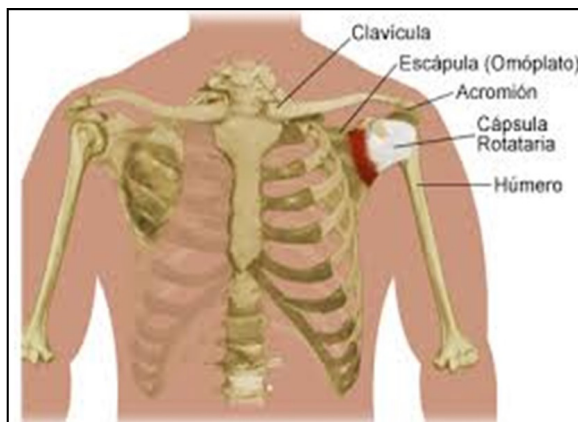


Gráfico 4. La *clavícula* (llavecita) y el *pilischaca* (puente de los piojos).
www.google.com.ec/search?q=clavícula

- *Cóccix* o *coxis* (es palabra griega y significa *cucillito*. La relación significativa con esta ave europea cuyo canto suena algo así como *cucú*, es opaca para este momento). El cóccix, en términos anatómicos, es lo que queda de una antigua cola vestigial. El quichua dice: *chupatullu* (traducido como *hueso –tullu- del rabo*).

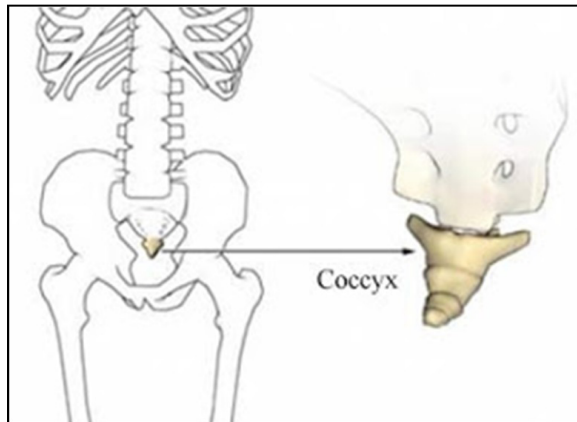


Gráfico 5. El cóccix -coxis - y el *chupatullu*, el hueso del rabo, en quichua.

www.google.com.ec/search?q=coxis

- *Pantorrilla* (derivado del latín *pantex* = barriga grande, panza. La razón es visible puesto que esta parte parece realmente una especie de vientre pegado a la pierna). El quichua dice: *chaquichichun* (literalmente *pierna preñada o embarazo de la pierna*). En griego clásico la pantorrilla tiene una designación igualmente llamativa. Es *gastrokreme*, lo que se puede traducir como *barriga colgada*.



Gráfico 6. La forma de la pantorrilla recuerda claramente la imagen de una barriga. El quichua dice *chaquichichun* –barriga preñada- y el griego, *gastrokreme* – barriga colgada.
www.google.com.ec/search?q=pantorrillas+gordas

-*Ombigo* (derivado diminutivo del latín *umbo*, que significa *centro abultado del escudo, saliente*). El quichua dice: *pupu* (traducido como protuberancia de ciertas frutas, como la lima).

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Joseph de,
2008 *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Encalada Vásquez, Oswaldo,
2008 *Artrología*, Quito, UDA/CONESUP.

Garcilaso de la Vega,
1976 *Comentarios reales II*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Harris, Marvin,
2002 *Nuestra especie*, Barcelona, Alianza Editorial.

Hassaurek, Friedrich,
1997 *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Quito, Abya Yala.

Lobato, Juan G.N.,
1901 *Arte y diccionario quechua - español*, Lima, Imprenta del Estado.

Márquez, Luis Guillermo, et al.,
1995 *Tradiciones de mi pueblo*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Mera, Juan León,
s/ fecha *Cantares del pueblo ecuatoriano II*. Guayaquil Quito, Clásicos Ariel.

Platón,
1979 *Diálogos, Cratilo*, México, Porrúa.

Real Academia Española,
2001 *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

Velasco, Juan de,
1961 *Historia natural*, Puebla, Cajica.

www.google.com.ec/search?q=ni%C3%B1os+cargados+en+la+espalda&tbm=isch&imgil=wuefWmPnVTZqbM%253A%253Bhttp%253A%252F%252Fencrypted-

wikipedia.org/wiki/Coxis (Consulta el 7 de marzo de 2014).

www.google.com.ec/search?q=mujeres+indigenas+cargadas+con+niños

<http://lema.rae.es/drae/?val=hataca>

www.google.com.ec/search?q=molinos+de+piedra+antiguos

[www.google.com.ec/search?q=cuchara+de+palo\),imagenes+de+l+pie&tbm=isch](http://www.google.com.ec/search?q=cuchara+de+palo),imagenes+de+l+pie&tbm=isch)

www.google.com.ec/#q=palma+dela+mano

www.google.com.ec/search?q=clavicula

www.google.com.ec/search?q=coxis

www.google.com.ec/search?q=pantorrillas+gordas

(El resto de consultas fueron realizadas el 30 de abril de 2014)



Museo de antropología de México, ciudad de México

EL MUSEO COMO PRINCIPAL ATRACTIVO DEL TURISMO CULTURAL

Ramón Morillo, Karina¹; Ullauri Donoso, Narcisa²

-
- 1 Licenciada en Administración turística. Universidad Nacional de Loja. Magister en Planificación Turística.
 - 2 Licenciada en Comunicación Social, Magister en Educomunicación. Máster en Estudios de la Cultura.

Resumen

El artículo hace un análisis del museo como principal elemento dentro de la oferta del turismo cultural, porque cumple la función de revitalizador de la memoria individual y colectiva. La visión contemporánea del museo, como el espacio oportuno para el desarrollo de actividades que propicien la concientización de la cultura, además de apoyar las actividades históricas y artísticas que fomenten el crecimiento cultural de la comunidad en general, donde todas las identidades se sientan representadas. Es el lugar propicio para mostrar al turista el patrimonio tangible e intangible de la comunidad receptora.

Palabras claves: Turismo cultural, patrimonio, memoria, espacios públicos, patrimonio tangible, patrimonio intangible.

THE MUSEUM AS MAIN ATTRACTION OF THE CULTURAL TOURISM

Abstract

The article makes an analysis of the museum as the main element in the cultural tourism offer, fulfilling this function revitalization of individual and collective memory. The contemporary view of the museum, as appropriate for the development of activities that promote awareness of culture, in addition to supporting the historical and artistic activities that encourage cultural growth of the community, where all identities represented sitting space. Being the right place to show tourists the tangible and intangible heritage of the host community.

Keywords: Cultural tourism, heritage, memory, public spaces, tangible assets, intangible assets.

Turismo cultural

Desde un punto de vista conceptual, el turismo cultural tiene su origen en la Cultura cuyo consumo vertebró, de hecho, todas las parcelas de nuestra vida cotidiana bajo múltiples formas (patrimonio, lengua, hábitos, creaciones artísticas, tradiciones, gastronomía). Pero a ello hay que añadir el viaje que, en sí mismo, adquiere como nunca una dimensión cultural a través de las distintas experiencias que los viajeros viven a lo largo de la estancia. Esta visión amplia del turismo cultural incorpora una dimensión de mercado y consumo, a la vez que destaca el valor del turismo cultural y de su oferta como herramienta de conservación del patrimonio. Además, desde esta perspectiva, se da protagonismo al visitante en la creación de modelos de visita, experienciales y creativas. (Molinero, 2013).

El turismo cultural actual nace unido al patrimonio. Fue en los años 60 del siglo XX, cuando en Europa, especialmente en Italia, se empezó a crear un marco teórico enfocado al patrimonio y sobre el significado de los “bienes culturales”, y dentro de sus significados, se les asignó un objetivo último que era el de “ser disfrutados por parte del público”, derecho que abriría el patrimonio a todos y sería el primer paso para la realización de una política hacia el turismo cultural (Salgado, 1999). La materialización de este sentir vendría poco después con la “Carta de Venecia” de 1965 a favor del patrimonio y con la Convención de 1972 de la UNESCO, creando el patrimonio mundial, lo que favorecería su protección pero incorporando la función de generación de conocimiento (París, 23 de noviembre de 1972).

Y será la UNESCO la que redactaría la primera definición de turismo cultural en 1976: “El Turismo Cultural es aquella forma de Turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre éstos en tanto en cuanto contribuye –para satisfacer sus propios fines– a su mantenimiento y protección. Esta forma de Turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la comunidad humana, debido a los beneficios socio-culturales y económicos que comporta para toda la población implicada” (Carta del ICOMOS adoptada en Bruselas en 1976). (ICOMOS, 1976).

El turismo cultural se ha desarrollado bajo múltiples formas, una de ellas es el conocimiento de la cultura a través de la visita a los museos, como lo define el ICOM: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite” ((ICOM), 2007).

Las visitas culturales han sido una de las motivaciones para muchos viajeros y esta conexión se ha ido haciendo más nítida a partir del Renacimiento y, sobre todo, con los denominados viajes del grand tour. Estos últimos viajes son citados como el antecedente del turismo cultural por la OMT-UNESCO (OMT-UNESCO, 1993), si bien el acercamiento, al menos simbólico, entre la cultura y el turismo se produce realmente por ejemplo en España a nivel institucional, cuando en 1900 el conde de Romanones unifica, en el Ministerio de Fomento, las competencias de patrimonio y de turismo, iniciando la catalogación de

las riquezas históricas y creando en 1905 la “Comisión Nacional de Turismo”, origen de la administración turística española.



Museo de la cultura lojana

El patrimonio cultural y la revitalización de la memoria

La Carta Magna del año 2008, en el marco de la recuperación de la soberanía y la democratización, abandona el paradigma del patrimonio como un tesoro rescatado del pasado remoto, que ha devenido en mercancía, y también la noción de cultura como un signo de distinción artística de las vanguardias elitistas intelectuales de la partidocracia. En su lugar, concibe al patrimonio como una memoria activada en las relaciones sociales contemporáneas y reconoce a la creación como uno de los derechos culturales de todas las colectividades sociales y los ciudadanos ecuatorianos (art. 377).

En este marco, la urgencia de rescatar el patrimonio cultural dio lugar al Decreto de Emergencia Patrimonial, a partir del cual se realizó un levantamiento inicial de bienes muebles e inmuebles patrimoniales y se estableció el Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural, denominado ABACO, el cual ha permitido el registro continuo del patrimonio. Actualmente existen aproximadamente 142 212 inventarios y registros en el sistema (INPC, 2012: 37). También se lanzó en el año 2013 el Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural del Ecuador, a través del cual la ciudadanía puede realizar consultas interactivas. Para asegurar una gestión responsable y participativa del patrimonio es necesario fortalecer la institucionalidad territorial y racionalizar la estructura de responsabilidades institucionales; de esa manera se evita la desarticulación de la política del sector. La gestión del patrimonio nunca ha estado a cargo del Ministerio de Cultura, el Decreto de Emergencia Patrimonial de 2008 fue ejecutado en su totalidad por el Ministerio Coordinador de Patrimonio.

En este contexto, la responsabilidad del Estado de garantizar el acceso al patrimonio debe estar orientada hacia el fortalecimiento de redes de investigación, bibliotecas, archivos, museos y sitios patrimoniales a nivel nacional. Estos deben operar a través de un subsistema de memoria y patrimonio por medio de instituciones nacionales que garanticen su acceso y circulación. El fin es garantizar la protección, conservación, salvaguarda y difusión de los patrimonios como un bien común. La identificación de los bienes de especial relevancia patrimonial, el cumplimiento de la agenda de emergencia patrimonial y la gestión del patrimonio contemporáneo se deben realizar con la institucionalidad y los recursos necesarios para su responsable ejecución.



El museo como parte de la estructura de atractivos en los destinos de turismo urbano

Los museos se han creado con la finalidad de incentivar la concientización de la cultura además de apoyar las actividades históricas y artísticas que fomenten el crecimiento cultural de la comunidad en general.

Los grandes museos han sido siempre destino del turismo cultural, igual que lo han sido los monumentos, los edificios históricos o las ciudades históricas. De hecho, el turismo de las ciudades, aunque también puede ser comercial o gastronómico, muy a menudo es un turismo cultural.

Los museos como parte de los equipamientos culturales en un destino pueden capitalizar oportunidades para atraer más turistas (Borg, 2002), incluyendo a aquellos

que no son significativamente motivados por la cultura. Aún más, los museos pueden también agregar valor a la experiencia turística, especialmente cuando los visitantes perciben en ellos la idea de localidad o autenticidad del destino. En este sentido, las directivas del museo deben reconocer que sus organizaciones son parte del mercado turístico y esto implica que sean diferenciados en términos de mercadotecnia (Rentschler, 2002). Todo parece indicar que los museos han adoptado las recomendaciones propuestas en las diferentes reuniones del ICOM, donde se ha reconocido que los museos complementan la oferta del producto cultural en un destino. Sin embargo, para considerar un museo como atractivo turístico, éste debe tener el carácter de un producto viable para el consumo turístico.

Los museos se han convertido en la atracción principal para los turistas en muchas ciudades. Es así como la cultura se vuelve un componente importante de la ciudad, y el museo, convertido en un hito de referencia, pasa a ser un elemento que puede ayudar a definir el producto turístico general del destino (Milne, 1999).

Los museos tienen que involucrarse más en los temas relacionados con el turismo, no sólo para estar en condiciones de ejercer una influencia en los encargados de la adopción de decisiones en el plano económico y gubernamental a la hora de planear políticas, sino también para llegar a los turistas de forma más directa (UNESCO, 2007).

En función del desarrollo de la actividad turística cultural local y dado que los museos tienen que competir ampliamente con otras actividades de ocio, es importante

que estos cuenten con herramientas innovadoras para la gestión del producto turístico cultural que ofertan, que les permitan, entre otros aspectos, obtener una ventaja diferencial sostenible frente a otras alternativas turísticas y conocer las motivaciones y los patrones de comportamiento de los visitantes de los museos. Resultados éstos que pueden ofrecer claves interesantes al momento de desarrollar un producto turístico urbano atractivo (Aguirre, 2012)



Museo de la sociedad actual

El museo en la sociedad actual

Desde hace ya un par de décadas que en los países desarrollados los centros culturales - museos constituyen las obras arquitectónicas más significativas. Contenido

y continente son objeto de los mayores esfuerzos de imaginación, desde las más variadas perspectivas tecnológicas y disciplinarias. Progresivamente esta tendencia se ha ido también generalizando en nuestros países. Y todo parece señalar que, aquí y allá, esta propensión sólo se encuentra en sus inicios. Por tamaño, ingenio, esfuerzo presupuestario y apuestas a la innovación tecnológica, día a día cada nuevo emprendimiento compite con el anterior y los “viejos” luchan por no quedar rezagados. Es en estos complejos multifacéticos y generosamente receptivos donde la sociedad quiere mostrar su mejor imagen al visitante, docentes y padres. El ciudadano común (y no tan común) busca descubrir atractivos y placidez. Esto ocurre cuando estamos viviendo no una crisis sino la mutación de toda una civilización, cuando el mayor de los capitales es el cognoscitivo y este es, simultáneamente, tan poderoso y tan efímero. Es en este contexto donde se inscribe la programación, realización, organización y gestión de un centro cultural -museo. Todos estos aspectos del emprendimiento son, demás está decirlo, tareas de equipos interdisciplinarios especializados y dedicados al proyecto, donde permanentemente se presentan desafíos fascinantes para la arquitectura y las otras especialidades intervinientes. Para una realidad que va creando nuevos espacios para el desarrollo de la imaginación, la previsión de situaciones y la variabilidad en la presentación de mensajes atractivos es la clave de todo centro cultural -museo actualizado, no importa su tamaño, que siempre reúne una serie de exigencias mínimas, museográficas, científicas, educativas. (Científicas, 2002)

Conclusión

Los museos son bienes patrimoniales, espacios públicos, elementos simbólicos identitarios de la comunidad. Son el referente para el turista, es la cara misma de la comunidad anfitriona, que ha generado elementos de identidad y conforman una personalidad diferenciada de sus habitantes.

Los museos son espacios públicos vivos desde donde se desarrolla la cultura local, representan el modo de vida de la población dueña del entorno en el que participa la población. Estos espacios propios de las ciudades se van revitalizando con un patrimonio auténtico, buscando estrategias para el desarrollo local. Tienen vida propia.

Los espacios públicos laten por su gente, educan sin palabras, transmiten una herencia cultural. El mismo hecho de tenerlos y conservarlos es la contraprestación de la población a la cultura a la que pertenecen, por ello debemos siempre buscar mantenerlos. La actividad turística se nutre de estos espacios para desarrollarse, mientras más auténtico es el espacio y la actividad que en este se desarrolla, mayor afluencia de visitantes se tendrá.

El museo debe propender a fortalecer los espacios públicos buscando desarrollar actividades culturales y artísticas donde se priorice la identidad nacional a través de las memorias colectivas e individuales y el patrimonio cultural tangible e intangible.

Este reto deberá ser abordado, igualmente, de forma intersectorial, con la participación activa de todas las instituciones que comparten la responsabilidad de llevar a cabo los objetivos, las políticas y las estrategias del campo cultural, en pos del desarrollo sostenible.

Bibliografía

Aguirre, S. Z. (2012, junio). Retrieved from www.eumed.net.

Antigua y Medieval: Ingapirca más deterioro en las piedras. (2007, Mayo 11). Retrieved Mayo 27, 2011, from Antigua y Medieval: Ingapirca más deterioro en las piedras: <http://antiguaymedieval.blogspot.com/2007/05/ingapirca-ms-deterioro-en-las-piedras.html>

Biografías y Vidas. (n.d.). Retrieved from http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/francisco_asis.htm

Borg, R. y Buenaga, I. M. (n.d.). (2002). Creha. Retrieved from <http://www.artecreha.com/Iconograf%C3%ADa/inmaculada-concepcion-iconografia.html>

Científicas, G. Y. (2002). Perspectivas del Turismo Cultural.

Cuenca Cultural. (n.d.). Retrieved from <http://cuencacultural.blogspot.com/p/arqueologia-de-cuenca-dos-nuevos.html>

Ecostravel. (n.d.). Retrieved from <http://www.ecostravel.com/ecuador/ciudades-destinos/museo-musica-loja.php>

EWTN. (n.d.). Retrieved from http://www.ewtn.com/spanish/saints/auxiliadora_5_24.htm

ICOM. (1989, agosto 31). www.icom.museum.

ICOM, C. (1994). www.icom.com.

ICOMOS. (1976). CARTA DEL ICOMOS. Bruselas.

Ingapirca. (n.d.). Retrieved from <http://ingapirca.free.fr/materiales.htm>

Lenguajes Artísticos. (n.d.). Retrieved from <http://artisticosi.blogspot.com/2011/07/escultura-colonial-en-el-ecuador.html>

Milne, T. y Molina, M. (n.d.). (1999). Monografías. Retrieved from <http://www.monografias.com/trabajos72/incas-ecuador/incas-ecuador2.shtml>

Molinero, N. M. (2013). Turismo Cultural. Patrimonio, museos y empleabilidad. Madrid.

Montaño, M. (2003, Junio). Terra incognita. Retrieved from http://www.terraecuador.net/revista_23/23_spondylus.htm

Moreno, G. y. (2009). OMT-UNESCO. (1993). org, C. (n.d.). Catholic.net. Retrieved from <http://es.catholic.net/mariologiatodoacercademaria/570/1421/articulo.php?id=4481>

Ortiz, M. A. (1982). Diagnóstico de los Museos del Ecuador. Quito.

Red de Turismo Comunitario Saraguro Rikuy. (2007). Red de Turismo Comunitario Saraguro Rikuy. Retrieved Mayo 27, 2011, from Red de Turismo Comunitario Saraguro Rikuy: <http://www.turismosaraguro.com/>

Tarallo, M. (2012, Octubre). Retrieved Noviembre 27, 2013, from http://www.ecuadoracolors.com/ed2012_oct/pages/int02.html

UNESCO. (2007). World Heritage



INFLUENCIAS DE ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA

Roura Burbano, Alexandra
alexandraroura@gmail.com

Ochoa Arias, Paúl
pochoa@uazuay.edu.ec

Resumen

En el presente artículo se describe la influencia que ha recibido la arquitectura cuencana desde los diferentes estilos foráneos como: el Neoclásico Francés, el Art Nouveau, el Art Déco, el Racionalismo y otros, los mismos que se evidencian con notoriedad en algunas de las edificaciones del centro histórico de la ciudad.

Palabras Clave: Centro histórico Cuenca, arquitectura, patrimonio edificado, Neoclásico Francés, Art Nouveau, Art Déco.

INFLUENCES ON ARCHITECTURAL STYLES IN THE HISTORIC CENTER OF CUENCA

Abstract

The present article describes the influence that Cuenca's architecture has received from different foreign styles such as: French neoclassical, Art Nouveau, Art Deco, Rationalism, and others, which are strongly evident in some of the buildings in the Historic Center of the city.

Keywords: Historic Centre of Cuenca, architecture, building heritage, French neoclassical, Art Nouveau, Art Deco.

Introducción

La arquitectura está asociada a los acontecimientos sociales y culturales de cada época y lugar. Latinoamérica y, por tanto, nuestro país y ciudad han sido influenciados directamente por Europa y Norteamérica, lo que ha dejado huellas en la cultura de nuestros pueblos, y por consecuencia en nuestra arquitectura.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el excedente económico conseguido por la burguesía cuencana a partir de la exportación de cascarilla y del sombrero de paja toquilla, cuyos réditos constituyeron un gran porcentaje del total nacional de importaciones, y la producción minera de oro de lavadero en la región austral, pusieron a Cuenca en el panorama nacional e internacional y le permitieron abandonar su vida silenciosa, casi rural, que arrastraba de la época colonial para abrir las puertas a la modernización y al progreso de la vida urbana.

La floreciente economía trajo consigo la apertura cultural de la ciudad, principalmente por los viajes realizados al exterior por los nuevos ricos de Cuenca. Esto permitió a la ciudad tener contacto con el mundo exterior, lo que provocó la evolución de una ciudad maravillada con el progreso mundial.

Cuenca tuvo una transformación intensa, mayor que en el resto de su historia. Así en 1913 la ciudad inauguró su primera entidad crediticia: el Banco del Azuay. En 1917 arribó a la ciudad el primer automóvil, en 1919, se fundó

la cámara de comercio y también se inauguró la primera planta eléctrica. Para 1926, Cuenca contaba con una importante red telefónica, y llegó la novedad del cine mudo.

En 1928 abrió las puertas la sucursal del Banco Central del Ecuador en Cuenca. En 1930 se inauguró el sistema de agua potable, en 1935 comenzó el adoquinamiento de sus calles; y en 1939 se realizaron los primeros vuelos comerciales. En resumen Cuenca abrió sus puertas al progreso y a la modernización, por un estrecho vínculo comercial y cultural con las potencias capitalistas.

Como consecuencia lógica del excedente económico y la influencia cultural extranjera, la elite cuencana siempre estuvo a la cabeza de las transformaciones arquitectónicas de la urbe.

1. La Influencia externa

La nueva arquitectura que se manifestaba en la ciudad era patrocinada por la burguesía cuencana en un afán de seguir la moda que se vivía en las grandes capitales del mundo. Primero maquillaron sus casas con pilastras, frontones y frisos decorados y ocultaron la cubierta inclinada de teja, tradicional de la arquitectura popular, por medio de finos balaustres y coronas decoradas. Sintiendo así la influencia del Neoclásico Francés cuya presencia se observó en la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX. Después con los vientos de modernidad que traía el nuevo siglo las fachadas adoptaron la línea sinuosa del Art Nouveau, en especial en los detalles de herrería; y una vez entrada la década de los 20 las edificaciones cuencanas

van dejando atrás las líneas onduladas para geometrizar su decoración.

Para la década de los 50 y con el auge de la arquitectura internacional, el hormigón armado de Auguste Perret, los preceptos racionales de Le Corbusier y Mies van der Rohe, etc., Cuenca abre sus puertas a una arquitectura más limpia cuyos principales elementos son las líneas rectas y los volúmenes puros.



Figura 1. Arquitectura extranjera (Fuente Hardy, William)

Cada estilo arquitectónico presenta elementos característicos que pueden ser identificados y reconocidos dentro de las fachadas del centro histórico, tomando en cuenta siempre que se trata de una influencia, y que el grado de interpretación de nuestros artistas constructores y artesanos genera fachadas únicas en la arquitectura cuencana.



Figura 2. Arquitectura cuencana (Fuente Alexandra Roura).

2. Influencia del Neoclásico Francés

El Neoclásico presente en la ciudad proviene especialmente de la influencia de la cultura francesa en nuestro medio a principio del siglo XX, algunos de los elementos característicos de este estilo son:



1. Diferenciación de esquinas por medio de cúpulas y frontones.
2. Ventana circular u ovalada en el techo.
3. Marcapisos con molduras decorativas.
4. Almohadillado.

Figura 3. Arquitectura francesa (Fuente Alexandra Roura).



5. Coronas de remate y frontones triangulares esculpidos.
6. Columnas y pilastras con capiteles clásicos que abracan uno o más pisos.
7. Utilización de arcos de medio munto para enmarcar vanos de puertas y ventanas.
8. Enmarcación de vanos con molduras fileteadas.

Figura 4. Arquitectura francesa (Fuente Alexandra Roura).

En el centro histórico de Cuenca se encuentran edificaciones de obra nueva, concebida en su totalidad bajo este estilo, así: el colegio Benigno Malo, la Corte Superior de Justicia, el Banco del Azuay, etc.



Figura 5. Arquitectura francesa en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

También se observa edificaciones cuya fachada fue reemplazada para dejar el lenguaje tradicional y adoptar el estilo Neoclásico, pero la distribución interna permanece intacta.



Figura 6. Arquitectura Neoclásica en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

Los elementos neoclásicos se utilizaron también para modernizar las fachadas de las edificaciones tradicionales, solamente como elementos decorativos superpuestos, que venían a maquillar la fachada existente.



Figura 7. Arquitectura Neoclásica en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

Los elementos son tomados del Neoclásico, interpretados y adaptados a las fachadas de las edificaciones cuencanas.



Figura 8. Arquitectura Neoclásica en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

3. El Art Nouveau y Art Déco

Los estilos Art Nouveau y Art Déco fueron estilos con una diversidad infinita en donde los artistas pusieron su huella original e inventiva muy personal, resultando casi imposible la generalización de sus términos compositivos; mas existió en cada uno de ellos elementos que los ubicaron en un estilo u otro.

El estilo Art Nouveau es un estilo novedoso, que llegó a romper los parámetros rígidos del Neoclásico y se regó en todos los aspectos de la vida cotidiana, especialmente en el arte gráfico; pero también alcanzó a muebles, joyas y arquitectura. Sus características esenciales son:



1. Un carácter esencialmente lineal.
2. Continuidad de las formas.
3. La naturaleza como influencia directa.
4. Utiliza una línea curva y sinuosa, que denota ligereza y movimiento.

Figura 9. Estilo Art Nouveau (Fuente Hardy, William).

El estilo Art Déco llega como oposición a la línea sinuosa del Art Nouveau para convertirla en rectas y curvas rígidas con sentido geométrico, inspiradas en culturas exóticas. Sus principales características son:



1. Escalamiento y oblicuidad.
2. Utilización continua de la simetría.
3. Utiliza la naturaleza como inspiración compositiva.
4. Carácter esencialmente geométrico.

Figura 10. Estilo Art Déco (Fuente autor, "Los Estilos Art Nouveau y Art Déco en Cuenca (1920-1940)").

Tanto el estilo Art Nouveau como el estilo Art Déco, por su carácter sustancialmente decorativo, se los encuentra en las fachadas de las casas del centro histórico de Cuenca a modo de decoración de las fachadas, que pueden ser de edificaciones nuevas o edificaciones preexistentes, que cambiaron su fachada para ir a la par con las tendencias de moda.

La arquitectura del Art Nouveau como tal no existe en la ciudad, pero sus rasgos característicos se observan en los detalles decorativos de algunas edificaciones, cuyos balcones, ventanas, puertas o frisos se encuentran decorados con la representativa línea ondulada del estilo.



Figura 11. Estilo Art Nouveau en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

El estilo Art Déco en su momento se tomó las fachadas de las casas en un afán modernizante, pero la distribución interna de las edificaciones nuevas se mantuvo intacta.



Figura 12. Estilo Art Déco en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

Algunas fachadas de edificaciones preexistentes fueron sustituidas en unos casos, con estilo Art Déco y en otras se utilizaron elementos decorativos superpuestos a manera de maquillaje.



Figura 13. Estilo Art Déco en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

4. Lo ecléctico

En el centro histórico de Cuenca encontramos también otro tipo de edificaciones, cuyas fachadas presentan elementos de diferentes momentos arquitectónicos, es decir, una fachada ecléctica, sin estilo definido.



Figura 14. Fachadas eclécticas en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).

5. La arquitectura racionalista y la tradicional

En la segunda mitad del siglo XX, la arquitectura internacional con las técnicas nuevas de construcción, las teorías de los grandes arquitectos y las ideas urbanas de la nueva ciudad aparece en Cuenca, coincidiendo con la expansión de la ciudad fuera de los límites del casco antiguo, tejiendo su influencia en su mayoría en la ciudad moderna fuera del centro histórico.

Aparece la arquitectura racionalista de línea recta y simple, de edificaciones unifamiliares aisladas, donde las decoraciones se dejan de lado para dejar ver los

materiales por sí mismos; y posteriormente el regreso a la arquitectura vernácula con elementos tradicionales como los aleros y las cubiertas inclinadas de teja.



Figura 15. Arquitectura racionalista (izquierda) y vernácula (derecha) en Cuenca (Fuente Alexandra Roura).



Figura 16. Arquitectura Neoclásica en Cuenca, Juan Jaramillo 9-62 (Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”).



Figura 17. Arquitectura Neoclásica en Cuenca, Juan Jaramillo 9-62
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”).



Figura 18. Arquitectura Art Nouveau en Cuenca, Lamar 8-28
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”).



Figura 19. Arquitectura Art Déco en Cuenca, Borrero 7-60
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”).



Figura 20. Arquitectura Art Déco en Cuenca, Borrero 7-60
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”).



Figura 21. Arquitectura ecléctica en Cuenca, Bolívar 12-69
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). "El Patrimonio Edificado de Cuenca")



Figura 22. Arquitectura ecléctica en Cuenca, Bolívar 12-69
(Fuente Ochoa, Paúl, et al. (2013). "El Patrimonio Edificado de Cuenca")

Conclusiones

Las características singulares de la ciudad de Cuenca son claramente visibles por medio de sus edificaciones, en efecto, la naturaleza propia de sus habitantes ha hecho de su entorno físico el reflejo de los anhelos y sentimientos que, a lo largo del tiempo, se han materializado en construcciones que conjugan: estética, armonía, función, y le otorgan un carácter especial a la ciudad.

El valor arquitectónico de estas edificaciones, junto con el espacio geográfico y sus habitantes, permitieron que la UNESCO reconociera su centro histórico como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Favorecer la conservación, valoración, recuperación y promoción de este patrimonio es una tarea continua de las diferentes instituciones nacionales, locales y, sobre todo, de sus habitantes.

Con el correr del tiempo, la importancia y la trascendencia que tiene el patrimonio edificado hace que se lo aprecie no solamente como un tema que requiere de un tratamiento de tipo técnico y de conservación, sino y sobre todo, como el asidero de la identidad y pertenencia de una sociedad a un determinado espacio físico.

La identificación de la influencia arquitectónica que caracteriza a las edificaciones, es un elemento que ayuda a entender y valorar la riqueza arquitectónica de la ciudad. Es por ello recomendable continuar desarrollando proyectos como “El Patrimonio Edificado de Cuenca”.

Bibliografía

- Espinosa, Pedro. Calle, María Isabel (2002). “El Afrancesamiento de Cuenca en la Época Republicana (1860-1940)”. Tesis de Graduación, Director: Arq. Carlos Jaramillo Medina. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.
- Hardy, William. “Guía del estilo Art Nouveau”. Editorial Agata. Madrid. 1997
- Maenz, P. (1989). “Art Déco: 1920-1940”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Ochoa, Paúl, et al. (2013). “El Patrimonio Edificado de Cuenca”. Fotogrametría Arquitectural. Registro gráfico Nro. 1. Universidad del Azuay. 2013.
- Ochoa, Paúl (2013). “Fotogrametría Arquitectural: una Herramienta para la Gestión del Patrimonio Edificado”. Universidad Verdad No. 60. Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador.
- Roura, Alexandra (2005). “Los Estilos Art Nouveau y Art Déco en Cuenca (1920-1940)”. Tesis de Graduación, Director: Arq. Carlos Jaramillo Medina. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.



*Síntesis gráfica de la chuquiragua del
Parque Nacional Cajas aplicada en un objeto textil
Gabriela Corral*

DISEÑO GRÁFICO Y PATRIMONIO

Lazo Galán, Juan Carlos
Diseñador Investigador
Correspondencia: jlazo@uazuay.edu.ec

Resumen

El diseño gráfico profesional en Ecuador se ha convertido en una carrera que tiene una enorme aceptación en el país con más de 24 universidades que tienen la carrera. Es una profesión que utiliza signos y símbolos arraigados en el inconsciente colectivo para generar comunicación. En un importante movimiento en los últimos años, los diseñadores gráficos han estado buscando referentes dentro del patrimonio ecuatoriano para generar propuestas con características propias, en algunos casos volviendo la mirada al pasado y en otras buscando en la cultura popular y en la naturaleza aquello que nos caracteriza. Este artículo analiza el diseño gráfico generado en los últimos 50 años y su relación con el patrimonio histórico, cultural y natural del país.

Palabras Clave: Cultura popular, precolombino, naturaleza, identidad, expresión visual

GRAPHIC DESIGN AND CULTURE

Abstract

Professional graphic design has become a career with a huge acceptance in Ecuador, with more than 24 universities offering it as a program of study. It's a profession that uses signs and symbols rooted in the collective subconscious to produce communication. In an important movement over the last few years, graphic designers have been searching for references within Ecuadorean culture to generate proposals with their own unique characteristics, in some cases, looking at the past and in others, searching within popular culture and in nature all that characterizes us. This article analyzes graphic design generated in the last 50 years and its relationship with the country's historical, cultural and natural heritage.

Keywords: Popular culture, pre-Columbian, nature, identity, visual expression.

Introducción

Este artículo trata sobre el diseño gráfico profesional y su relación con el patrimonio ecuatoriano. Cuando hablamos de diseño gráfico profesional nos referimos a la propuesta hecha por profesionales para resolver problemas de comunicación visual.

La profesión del diseño gráfico está presente en el Ecuador desde fines de los años sesenta, realizada sobre todo por arquitectos y artistas visuales; pero se hace evidente desde los 80s, que es cuando los primeros profesionales graduados regresan con ese título desde universidades de fuera del país, y cuando los primeros egresados de las carreras de diseño de las universidades ecuatorianas empiezan a trabajar para agencias de publicidad o abren sus propios estudios de diseño.

El anhelo de encontrar nuevas formas de expresión que nos diferencien y nos revaloricen como pueblo se ha vuelto un motivo constante en el diseño gráfico ecuatoriano serio, que busca, a través de la investigación, hallar formas propias de expresión visual, y en esa búsqueda están lo precolombino, lo colonial y republicano, la naturaleza ecuatoriana y la cultura popular, es decir, aquello que está fuera de los círculos aceptados como académicos o de moda.

Antecedentes

El desarrollo gráfico ecuatoriano tiene un precedente extraordinario en la cerámica, en los sellos y en otras aplicaciones realizadas por los pueblos precolombinos que

habitaron este territorio, culturas como Valdivia, Machalilla, Chorrera y las que vinieron luego. Esta influencia se extiende inclusive a la actualidad, sobre todo en los pueblos que han conservado más o menos intacta su cultura como lo son aquellos de la Amazonía ecuatoriana.



La cultura gráfica de estos pueblos tiene una calidad extraordinaria, durante miles de años se desarrolló una forma de pensamiento visual que se fue conformando y complejizando de tal manera que hoy son una parte importantísima de nuestro patrimonio visual, compartido con los países vecinos, con los cuales hubo un comercio constante y, por tanto, una influencia mutua evidente.

La llegada de los incas primero, y de los españoles después, destruyen la evolución gradual de esta labor gráfica compleja y rica, que va de un figurativismo exagerado a una síntesis abstracta orgánica o geométrica, y que es reemplazada por una forma de pensamiento abstracto y geométrico inca primero, y por el barroco recargado español a continuación.

La conquista española convirtió a Latinoamérica en una parte de la civilización occidental. Durante más de 400 años el mestizaje degradó al arte indígena y a los restos de las culturas anteriores y las consideró inferiores. A pesar de eso, sin embargo, la mezcla de lo indígena y lo popular creó formas nuevas que pasaron a ser parte del arte popular, que igualmente eran observadas con cierto desprecio por las clases cultas y ricas que se referían al arte como a aquello que venía de España y del resto de Europa, o a aquellas tendencias artísticas que, si bien eran hechas en el Ecuador, emulaban lo sucedido en esos países.

La independencia no hizo más que cambiar los gustos de las elites ecuatorianas hacia lo afrancesado primero y luego hacia lo inglés, siguiendo las modas que el mundo seguía. Lo mestizo estaba ahí, pero, aunque habitaba los espacios de todas las clases sociales, seguía siendo visto como un complemento secundario del arte “culto”, esto es evidente en las construcciones cuencanas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en pleno auge de la cascarilla, donde aquellos que podían enviaban a sus hijos a estudiar en La Sorbona y de paso traían sus trajes o las planchas moldeadas y pintadas de Francia para decorar los cielos rasos y las paredes de sus casas, que han dado un carácter muy fuerte a la ciudad, mientras seguían utilizando la mano de obra local para fabricar mobiliario y menaje, en base a ese gusto importado.

No es sino hasta el año 1938 en que una señora húngara, que debido a la guerra había perdido dos colecciones consecutivas de arte popular, llega a Quito, huyendo de la persecución a los judíos en Europa.

Venía con una mirada fresca y curiosa, gracias a sus estudios en arte ya había hecho ilustración para periódicos y libros europeos y diseñado cerámica para la fábrica Wiener Werkstatte, acostumbrada al arte europeo, no le sorprendió la forma de vida ni el arte “culto” de las clases altas ecuatorianas, al contrario, habiendo vivido en Marruecos, Brasil y Eritrea, le fascinaban las formas de la artesanía “primitiva”. Como ella diría “siempre me gustó la gente primitiva, sencilla, eso que llaman el subdesarrollo”.

Así es como Olga Fish inicia su colección en el Ecuador, buscando aquello que sus ojos veían como original y diferente, aquello que, para los ojos de las clases cultas de nuestro país de ese entonces, era pobre y desechable.

En una época en que a la artesanía se la compraba en los mercados o en los barrios populares, ella tuvo la visión de crear un almacén de folclore, donde compraba y vendía artesanías. Ahí fue donde también empezó a inspirarse en los motivos ecuatorianos para crear sus alfombras, algunas de las cuales, mejorando la técnica artesanal autóctona, fueron adquiridas por el MOMA y por la ONU en Nueva York, terminando por hacer una exposición en el Smithsonian Museum con su colección de artesanías autóctonas ecuatorianas.

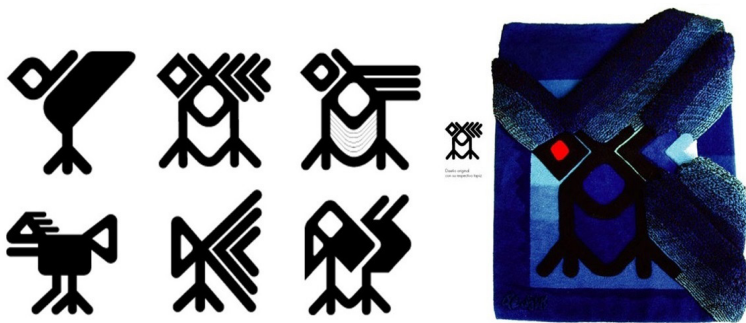
A Olga Fish le debemos, en muchos sentidos, el aprecio que actualmente sentimos por nuestro patrimonio tangible e intangible. Sin afectar el espíritu del arte popular e indígena fue capaz de mejorar la calidad e incluso encontrar la manera de que ciertos tipos de artesanía, como los tejidos y los objetos en balsa, fueran aceptados en nuestros mercados e incluso se vendieran masivamente dentro y fuera del país. (Pérez Pimentel, n.d.)

Este referente, que puede parecer alejado del diseño gráfico profesional, nos da una idea clara de en dónde inicia el cambio; de ese diseño que mira al exterior para reproducir o emular, a aquel que se mira a sí mismo para encontrar valor en la cultura y en las tradiciones propias.

El patrimonio precolombino en manos profesionales

Tuvo que ser otro extranjero el que, motivado por la expresión precolombina, haría el cambio en el diseño gráfico en el Ecuador. Huyendo del sistema comunista de Alemania Oriental Peter Mussfeldt llegó a Alemania Occidental en 1959, estudió arte en Dusseldorf, y luego de pasear por Europa, conocer a Picasso, Jean Cocteau y Lucien Clerque, llegó al Ecuador en 1962 invitado por un amigo, se enamoró del país y se quedó. (Gutiérrez, n.d.)

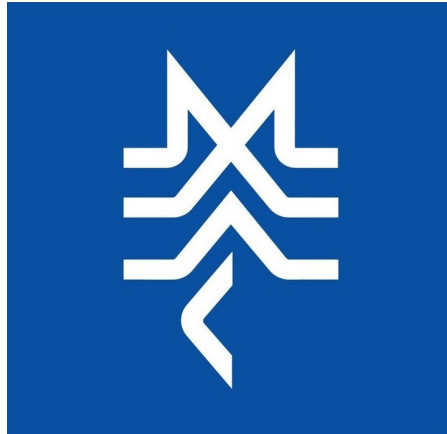
Peter Mussfeldt ha trabajado desde entonces en proyectos de diseño gráfico. Los diseños con un aire étnico los encontramos desde el año 1966 en el logotipo de la Sociedad Femenina de Cultura. (Moya Peralta, 1997)



Mussfeldt recuerda que en 1975, luego de trabajar varios años en el país como publicista, un día se enfadó con los diseñadores y artesanos ecuatorianos que sólo reproducían el diseño y la cultura gráfica precolombina. Decidió darles una lección, así que tomó el concepto y diseñó una serie de pájaros, absolutamente contemporáneos, que remiten fuertemente a las formas encontradas en los sellos y la cerámica precolombina de la costa ecuatoriana. Estos diseños fueron aplicados por Mussfeldt sobre todo en alfombras. En el año 2010 la revista colombiana Proyecto Diseño mostró la producción de los “pájaros” a lo largo de toda la revista de su 30º aniversario. (Salgado, 2010)



Por esa misma época decidió graficar motivos de las Islas Galápagos utilizando su concepto y modificando los colores originales de los animales. Creó una colección de T-Shirts. Sus tortugas rojas, piqueros verdes y lobos marinos azules se vendieron muchísimo, llegando a ser un souvenir muy común, que los extranjeros compraban junto con nuestros sombreros de paja toquilla.



Conocido por su logo del Banco del Pacífico (1972) y por el logo del Banco Popular (1987), dos marcas que cambiaron la forma de ver a la identidad corporativa dentro del país, en el 2001 creó un logo muy emblemático en Guayaquil que es el del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), sus formas recuerdan a la vez lo precolombino y lo actual, por lo que se convierte en una marca muy sugerente y apropiada que reúne los dos extremos de la actividad del museo.



BEFORE.....AFTER

Durante muchos años Mussfeldt fue socio de Raúl Jaramillo, quien ganó un concurso para la marca país del Perú. Su marca recoge el patrimonio precolombino y lo mezcla con una visión más contemporánea creando una interesante sinergia que representó a Perú por casi una década, hasta que fue reemplazada por una marca que también acude a lo precolombino, pero que está realizada por la empresa argentina Futurebrand.



Jaramillo ha diseñado para instituciones ecuatorianas tomando también referencias precolombinas, es el caso de Ecuador Calidad de Origen y Colores del Ecuador.

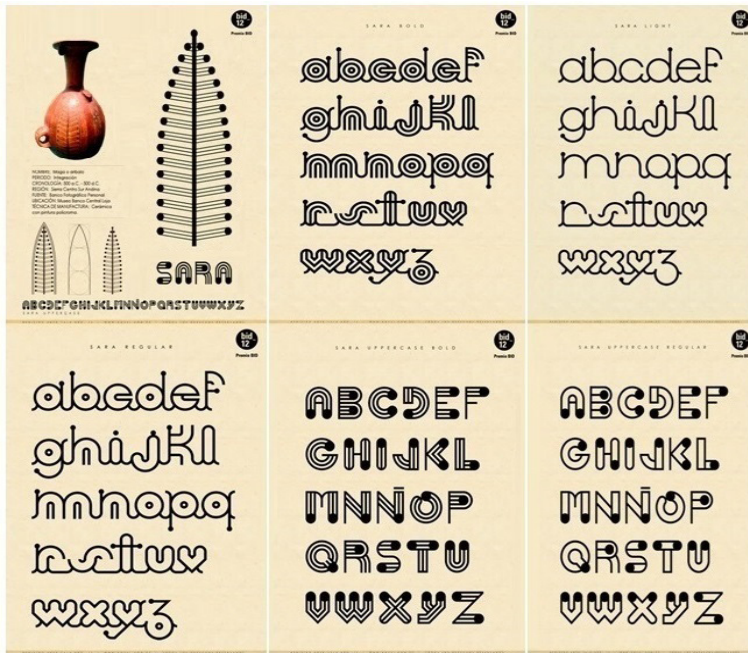


En la 3ra Bienal Diseño Gráfico Ecuador, en el 2000, este logo de Sandro y Silvio Giorgi, Arts-Américas, obtuvo el primer premio en la categoría Logos, con una propuesta que remite mucho a lo primitivo. En este caso ya no está presente una cultura determinada sino más bien semeja un petroglifo.



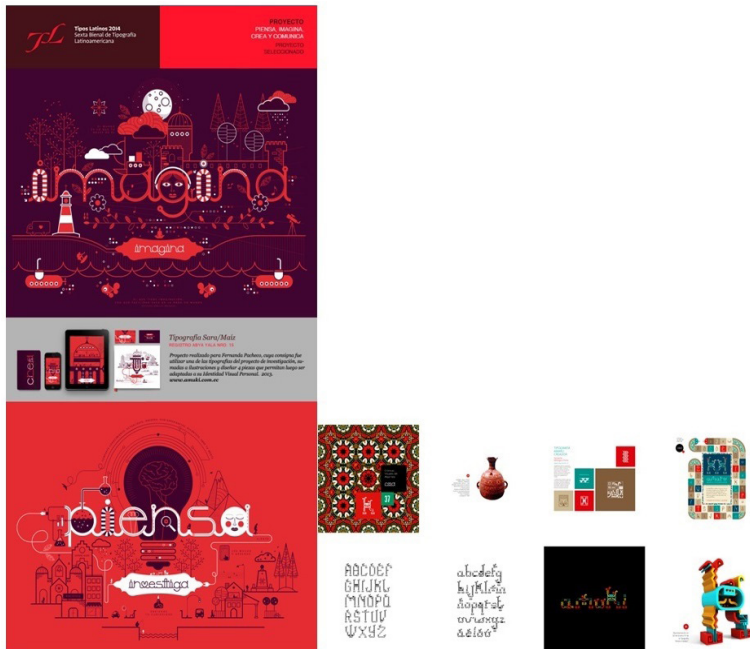
Expo2000Hannover fue la imagen del Ecuador en la Feria Mundial en Alemania. Fue diseñado por Yor Moscoso del estudio *Ánima*. *Mámak*, de Pablo Iturralde y Mayra Moncayo, también de *Ánima*, es una propuesta para galletas desarrollada en el 2013.

En el año 2012, Peter Mussfeldt y Esteban Salgado, representantes en el Ecuador de la Bienal Iberoamericana de Diseño, invitaron a Vanessa Zúñiga a presentar su trabajo en la III Bienal en Madrid. Para esto Vanessa diseñó una familia tipográfica a la que llamó “Sara/Maíz”, inspirada en la imagen de un aríbalo del período de integración (500 aC – 500 dC). El trabajo de Zúñiga ganó la Bienal.



Vanessa Zúñiga, quien estudió diseño en la UDA, también fue seleccionada, junto con otros dos ecuatorianos, para la Bienal Tipos Latinos 2014 con la tipografía Sara/ Maíz aplicada en un proyecto llamado “Piensa, Imagina, Crea y Comunica”, y también fue seleccionada con otra tipografía llamada Amaru Creador, que se inspira en la serpiente mitológica divina de un aríbalo de la cultura cañari – inca.

Todo el análisis para el encuentro de estas nuevas formas de expresión, basadas en un lenguaje precolombino, es el resultado de una tesis de maestría de Zúñiga, llamada “Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino”, los



proyectos que se muestran aquí son de la segunda fase “Crónicas Visuales del Abya Yala”,

“Crónicas Visuales de Abya Yala se enfoca en registrar los experimentos que se realizan con el repertorio de signos visuales de las culturas originarias del Ecuador... e intenta demostrar en cada registro que los signos visuales pueden ser apropiados y reutilizados con nuevos argumentos visuales, bajo un proceso de recontextualización que permita la revalorización de la memoria histórica del Ecuador, dejando de lado la actitud endormecedora y pasiva en donde los signos desterritorializados de otras culturas se imponen cada vez más en nuestro imaginario colectivo.” (Zúñiga, 2014)

Al momento (julio de 2014) ya hay 52 “registros” con 17 tipografías experimentales, 5000 “patterns” andinos y una gran colección de aplicaciones gráficas sobre muchos soportes bi y tridimensionales.



Es interesante observar que los otros dos seleccionados ecuatorianos para la Bienal Tipos Latinos 2014 parten también de la experimentación con formas precolombinas. Luis Bolaños con la tipografía Pájaros Andinos, inspirada en los pájaros de Mussfeldt, y César López con Tipoglifo, completan las cuatro obras seleccionadas para esta Bienal.

En el año 2010 el mismo Luis Bolaños fue seleccionado para la Bienal de ese año con la tipografía Chacana, inspirada en la cruz Inca.

En todas estas propuestas la inspiración es el pasado, pero la intención es la contemporaneidad. Las propuestas son novedosas pues no intentan ser una reproducción sino una interpretación actual de una cultura gráfica ya atemporal.

Esta tendencia a mirar hacia un pasado anterior a la conquista refleja una desesperada búsqueda del diseño

gráfico ecuatoriano por encontrar una identidad difícil de describir. Si bien estamos muy alejados en el tiempo de aquellos rastros de una cultura con personalidad, como lo fueron los de las culturas que habitaron el Ecuador precolombino, estas formas quizá son lo único que puede ser distinto de aquello que nos caracteriza después de la conquista española, el arte barroco español, luego el neoclásico inglés y francés y por último el arte y la arquitectura modernas, que son una constante en toda Latinoamérica. La cultura indígena fue sofocada en sus rituales y su vestimenta, las técnicas constructivas fueron reemplazadas y el pensamiento previo a la conquista deformado hasta la casi extinción.

La Colonia y la República como inspiración

Si bien las formas coloniales están presentes en todo el país, es en Quito en donde en realidad se concentran con más densidad, y es ahí donde los diseñadores han hallado más inspiración para proponer formas actuales con aires coloniales.



Estampería Quiteña es ganador de una mención en el 1er Concurso de Logos organizado por la Asociación de Diseñadores Gráficos en el 2000. Se aprecia claramente una combinación de diseño manual sobre un motivo barroco, la combinación crea una sensación de añoranza y modernidad muy marcadas, las autoras son Paula Barragán y Ana Fernández.



Este trabajo de Azuca Ingenio Gráfico del año 1988 es la portada del disco Arcabuz, de Hugo Idrovo y Héctor Napolitano. El disco canta el naufragio, a mediados del siglo XVI en las costas de Esmeraldas, del barco negrero, lo que permitiría el nacimiento de la cultura afroecuatoriana. La ilustración de las portadas del CD nos remiten a la cultura negra por sus contrastes, colorido y formas, si bien no necesariamente se ve “retro”, como se le conoce al diseño que parece imitar formas del pasado.



Casona de
San Miguel

Ejemplos interesantes de recuperación del patrimonio colonial lo encontramos en el trabajo del estudio *Ánima de Quito*. El logo para la Secretaría Nacional de Educación y Cultura, y Cantagallo, ambos del año 1998, son diseños de Alberto Mont. La Casona es de Pablo Iturralde y Yor Moscoso en el 2010.



En este logo para *Cosmogonías* del Museo Nahim Isaías, el guayaquileño Raúl Jaramillo aprovecha las características barrocas para crear una composición compleja y rica en detalles.



El uso de temáticas coloniales se da sobre todo en el turismo, en Cuenca, por ejemplo, varios de los hoteles del centro, ubicados en casas restauradas del siglo XIX y principios del XX utilizan el patrimonio colonial, como lo muestra este logo de Fabián Álvarez (2007). A la derecha, el logo del Museo Restaurant El Galpón, en Quito, es de Azuca Ingenio Gráfico.



Las referencias al pasado pueden ser alegres y coloridas, como lo demuestra este logo de Peter Mussfeldt y Raúl Jaramillo, diseñado para la ropa de playa Mussfeldt Design, que se vende en Cancún México, desde 1994.



El chocolate ecuatoriano se ha convertido en el producto “gourmet” del país, marcas como Pacari y República del Cacao han conseguido premios internacionales a la calidad. En ambos casos los empaques intentan recurrir a una tradición visual que los relacione con la fabricación artesanal del pasado. El resultado es excelente. El logo y el embalaje de República del Cacao, que nos lleva a principios del siglo XX, es de Gustavo Miranda, y el logo de Pacari que retrata a un chamán en relación con la naturaleza es de Sebastián Malo y Paula Barragán.

La naturaleza como inspiración

La naturaleza ecuatoriana es rica y variada, es evidente entonces la inspiración que proviene de ella para quien tiene la sensibilidad de analizarla, sintetizarla, fusionarla.



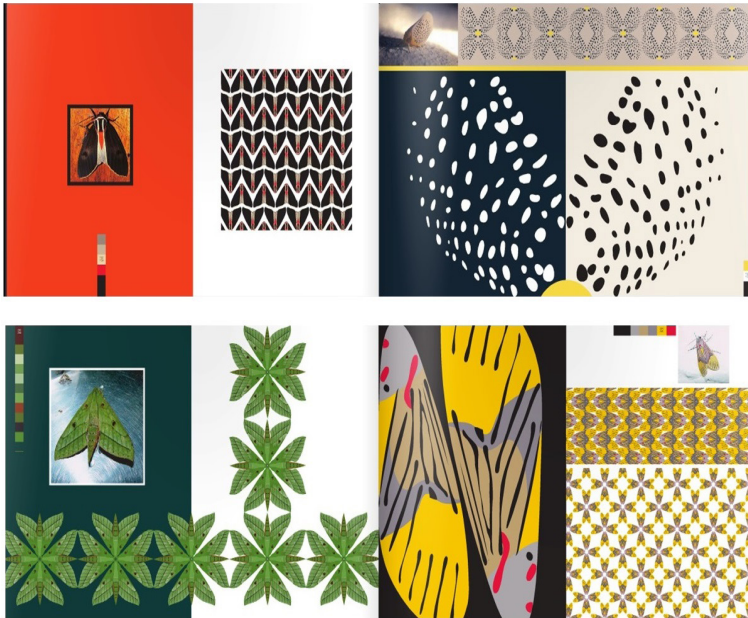
La marca Ecuador, de 1999, fue propuesta para el Ministerio de Turismo y se convirtió luego en la marca Ecuador durante la década del 2000. Pretende mostrar

la diversidad y la alegría del país, en cambio en el logo del Jardín Botánico de Quito, 1989, el positivo y negativo de la imagen generan un movimiento y una sensación orgánica que se integran perfectamente dentro de la forma cuadrada en que está inserta. Ambos logos son de Paula Barragán para Azuca Ingenio Gráfico.



En esta propuesta más reciente, 2012, Paula Barragán diseñó las cajas y las formas de los chocolates para la Nestlé Suiza, un obsequio navideño de esta empresa que se distribuyó por todo el mundo. La influencia de este organicismo que está presente en la mayoría de las propuestas gráficas de Barragán, proviene de su obra en grabado. Ella reconoce que en algún momento dejó de separar el arte del diseño y ahora funde los dos sin problema.

El trabajo más reconocido que tiene el diseño ecuatoriano es el libro Pachanga, un documento hecho por Belén Mena que se publicó en Alemania y ganó el IF Gold Award 2008. Llegó a estar entre los mejores 10 libros publicados en el mundo en ese año.



El concepto detrás de Pachanga es muy simple, Mena fotografió durante varios años a las mariposas nocturnas que llegaban a su casa en Mindo, y se dio cuenta del enorme potencial que había al descubrir sus texturas y morfologías, utilizando procesos básicos de diseño generó patrones y formas que se ven a lo largo de las 100 páginas del libro, un documento extraordinario que ha influido en el diseño ecuatoriano poderosamente.

“Pachanga es una investigación de diseño basada en el maravilloso mundo oculto de las polillas. Busca ser un proyecto que explora este recurso natural como base para analizar de forma bidimensional las posibilidades compositivas, geométricas, y cromáticas de este macro mundo y pretende hacer una analogía de la vida urbana de estos seres invisibles que salen

por la noche de ‘Pachanga’, a lucir sus más exóticos trajes, como damas de la oscuridad.” (Mena, 2014)

Diseño y cultura popular

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua en su edición de 2001, define a Cultura como: «Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo determinado» y precisa a la Cultura Popular como «Conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo».

Para Amadou Mahtar M’Bow, antropólogo senegalés que fue director de la UNESCO durante veinte años:

«Cultura es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación; lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce su creatividad y el conjunto de rasgos espirituales y materiales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y a distinguirla de otras.» (Citado por Malo González, 2002)

Por tanto, la inspiración por parte de los diseñadores gráficos en la cultura popular vendría de tomar como referentes elementos de la tradición o de los rasgos espirituales o materiales que han conformado el carácter del Ecuador y del ecuatoriano, y que nos distingue de otras culturas.

Una tarea difícil por nuestra semejanza cultural con nuestros vecinos sobre todo, y en general con el resto de pueblos latinoamericanos; sin embargo se ha intentado, e

incluso se ha conseguido que, a través del diseño gráfico, se generen referentes que enriquecen a esa cultura popular.



El cartel de Pablo Iturralde para la película más icónica del cine ecuatoriano: Ratas, Ratones, Rateros, de Sebastián Cordero 1998, se ha convertido en parte del imaginario visual colectivo ecuatoriano. Para conseguir el ambiente de la película utiliza elementos sumamente kitsch: la bandera del Ecuador y el diario El Extra como fondo. El cartel ha ganado premios en el país y se ha incluido en catálogos y exposiciones en varios países del mundo.

Marcas como Pilsener o la camiseta de la selección son parte también de ese patrimonio visual ecuatoriano.



En el 2012 el Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano contrató a la agencia La Facultad para crear una campaña en donde los protagonistas fueran los ecuatorianos. Con mucha sensibilidad artística la campaña es resuelta utilizando bailarines que forman visualmente nuestros productos de exportación, y dando a entender que lo que mejor que hace el país es ecuatorianos.



En una propuesta muy innovadora, el año 2008 el estudio *Ánima*, con Pablo Iturralde a la cabeza, inicia una publicación que está por ahora en el número 6, de una revista que recoge los “estilos” contribuyentes a la identidad visual del país. En sus páginas se ha analizado la identidad, las marcas país, la expresión gráfica popular, el patrimonio, el grafiti, etc. La publicación ha ganado el Premio Especial del Jurado en la II Bienal Iberoamericana de Diseño en Madrid 2010 y desde el tercer número fue financiada por el Ministerio de Cultura.



En el 2013 el trabajo de Belén Mena para el proyecto “De Taitas y de Mamas” obtuvo una nominación a la 14ª Entrega Anual del Latin Grammy en la categoría Mejor Diseño de Empaque. El proyecto es una recopilación de música tradicional ecuatoriana y de sus representantes más legendarios, sin mostrar a ninguno de los músicos. La propuesta de Mena analizó sus casas, su vestimenta, sus texturas, su música y su vida para utilizarlos como referentes visuales en su diseño, y dar a la propuesta gráfica un aire del entorno cotidiano de estos músicos. (Salgado, 2013)

Diseño gráfico y patrimonio

El Ecuador es muy rico en inspiración. Los pocos ejemplos que se muestran en este artículo dan una idea del potencial que tiene nuestro entorno y nuestro patrimonio cultural para generar ideas extraordinarias en el diseño gráfico, por lo que deberíamos seguir investigando para encontrar una identidad que nos caracterice. El diseño glocalizado, propuestas globales con aire local, son una opción que la han tomado muchos países y desde hace ya tiempo, podemos reconocer artículos mexicanos, chinos o egipcios sin dudar mucho al identificar su procedencia.

Sabemos que la mayoría de países latinoamericanos carecen de una cultura milenaria como la nuestra, así que podemos buscar a lo largo de 4000 años, desde que tenemos las primeras referencias en Valdivia, hasta nuestra forma de vida actual.



El peligro que corremos al inspirarnos en nuestro patrimonio y mal utilizarlo, es el de banalizarlo, ya ocurrió con nuestras venas y la artesanía en cerámica que copia lo precolombino, y que ahora se ve desgastado como referencia. También se han dado atentados contra nuestro patrimonio visual como el cambio, en el año 2013, del extraordinario Sol, la poderosa imagen visual que representaba al Banco Central, por una triste “actualización” que refleja un paupérrimo tratamiento gráfico.

Ese desgaste de lo precolombino o lo popular es fácilmente superado en cuanto miramos libros como *El Arte Secreto del Ecuador Precolombino*, de Daniel Klein e Iván Cruz Cevallos (Klein & Cruz Cevallos, 2007), o *Artesanías del Ecuador* de Pablo Cuvi con la dirección artística de Paula Barragán (Cuvi, 1994). Es al mirar sus extraordinarias imágenes que volvemos a soñar con apropiarnos de esa exuberancia expresiva y riquísima de miles de formas, texturas, colores, usos, que hemos creado a lo largo de nuestra historia.

Referencias

- Cuvi, P. (1994). *Artesanías del Ecuador* (Primera Ed., p. 184). Quito: Dinediciones.
- Gutiérrez, A. (n.d.). Peter Mussfeldt: El alemán que graficó el trópico. *proyectoD.com*. Retrieved from <http://www.proyectod.com/finalizacion/maestros/3mussfeldt.html>
- Klein, D., & Cruz Cevallos, I. (2007). *Ecuador El Arte Secreto del Ecuador Precolombino* (Primera Ed., p. 360). Milán: 5 Continents.
- Malo González, C. (2002, April). Cultura e Interculturalidad. *Programa Andino de Derechos Humanos*. Retrieved from <http://www.uasb.edu.ec/padh/revista2/articulos/claudiomalo.htm>
- Mena, B. (2014). *Más que un libro > Pachanga es un proyecto de vida*. Belen Mena Design.
- Moya Peralta, R. (1997). *Logos: Logotipos e Isotipos Ecuatorianos* (p. 108). Quito: Trama Ediciones.
- Pérez Pimentel, R. (n.d.). Olga Fish. In *Diccionario Biográfico Ecuador*. Retrieved from <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/f2.htm>
- Salgado, E. (2010). Los Pájaros de Mussfeldt. *Grafitat*. Retrieved from <http://www.grafitat.com/2010/02/22/los-pajaros-de-mussfeldt/>
- Salgado, E. (2013). De Taitas & De Mamas en los Grammy Latinos. *Grafitat*. Retrieved from <http://www.grafitat.com/2013/10/10/belen-mena-en-los-grammy-latino/>
- Zúñiga, V. (2014). Proyectos seleccionados en Tipos Latinos 2014. *Behance*. Retrieved from <https://www.behance.net/gallery/16936417/Proyectos-Seleccionados-en-Tipos-Latinos-2014>



La *Chola* Cuencana

Arteaga Matute, Diego

Resumen:

En la actualidad un gran número de comunidades rurales de las provincias de Azuay y Cañar, entre sus actividades culturales eligen a las *cholitas*. Son mujeres que en todos los casos juegan un rol importante en sus celebraciones, sean éstas de parroquialización o de cantonización. Sin embargo, a pesar de que la chola se ha ido constituyendo en la figura emblemática del mestizaje biológico y cultural prácticamente no ha estado en los diferentes ámbitos de la vida comarcana. A diferencia de urbes como Lima o La Paz, prácticamente no hace acto de presencia en las diferentes facetas de sus vidas. En el caso de la *chola cuencana* ocurre algo parecido; en efecto, lo hace de manera breve en la literatura y es conocida a nivel local, nacional e internacional solamente por la canción titulada “*Chola cuencana*”; a esta situación hay que añadir que desde hace sólo unas décadas, con motivo de ciertas fiestas populares de la urbe y de sus parroquias rurales, va siendo elegida para presidirlas.

Palabras clave: Indio, negro, blanco, mestizaje biológico, mestizaje cultural, categoría, chola.

THE *CHOLA* CUENCANA

Abstract

At present, a large number of rural communities in the provinces of Azuay and Cañar elect *cholitas* as part of their cultural activities. *Cholitas* are women who, in all cases, play an important role in these celebrations, whether they are the formation of parishes or cantons. However, despite the fact that the *chola* has become the emblematic figure of biological and cultural miscegenation, she practically has not been present in the different aspects of neighboring life. Unlike major cities like Lima or La Paz, she practically has no presence in the different facets of life. In the case of the *Chola Cuencana*, something very similar occurs; in fact, she is briefly mentioned in literature and is known at a local, national and international level solely for the song titled, “*Chola Cuencana*.” It also must be noted that it’s only been a few decades since the *chola* has been elected to preside over certain popular festivities in major cities and their rural parishes.

Keywords: Indian, black, white, biological miscegenation, cultural miscegenation, category, *chola*.

La ciudad de Cuenca

La historia de la región en la cual hoy se levanta la moderna ciudad de Cuenca tiene vieja data con el establecimiento de sus primeros pobladores que llegaron hace unos 4.000 años. Estas gentes fueron pasando por diferentes etapas de evolución social, económica y tecnológica hasta el nivel conocido como *jefatura* representado por los *cañaris*, grupo que, tras una relativa resistencia, pasó a integrar el imperio inca, hacia 1460. La llegada de los europeos a la urbe inka de Tomebamba, por 1533, trajo consigo al negro, grupo racial que sumado al aborígen, así como a sus diferentes categorías de mestizaje biológico, constituyeron la población que le da origen en 1557.

Cuenca fue desde 1560 hasta la segunda mitad del siglo XVII un centro de actividad minera en la audiencia quiteña; luego su economía quedaría sustentada por la actividad agroganadera y artesana que la mantendrían como su segunda ciudad durante casi toda la época colonial, es decir hasta 1822, atrás únicamente de su capital, Quito. Ya a mediados del siglo XIX, empezaría a enrumbar sus destinos hacia otras actividades como la agricultura a gran escala, intentonas mineras, y a los textiles y, décadas más tarde, a la gran producción del sombrero de paja toquilla, que la introdujo en el mundo comercial internacional. En el siglo XX la caracterizarían algunas actividades industriales a nivel de Ecuador.

En sus inicios coloniales, fue organizada según el modelo del cuadrículado. En el centro de la traza, los

núcleos de poder político y religioso, en los alrededores, las residencias de los blancos (sobre todo españoles, algunos portugueses e italianos); fuera de ella, los nativos. Pero en la práctica, reinaba en buena medida la convivencia racial que fue definiendo algunos barrios desde mediados del siglo XVII y que precisarían a su periferia. Estos lugares más tarde se convertirían en sectores de población mayoritariamente mestiza a finales del XVIII y que, ya en la república, se volverían en populares, condición que han mantenido hasta la actualidad, constituyendo parte de los límites geográficos de su denominado centro histórico.



El mestizaje biológico y cultural en América y en Cuenca: *categorías*

A Cuenca se la ha etiquetado como una ciudad blanco-mestiza. En ella los componentes étnicos que le darían origen serían únicamente indios y blancos; sin embargo, la urbe cabe perfectamente dentro de aquellas andinas en donde se mantiene la expresión de “quien no tiene de inga tiene de mandinga”, en clara alusión a la presencia de los tres grupos raciales: el negro (*negroide*) proveniente de África, el indio (*mongoloide*) del continente americano, y el blanco (*caucasoide*) de Europa, quienes se mezclarían biológicamente entre sí como parte de un proceso espectacular como no se había producido en ninguna otra parte del planeta, formando lo que Vasconcelos ha denominado la *Raza Cósmica*.

Concomitante con el mestizaje biológico se dio el cultural. El convivir diario de los diferentes grupos étnicos permearon sus usos y costumbres, unos más que otros, de esta manera fueron mezclándose elementos culinarios, tradiciones, idioma, religión, vestuario y muchos otros de la cultura material e inmaterial.

En el inicio del proceso biológico y cultural del mestizaje jugó un papel fundamental la presencia de la mujer aborígen. Desde las primeras incursiones españolas en tierras americanas estuvo al lado del descubridor y conquistador en calidad de, aunque como excepción, *lengua* (intérprete); también les acompañaba como concubina obtenida mediante botín de guerra, regalos de jefes aborígenes en señal de paz y amistad, o como “simples” asistentes, tal como lo hicieron las mujeres cañaris en 1547 (Cieza de León; 1553; folio ivj v).

Las relaciones sexuales entre los españoles y las indias se dieron de forma regular o esporádica. El ibérico no tenía escrúpulos raciales o morales para establecer esos encuentros, pero sí expresaba su rechazo a ligarse a ellas mediante el matrimonio, excepto en algunos casos cuando la india pertenecía a la nobleza, con lo cual el blanco elevaba su situación en la nueva sociedad, como por ejemplo con lo sucedido en el siglo XVIII con la cacica de Deleg doña Rossa Quinde quien fuera esposa del español Romualdo Piedra (Arteaga; 2010; 2-5).

Pero al lado de estos aventureros estuvo también la mujer blanca y/o la negra, prueba de ello es la presencia en Cuenca de Mary López, quien resultó beneficiada con la inicial repartición de solares a los primeros pobladores de la urbe (LCC; I; 19), así como pocos años más tarde, la de negras y mulatas, personas con las cuales se iba afianzando en el área el proceso biológico y cultural de la mezcla de razas así como de sus diferentes categorías. Más escasa fue la pareja formada por un indio y una blanca. Sólo la Iglesia católica tuvo grandes reparos en este proceso pues con él “surge un problema moral de grandes proporciones en la medida en que el concubinato se institucionaliza y la familia se desarticula”, según Malo González (1993; 215).

La sociedad colonial de las Indias occidentales fue organizada en forma asimétrica desde la época misma de la conquista en dos repúblicas: la *república de españoles* y la *república de indios*; este ordenamiento se correspondía con el que existía en la península: cristianos y moros de la época de la reconquista, continuación de aquella de cristianos y paganos, del medioevo europeo.

Según el *Diccionario de Autoridades* -cuya primera edición data de 1726-, *mestizo* significa animal de padre y madre de razas diferentes (Caillavet & Minchom; 1992; 129; nota 4); de esta manera se aplicó, el concepto en un primer momento, al resultado del cruce biológico entre animales, luego se lo hizo, y en este mismo sentido, al ser humano, concretamente al resultado de la mezcla del blanco con el indio. Pronto asomará en el escenario el negro -grupo racial que ya había estado en contacto con el español en calidad de esclavo incluso antes del descubrimiento de América de 1492-, quien también intervendría en este proceso biológico y cultural.

Pronto empezaron a darse cruces biológicos entre estos tres grupos raciales, cuyos resultados debían encasillarse según el porcentaje de “sangre blanca” que tuvieran, de esta manera asomaron las diferentes *categorías* del mestizaje, en donde también se aplicaría la asociación de ellas con animales, así tenemos: perros *cholos*, toros *pardos*, vacas *mulatas*. Esta práctica se dio en el virreinato peruano, por ejemplo en Lima, durante el siglo XVI (Flores Galindo; 1983; 340) costumbre que en Cuenca se extiende a lo largo del período colonial. Esta experiencia de asociación de personas de diferentes razas a la española con animales para la gente ibérica no resulta extraña, pues en su tierra hasta el comienzo del siglo XVI el criterio religioso y étnico les había hecho asociar a los judíos que residían en la península con herejes, perros y marranos, aunque hubo una contrapartida de los musulmanes: a los cristianos les mencionaban como “perros infieles”.

Muy pronto este criterio de pureza de sangre se aplicaría en las Indias occidentales; así el individuo resultante del cruce del blanco con indio, empezaría a ser conocido como mestizo, al del blanco con negro, mulato, etc. Pronto iniciaría, asimismo, a realizarse mezclas entre estos primeros cruces, que darían como resultado una gran variedad de individuos a los cuales había que encasillarles con su respectivo nombre, de esta manera empezaron a asomar distintas denominaciones para las *categorías* de mestizaje que, en la práctica, se convirtieron en indicadores sociales.

En el virreinato de México estas categorías llegaron a contabilizarse en unas 53, según Pitt-Rivers. Iban desde aquellas como *mestizos* (mezcla de blanco con india), *sambo* (mixtura de negro con india) pasando por otras como el *mestindio*, palabra que resulta de la contracción de las palabras mestizo e india, sus progenitores, hasta aquellos que, con seguridad, tenían que ver con criterios locales sobre este proceso, como el *tresalbo* (fusión de indio con mestiza) y el *coyote*, resultado de iguales progenitores, hasta otros que únicamente fueron anotados sin que se mencione los grupos que intervenían en el cruce: hablamos de *lunajero*, *mesquimixto*, *rayado*. En este sentido son interesantes los cuadros de castas que ofrecen pintores mexicanos del siglo XVIII (Katzew; 2007; 337-481).

En el virreinato peruano estas categorías se dieron en un número mucho menor pues apenas llegaron a 16. Aquí también resulta interesante un *cuadro de castas* de la misma época en donde asoman las siguientes categorías: *mulato*, *tercerón*, *cuarterón*, *quinterón*, *torna a blanco*, *sambo*, *sambohigo*, *tente en el aire*, *tira atrás*, *mestizo*,

cholo, tente en el aire, salta atrás, chino, rechino o criollo, torna atrás. En estas *castas*, *cholo* es el resultado del cruce de *mestizo* con *india*; además, el *cholo* mezclado con *india* da como resultado *tente en el aire* (Varallanos; 1962).¹ De su parte, el mestizo Garcilaso de la Vega señalaba a comienzos del siglo XVII para su patria, Perú, la presencia de otras categorías como: *cuatralbo* y *tresalbo*.

En la Audiencia de Quito se tuvo algunas de estas *castas*, que no llegaban a la docena; en efecto, estuvieron presentes unas cuantas existentes tanto en México como en Perú, añadidas a otras propias de la región como los *cambayiyos* (Orive [1557] 1992; 62).



1 Este cuadro de castas no tiene paginación. En todo caso, está ubicado entre las páginas 132 y 133.

De su lado, Cuenca no varió en gran medida en el número de estas últimas *categorías*: zambo, mulato, pardo, moreno, montañés, “cholos”; otras que también estuvieron presentes tales como: *mestizo en hábito de indio*, *mestiza en hábito de india*, *mestizo en hábito de español*, a más de una regional conocida como *chazo*.

Lo cholo y la chola en Cuenca: la chola cuencana

Tanto *cholo* como *chola* son términos que se presentan complejos para su análisis. Asoman en diferente medida en los documentos oficiales tanto inéditos como publicados. Si bien en estos se presenta con más frecuencia el varón que la mujer, esta vez haremos hincapié en ella.

1.- Lo biológico

A decir de la estudiosa Bouysse Cassagne -según el *Diccionario* de Ludovico Bertonio de 1612-, el término *cholo/chola* se originó en el idioma aymará, en la palabra *chhullu*, que señalaba al producto de la mezcla de animales de diferentes razas; por su lado, el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y buen Gobierno* de 1613 indicaba que *chola* es aquella india que había roto el orden jerárquico de su grupo racial, viniendo a menos.²

En verdad, existen algunas otras “definiciones” de *chola*, que no muestran grandes variaciones en cuanto al significado. Ellas están relacionadas con mezcla de grupos raciales en donde siempre interviene el componente indio.

2 Más menciones respecto del origen de la palabra cholo se tienen en Varallanos (1962; 27; nota 16).

Por su parte, el investigador Saignes anota que durante la colonia a la *chola* se la conocía como *mestiza en ámbito de india*. La *mestiza en ámbito de india* por esa época se consolidaba en la urbe cuencana, o más bien, en sus *parroquias de indios*, especialmente en San Sebastián, y algo menos en la de San Blas; también lo hace en su sector suburbano de Todos los Santos.

En la ciudad cuencana, a más de esta expresión presente desde el comienzo del siglo XVII, se tiene que aproximadamente un siglo más tarde *cholita* hacía alusión a las indias de servicio doméstico, según el visitador español Martínez de Arizala; un poco más al norte de la urbe, según Manuel Rendón en 1778 *cholo* “es [la persona] que acceden al mestizaje por la vía del desplazamiento de su indumentaria tradicional indígena, al incorporar prendas de origen español” (Fuentealba; 1992: 74).

2.- Lo cultural: la indumentaria

Paralelo al mestizaje biológico ocurrido en las Indias con la participación de indios, negros y blancos, se dio el proceso de mezcla cultural. En este sentido existen varios elementos tales como: comida, mobiliario, lenguaje, indumentaria, entre otros, que permiten conocer el mayor o menor grado de esta fusión.

La indumentaria de los pobladores del área cañari tanto de hombres como de mujeres ha sido “reducida” por los cronistas a *camisetas* y *mantas*. Según estos mismos escritores, los inkas, introdujeron en la zona otras prendas como la *yacolla*; además de esto, algunos indios usaban *ojotas*. Completaban los atuendos cañaris femeninos *topo*, brazaletes. En cambio, la indumentaria inkásica de

la región puede ser mejor conocida mediante los extensos estudios que han desarrollado algunos etnohistoriadores como Murra, incluso es posible conocer sus diseños, por ejemplo a través de obras como la del ya mencionado, líneas arriba, Guamán Poma de Ayala.

En la Cuenca colonial, sobre todo en la segunda mitad de la centuria del dieciséis, hay mejores fuentes para estar al tanto respecto de las prendas indígenas, de esta manera van asomando *moropacha*, *moroliclla*, *liquilla moro moro* -prenda de carácter ritual femenina- (Arteaga; 2011; 12-13) pasando por *alçaanaco*, *patacusma* hasta “camiseta de borrachera”, asimismo prenda litúrgicas entre otras.

Según el Derecho español, los habitantes de sus colonias americanas debían usar diferentes tipos de trajes, de acuerdo a su grupo étnico. A estas disposiciones debían sumarse otras, locales, que iban caracterizando de alguna manera a unas cuantas urbes y pueblos. A manera de ejemplo señalamos que el Libro VII, Título Quinto de la *Recopilación* señalaba en la ley xxviii que: “Ninguna Negra libre, ó esclava, ni mulata, trayga oro, perlas, ni seda; pero si la negra, ó Mulata libre fuere casada con Español, pueda traer unos zarcillos de oro con perlas, y una gargantilla, y en la saya un rivete de terciopelo, y no puedan traer ni traigan mantos de burato, ni de otra tela, salvo mantellinas, que lleguen poco más debajo de la cintura, pena de que les quiten, y pierdan las joyas de oro, vestidos de seda, y manto que traxeren”; práctica que se confirmaba en algunas ciudades coloniales (Rosenblat; 1954; II; 156, nota 1). Nada se conoce de su acatamiento en Cuenca para el siglo XVI. En todo caso, durante el siguiente había un reconocimiento a una indumentaria únicamente para mestizas.

Sin embargo, la vestimenta que llevaban los indios variaba entre ellos en gran medida y estaba en relación directa con su *status* social y económico. Los *indios del común* contaban con prendas que iban desde apenas una camisa y un calzón, pasando por individuos que poseían: camisa, manta, camiseta, calzón, hasta los que contaban además con: capote, “capotones”, capa, y sombrero.

Por encima del *indio del común* estaban los dirigentes y entre quienes, asimismo, había notorias diferencias en cuanto vestimenta. Los había desde aquellos que apenas tenían: vestido, camiseta y sombrero; pasando por otros que contaban con: camiseta, calzón y capa; hasta aquellos que disponían solamente de ropa elaborada con telas importadas de Europa: turca, capa, capotillo, sayo, jubón, “çeregüelles”, “ynpiriales”, borceguí. Entre los mestizos, hay prendas de estilo europeo elaboradas con telas provenientes de Europa y América, e incluso *cintillo* de clara procedencia aborigen o con sombrero de alas, de estilo español, pero confeccionados con lana de vicuña.

A diferencia del varón colonial perteneciente al sector indio y mestizo, sus mujeres tenían, y por muchas razones, una mayor participación en el proceso de mestizaje biológico y cultural y en donde la indumentaria fue un elemento muy importante.

En el caso de las indias cañaris, resulta un tanto fácil anotar su ropa; sin embargo, durante la segunda mitad de la centuria del dieciséis se conoce un número mayor de sus prendas: *alçaanaco*, *moropacha*, *moroliclla*, *patacusma*, *chumbe*, *mamachumbe*, entre otras; así como complementos para el atuendo o partes de él tales como *topo*, y joyas como brazaletes y zarcillo.

Durante el siglo XVI la indumentaria de la mestiza se la conocía en Cuenca únicamente a través de las donaciones que recibían de mujeres blancas y/o indias, lo cual condicionaría el uso de estos estilos o de una mezcla de ellos. Para esas épocas sus ropas también dependerían del ambiente étnico y social donde la persona se criaba, haciéndola inclinarse por el estilo europeo o, en otras ocasiones, por el indígena, o sino, por su mezcla.

Durante el XVII se aclara mucho más el ámbito del traje de la mestiza en Cuenca. Visten: basquiña de raso, manto de lana y seda, corpiño, vestido, saya, jubón, toca y chapín, prendas de estilo europeo, aunque representaban una mezcla de las destinadas a las clases baja y alta; algunas contaban con ropa *labrada*, es decir tejida, pero procedente de la región selvática de los quijos; otras con *anaco*, *ligllas*, “ropas”, y, muy rara vez, faja o *acsu*. Con gargantillas, *chaquiras* -estas últimas, piezas de auténtico estilo aborígen-, brazaletes de coral con perlas, y zarcillos, complementaban algunas mestizas su atuendo.

Especial mención merece la indumentaria de las *mestizas en ámbito de indias* o *cholas*, pues si bien la presencia de estos personajes se dio en Cuenca desde el comienzo de la centuria del XVII, no es sino a partir de su último tercio que se dispone de mayor cantidad de información.

Usaban *vestidos* compuestos de faldellín y *liglla*, con una “franquita de hilo de oro”; también faldellín de “pañito de la tierra”; pollera de bayeta -algunas con nueve vueltas de cintas amarillas, otras con tres guarniciones de sevillaneta, de la ancha, de oro; pollera de bayeta con vueltas de tafetán; polleras de cataluña -tela usada también para

tejer alfombras- con tres guarniciones de sevillaneta de oro; pollera de estameña de la tierra con vueltas de cintas amarillas; *liglla* de bayeta de castilla, algunas con guarnición de sevillaneta de hilo de oro; *liglla* de lana de la tierra; *liglla* de chamelote; camisa de ruán; camisa de lienzo de la tierra, labradas con lana de diferentes colores; enagua de lienzo de la tierra; *pañó de cabeza* de rengo con sus puntas grandes de Flandes; *anaco* de ormesí con su guarnición de sevillaneta de oro; piezas de “medio *anaco*” de castilla con cinco vueltas de sevillaneta de hilo de plata y una guarnición pequeña de punta de hilo de plata; pecho bordado con seda carmesí e hilo de oro y lentejuela; enagua de ruán; medias de seda.

Un análisis algo detenido de algunas de estas prendas nos va a permitir conocer de mejor manera su situación entre las cholos.

Los faldellines usados por estas cholos también lo fueron por blancas o por “señoras de distinción” según los españoles Juan y Ulloa (1748 I; 368), así como por indias. Mucho más amplio en la sociedad fue el uso de la pollera, prenda de estilo europeo -originada en el siglo V antes de Cristo-, llevada por mujeres indias, blancas, y pardas. En Quito el ambiente para su uso fue diferente; en efecto, en 1647 la pragmática de su Majestad ordenaba entre otras cosas: “...que las mestizas no traigan guardainfantes, ni polleras debajo, ni puños con puntas de Flandes, so pena de pedimiento de lo que así trajeren en contravención a este auto...” (Peñaherrera de Costales; 1979; 31) lo cual, a su vez explicaría la razón por la cual en la época que visitaron esta ciudad Juan y Ulloa las blancas no usaban pollera (1748 I; 368). También la saya fue prenda usada por blancas a partir del siglo XVIII pero con casaca. Para

el Quito de 1808 uno de los juegos de ropa de las mestizas fue descrito así:

...usan un gran miriñaque con saya de color llamativo hecha con franela inglesa, roja, rosada, amarilla, azul pálido, adornada de muchas cintas, encajes, flecos y lentejuelas, a modo de arabescos que casi abarcan media yarda de espacio, y llegan hasta el extremo de la blusa, debajo de la cual penden anchos encajes blancos cosidos a una prenda interior. (Stevenson [1808] 1960; 228)

El *anaco*, otra prenda de tradición indígena, en el caso de las indias se complementaba con camisas que, a veces presentan, *pecho* (¿las actuales pecheras?) bordados, y de diferente tela que de la camisa; el *anaco* en el siglo XVII ya había adquirido en Cuenca una connotación peyorativa y de distintivo étnico: sólo al comienzo del XVIII se menciona el “medio *anaco*” que suponemos sería prenda de menor longitud que el de épocas anteriores. Peñaherrera de Costales señala en su estudio respecto de la mestiza quiteña (siglos XVI-XVIII) un asunto que puede empatar con el “medio *anaco*” cuencano: la mujer de esta categoría en Quito -dice-, aquella que pertenecía “...a una clase social intermedia en ocasiones se veía impedida a vestir a la usanza aborigen [...] Por eso -añadía- lucía *anaco* a media pierna, abierto al lado izquierdo, dejando libre paso a reluciente camisa-túnica blanca...” (1979; 31).

En la época republicana, en cambio, se conoce menor número de materiales con los que son elaboradas las polleras. No asoman en la documentación sea ésta inédita o publicada. En ellas prima el uso de la bayeta, que ha permanecido hasta la actualidad, fundamentalmente para gentes de los sectores rurales, ya que su uso ha

quedado restringido a las mujeres aborígenes, aunque en la segunda mitad del siglo XIX, una que otra *señora* también la usaba en la zona urbana de Cuenca, tanto en las “interiores” como en las “exteriores”: la primera quizá se trataba de un *bolsicón*³, prenda que se usaba por fuera de la pollera -y entre ellas el denominado *centro*-, tal como se mantiene hasta la actualidad en algunas comunidades indígenas de la provincia del Cañar, según la estudiosa Meisch (1980), y que son elaboradas con bayeta, bayetilla, o con “bayeta pellón”.

Estas mestizas completaban el atuendo con enagua, prenda interior que estilaban, aunque de diferentes telas, también indias y blancas. Asimismo, es digno de destacar en estas mestizas el uso del *pañó de cabeza* -la denominada *ñañaca*, en Bolivia- ropa que también la llevaban las indias de la nobleza y que contrastarían con los *ceñidores de cabeza*, de las blancas. En este punto es importante señalar que en un cuadro de fines del siglo XIX atribuido al artista ecuatoriano Manosalvas, el mismo que habría sido pintado durante su estancia en Cuenca y que retratara a una mujer de su región, muestra el *pañó de cabeza*, elemento que, como se ve, pervivía como signo de distinción femenino aunque, en verdad, en este caso no se conoce el *status* social y económico, o el grupo étnico de la representada.

Las prendas de estilo indígena de estas mestizas no pertenecían a ninguna etnia en particular, sea *liquida* (más tarde denominadas *liglla*), *anaco* y, más raramente, faja; tampoco las joyas que usaban son de exclusiva procedencia india, sino más bien una mezcla de estilos.

3 A decir de Sosa Cevallos & Durán Camacho (1996), en Quito el término bolsicona estaba dado “por los bolsillos que llevaba [la mujer] en su falda”.

Como excepción a esto quizá puede señalarse el uso de los aretes de *media luna* conocidos hasta la actualidad como *candongas*, y los “cintillos. No deja de causar extrañeza entre estas piezas la ausencia del *topo* que sujeta la *liglla*.⁴

En verdad, no debe llamar la atención el hecho de que en el siglo XVIII, una época de proliferación de mestizas en Cuenca y sus alrededores, sean quienes, por un lado, hayan mantenido algunas prendas de tradición aborígen que, dicho sea de paso, eran las de más frecuente uso entre las indias y, por otro, que prácticamente sean quienes empiecen a poner de moda la pollera, aunque algo parecido ocurría por esa época en La Paz (Barragán; 1992).

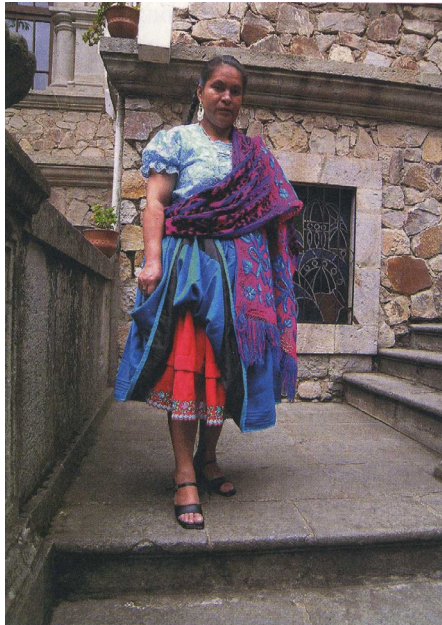
En términos generales, durante la época colonial las leyes señalaban, entre otros asuntos, el tipo de indumentaria y complementos para cada grupo étnico, así como para las diferentes categorías de mestizaje. En este último punto quizá el ejemplo más evidente son los distintos “cuadros del mestizaje” de la sociedad mejicana ofrecidos por Rosenblat (1954; 168-173). A parte de ello, obviamente el tipo de vestimenta también depende de la condición social y económica del individuo. A lo largo de la época republicana, en cambio, las leyes ecuatorianas señalaban únicamente la categoría de ciudadanos, pero en la práctica continuaban las diferencias entre blancos e indios -también se legisló de manera particular para estos últimos-, así como la existencia de algunas categorías de mestizaje “flotando en el ambiente” y que, de vez en cuando, asomaban en los documentos públicos; pero continuaban los criterios respecto de que la vestimenta era

4 Respecto de las joyas de estilo prehispánico de la región cañari prehispánica, presentes en la temprana Colonia puede consultarse Arteaga; 2009; 2-5.

un buen indicador de la condición social y económica de la persona.

Con los datos disponibles no es posible, aún, señalar los cambios que ha tenido la indumentaria indígena en Cuenca y sus región, mucho menos de la que ha usado la mujer mestiza, y la *chola* en particular, pues a manera de ejemplo, la saya pasará a ser identificada, con el paso del tiempo, con el bolsicón (Arteaga; 1999; 100); la blusa tendrá sus variedades, -incluso en el cantón Cañar del siglo XIX están presentes de forma simultánea estas dos piezas- a veces, incluso, se la identificará con la *polca*; en la pollera, los variados números de vueltas de cintas de variados colores y telas desaparecen; asimismo se pierden en la indumentaria local y regional los anacos, mientras que en algunas zonas rurales de la provincia del Cañar únicamente perdura la liglla...

Hasta hace unas cuatro décadas, la indumentaria de la *chola* cuencana es señalada así: “dos polleras: la de adentro, bellamente bordada con flores y guirnaldas de colores, y sobre ésta, otra de un solo color, festoneada; la blusa lleva también adornados de alforzas, bordados y lentejuelas”, a más de paño de *ikat* y sombrero de paja toquilla (Martínez Borrero & Sojos de Peña; 1982; 19), amén de las *candongas*. Algo en lo que no se ha hecho hincapié por parte de los estudiosos respecto de la indumentaria de la *chola* es el uso de medias de seda y zapatos de charol; estos últimos, hasta hace unas décadas, se compraba en el prestigioso almacén de calzado “Corona”.



Cholo y chola en la sociedad local: la chola, una figura emblemática

Como se ha señalado líneas arriba, es el varón quien más asoma en la documentación. Así, se sabe que a comienzos del siglo XIX, *El Eco del Asuay*, en un *Remitido* de fecha domingo 24 de febrero de 1828 mostraba el siguiente texto:

Sr. editor: dignese V. satisfacer á estas pregunticas: ¿si habrá arbitrio para quitar algunas libras de los quintales de paciencia que tienen ciertos Alcaldes en escuchar demandas sobre insultos y dicterios? ¿Si merecerán una seria atención las ridículas expresiones de pu.... Cho...., y otras de este jaez? ¿Qué es lo

que prescribe la ley en estos casos? ¿Viven aun entre nosotros algunos descendientes de D. Quijote? ¿Qué pretenden con semejante conducta estos bravos republicanos?

Un Cholo

Unos años antes, se informaba respecto de un hombre que fue reclutado para las huestes independentistas en los siguientes términos:

Allí [en *El Ejido*] las tropas del General Santa Cruz reclutaron al cholo Alvarado, que después llegó a ser General del Perú. La hermosa planicie, jardín y huerto en perpetua primavera, ha llamado siempre la atención de los viajeros ilustres que la han visitado, El Ejido se llamó, en los remotos tiempos coloniales, la Nueva Jamaica, con unos 10.000 habitantes.” (Borrero; [1922] 1972; 537).

Mientras tanto que en el Perú de la segunda década del siglo XIX hubo los denominados “Cholos Insurgentes”. Estas denominaciones las hubo en Charcas y Oruro (Cahill; 1994; 334; nota 34).

En lo gráfico, es menos lo que se puede decir del *cholo* o de la *chola*. Soruco Sologuren, señala que, fechada en torno al año 1900, existe una foto de un grupo de personas cuencanas titulada “La creencia y la solemnidad”, en donde se observan “por los sombreros de paja toquilla y las mantas, a indígenas y cholos urbanos” (¿respectivamente?) (2003; 37): en verdad, señalar a una persona como cholo sólo porque lleva una manta, es algo simple.

Para el caso del *cholo*, a mediados del siglo XIX se lo representaba a uno señalado como “Cholo de Cuenca en la procesión de Viernes Santo” (AA.VV; 2005; 271). Es un individuo vestido muy elegantemente. Como digno de destacar es el uso de los zapatos. Hay que tener presente, para efectos de comparación, los dos cholos presentados en esta misma obra: uno descalzo, otro usa zapatos, aunque ambos lucen asimismo elegantes (AA.VV; 2005; 320).

A lo largo de la historia local colonial y republicana, la mención de *chola* en Cuenca también es bastante escasa. El naturalista Enrique Festa, testigo de las acciones militares que se dieron en 1896 al producirse el “paso” del periodo progresista al que dio origen la revolución liberal, durante el tránsito del siglo XIX al XX señalaba “que las cholos cuencanas habían declarado que en caso de derrota masacrarían a los partidarios de [Eloy] Alfaro que estaban encerrados en las cárceles” ([1896], 1983, 141-142);

De hecho, el término *chola* ha variado respecto de su significado de una ciudad a otra y aun dentro de éstas, con el paso del tiempo. Así, en Cuenca al comienzo del siglo XX se manifestaba que a la india que llegaba a la urbe, a veces, ésta le ofrecía mejores rumbos que a la mayoría de sus congéneres: “Amante de un hacendado o de un empleado de la ciudad [quien] comienza por modificar el vestido: zapato chillón, pollera de bayeta fina, polca de seda y paño de Gualaceo y, por fin una modesta pulpería que, casi siempre, la india transformada en chola suele manejar con economía y tino” (Aguilar Vázquez; 1940; 143). En todo caso, no es posible conocer las características fenotípicas de la *chola*.

Hoy en día el término *cholo* suele ser utilizado en el cantón Cañar -provincia homónima-, para indicar que un indio ha dado el “primer paso” hacia el mestizaje cultural (Fock; 1980; 413); en otros casos, incluso ha sido peyorativo; otros, expresan muestras de un trato familiar, especialmente cuando está dirigido a niños y niñas y en diminutivo: *cholito* o *cholita*, respectivamente.

En la ciudad de Cuenca la *chola* asoma aisladamente. Es así que esta categoría no conformaba agrupaciones que identificaran a sectores de la urbe tal como lo hicieron las *choladas* de algunos barrios limeños (Cahill; 1994; 337; nota 35); tampoco constituyó un grupo o personas que se distinguieran demasiado en los estratos bajos de la sociedad local, a diferencia de otros sitios americanos, como lo ocurrido en el pueblo de Pory de Santa Ana, cercano a Cusco, en donde los *cholos* fueron considerados como indios “forasteros” sujetos a tributo, según Cahill (1994; 337; nota 34).

Tampoco existen criterios que señalen algunas características de la personalidad del cholo o de la chola como sí los hay, por ejemplo, de la *cholita paceña* boliviana, vista como una mujer trabajadora, que cuida de sus hijos, mientras el cholo, su esposo, es borracho, pendenciero, despreocupado de sus obligaciones para con su hogar. Algo más amplio en este sentido es la opinión de Varallanos (1962) para Perú. En cambio, en la cercana villa decimonónica de Azogues, la chola fue considerada como una mujer bravucona, aunque no se mencionaba con claridad su condición étnica ni social (Arteaga; en prensa). La única excepción en Cuenca a esta situación puede ser la existencia de la famosa *chola*

Cusinga⁵ -Manuelita Quezada-, mujer capaz de provocar grandes pasiones al médico Senierges, miembro de la primera Misión Geodésica Francesa que llegara a Cuenca por 1735, provocando incluso la muerte de éste.

En todo caso, la chola a lo largo de la historia cuencana de la segunda mitad del siglo XX, se fue convirtiendo en su figura emblemática, luego de que el *Centro Agrícola Cantonal*, procediera a elegirlas para presidir las fiestas de aniversario de la fundación española de la urbe. De otro lado, no sabemos en qué medida fue considerada la *tapada*⁶ cuencana, de mediados del siglo dieciocho como representativa de las mujeres locales. Hoy en día, a más de ser el icono de la identidad de Cuenca, se la elige para las festividades de abril provocando, incluso, disputas entre las juntas parroquiales y el municipio local, pues cada uno considera que es “dueño de la verdadera chola cuencana”; además, puede ser considerada como figura de cuerpos profesionales a través de sus canciones, como la “Cholita doctora”, entre los médicos.

Hoy en día la *chola*, por un lado, es vista y, por otro, se considera a sí misma como una mujer que se siente orgullosa de su piel blanca, pero al mismo tiempo, de su indumentaria, de procedencia indígena, en su mayor parte.

-
- 5 En Cuenca existen referencias a varias mujeres apodadas cucingas, cuyo significado podría ser alegre o alegrona; de hecho, en la urbe colonial existió una mujer llamada María Cushigo “aleas fandango” (Arteaga; 2003; 51).
 - 6 Según Castañeda León (1981; 57) “Un traje que sin lugar a dudas puede considerarse como manifestación típicamente limeña de la etapa colonial es la tapada (...) apareció a raíz de la fundación de Lima (y duró) hasta comienzos de la segunda mitad del siglo XIX”, convirtiéndose en su figura emblemática.

Bibliografía

Fuentes Primarias:

Cieça de León, Pedro, 1553, *Parte primera de la Chronica del Perú. Que tracta la demarcación de fus prouincias: la defcrición dellas. Las fundaciones de las nuevas ciudades. Los ritos y cofumbres de los indios. Y otras cofas eftrañas dignas de fer fabidas*, 135 páginas.

El Eco del Asuay, (1828), 1994, Colección de Periódicos Ecuatorianos III, Publicaciones del Banco Central del Ecuador, 167 páginas.

Festa, Enrique, [1896], 1983, “Cuenca, escenario de una de las Guerras Civiles”, *Compilación de Crónicas, Relatos y Descripciones de Cuenca y su Provincia*, Tercera Parte, Banco Central del Ecuador, Cuenca- Ecuador, pp.125-143.

Majó Framis, Ricardo, (1739) 1983, “Cuenca de Indias”, *Compilación de Crónicas, Relatos y Descripciones de Cuenca*, Segunda Parte, Banco Central del Ecuador, pp. 131-135.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, [1613] 1980, *La Nueva Corónica y Buen Gobierno*, John V. Murra y Rolena Adorno, Eds., Siglo XXI, 3 volúmenes.

Juan Jorge & Antonio de Ulloa, 1748, *Relación Histórica del Viage a la América Meridional*, Primera Parte, Tomo Primero, Madrid, 404 páginas.

Libro Primero de Cabildos de Cuenca (1557-1563), (LCC I), 1938, Archivo Histórico Municipal de Quito, Versión paleográfica de J. Garcés.

Recio, Bernardo, [1776] 1947, *Compendiosa Relación de la cristiandad de Quito*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Recopilación de leyes de los Reynos de las indias, 1774, Tercera edición, Madrid.

Solórzano y Pereira, Juan de, 1736, *Política Indiana*, Tercera Impresión por Mateo Sacristán, 2 volúmenes.

Stevenson, W. B. (1808), 1960, *El Ecuador visto por los extranjeros (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*, Editorial J. M. Cajica Jr., S. A. Puebla.- México, pp. 193-237.

Estudios:

Aguilar Vázquez, Carlos, 1940, "Páginas de Higiene", *Anales de la Universidad de Cuenca*, pp. 125-172.

Arteaga, Diego, 1999, "Tras las huellas de la Chola cuencana (Siglos XVI-XVII)", *Estudios, Crónicas y relatos de Nuestra Tierra*, II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 93-102.

Arteaga, Diego, 2001, "La Cuenca Negra", *COLOQUIO. Revista de la Universidad del Azuay*, Año 2, Número 9, abril-junio, pp. 2-3.

Arteaga, Diego, 2003, "Sobre el origen de la chola cuencana", *ARCA, 1*, Revista de Cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 56-59.

Arteaga, Diego, 2009, "Joyas prehispánicas en la temprana región cuencana", *COLOQUIO. Revista de la Universidad del Azuay*, Año 11, Número 40, pp. 2-5.

Arteaga, Diego, 2010, "La cacica doña Rossa Quinde y sus implicaciones socioétnicas en el Deleg del siglo XVIII", *COLOQUIO. Revista de la Universidad del Azuay*, Año 12, Número 45, pp. 2-5.

- Arteaga, Diego, 2011, "Sobre algunos elementos de la religión ancestral en la región cañari", *Patrimonio Cultural Inmaterial*, Nro. 2, Año 1, pp. 12-13.
- Arteaga, Diego, en prensa, "De cholos, zambos y mulatos en Azogues en el siglo XIX".
- AA.VV, 2005, *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*, Biblioteca Básica de Quito, FONSAL 6, Quito, 563 páginas.
- Barragán, Rossana, 1992, "Entre polleras, ñañacas y lliqllas. Los mestizos y las cholos en la conformación de la Tercera República", Henríque Urbano (comp.), *Tradición y modernidad en los Andes, Cusco*, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 46-73.
- Borrero, Alfonso María, 1972 (1922), *Cuenca en Pichincha*, Tomo II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 571 páginas.
- Bouysson Cassagne, Thérèse; 1991, "Être métis ou ne pas être: les symptômes d'un mal identitaire dans les Andes des XVIe et XVIIe siècle", *Cahiers des Amériques latine*, pp. 7-24.
- Cahill, David, 1994, "Colour by numbers: Racial and Ethnic categories in the Viceroyalty of Peru, 1532-1824", *J. Amer. Stud.*, Cambridge University, 26, pp. 325-346.
- Caillavet, Chantal & Martin, Minchom 1992, "Le Métis imaginaire: idéaux classificatoires et stratégies socio-raciales en Amérique latine", *L'Homme*, 122-124, avr-déc. XXXII (2-3-4), pp. 115-132.
- Carrasco V., Manuel, 1997, "Teoría y memoria del chaso azuayo", *Cabeza de Gallo*, Enero, Año 4, Número 6, pp. 59-64.
- Castañeda León, Laura, 1981, *Vestido tradicional del Perú*, Museo Nacional de la Cultura Peruana.

- Encalada Vásquez, Oswaldo, 2007, *Naturaleza, lengua y cultura*, Universidad del Azuay / Corporación Editora Nacional, 260 páginas.
- Fock, Niels, 1980, "Ethnicity and Alternative Identification: an example from Cañar", *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, Ed. By Norman E. Whiten, Jr., University Illinois Press, Urbana, pp. 403-419.
- Fuentealba, Gerardo, 1992, "Forasteros, comunidades indígenas, Estado y grupos de poder en la Audiencia de Quito, siglo XVIII", *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*, Año IV- No. 8 Segundo - Semestre, Banco Central del Ecuador, pp. 59-98.
- Katzew, Ilona, 2007, "Estrellas en el Mar de la Iglesia: los indios en la pintura novohispana del siglo XVIII", *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica / Antiguo Colegio de San Ildefonso/Philadelphia Museum of Art/ Los Ángeles County Museum of Art, pp. 337-481.
- Malo González, Claudio, 1993, "El mestizaje y sus problemas", *500 años. Historia, Actualidad y Perspectiva*, Seminario Agustín Cueva Dávila, Universidad de Cuenca, CONUEP, ILDIS, Cuenca.
- Martínez Borrero, Juan & Sojos de Peña, Diana, 1982, *El Traje Popular Ecuatoriano*, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 36 páginas.
- Meisch, Lynn Ann, 1980, "The cañari People. Their Costume and Weaving", *El Palacio*, Vol. 86, No. 3, Fall, pp.15-26.
- Mörner, Magnus, 1969, *La mezcla de razas en la historia de América Latina*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 163 páginas.
- Peñaherrera de Costales, Piedad, 1979, "La mestiza Quiteña", *Espejo*, Revista Trimestral de CEPE, Año I, N° 1, pp. 29-34.

- Pitt-Rivers, Julian, 1992, "La culture métisse: dynamique du Estatut ethnique, *L'Homme* 122-124, avr-déc. XXXII (2-3-4), pp. 134-148.
- Rosenblat, Ángel, 1954, *El mestizaje y las castas coloniales I*, Editorial Nova, Buenos Aires, 191 páginas.
- Rubio Orive, Gonzalo, 1965, *Aspectos Indígenas*, Editorial de la Casa de la Cultura del Ecuador, Quito, 250 páginas.
- Ruizgómez Gómez, Carmen, et. al. 2000, *Documentos sobre la visita a Cuenca (Ecuador) del Oidor Pedro Martínez de Arizala y su Proyecto de Reforma (1726-1748)*, Documentos Tavera 12, Fundación Histórica Tavera, 254 páginas.
- Saignes, Thierry, 1990, "¿Es posible una 'historia chola' del Perú? (Acerca del Nacimiento de una Utopía de Manuel Burga)", *Allpanchis*, XXII, 35-36, II, pp. 635-357.
- Soruco Sologuren, Ximena, 2003, "Una 'biografía' urbana de linaje colonial", *Arca. Revista de Cultura*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, pp. 30-39.
- Sosa Cevallos, Ximena & Durán Camacho, Cecilia, 1996, "Familia, ciudad y vida cotidiana en el siglo XIX", *Nueva Historia del Ecuador*, Época Republicana II, Volumen 8, Corporación Editora Nacional, pp. 157-191.
- Varallanos, José, 1962, *El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*, Imprenta López, Buenos Aires, 287 páginas.



EL PATRIMONIO ARTESANAL: LOS SOMBREROS DE PAJA TOQUILLA

Aguilar García, María Leonor

Correspondencia: maria.aguilarg@ucuenca.edu.ec

Resumen

En este artículo se aborda el tema del patrimonio cultural y artesanal, distinguiéndolo entre el material e inmaterial; además se destaca la importancia que tiene la conservación del mismo como parte de nuestra cultura e identidad, que es cabalmente lo que singulariza e individualiza a las culturas en el actual mundo globalizado. Dentro del patrimonio artesanal se aborda el tejido de sombreros de paja toquilla, artesanía que fuera declarada como Patrimonio Inmaterial por parte de la UNESCO en diciembre de 2012, y que es considerada como la artesanía más importante del Ecuador y la más representativa de las provincia de Manabí, Azuay y Cañar.

Palabras clave: Patrimonio cultural y artesanal, patrimonio inmaterial, sombrero de paja toquilla, tejido.

THE ARTISAN HERITAGE: THE TOQUILLA STRAW HATS

Abstract

In this article the issue of cultural and craft heritage is addressed, distinguishing between material and immaterial; also the importance of its conservation as part of our culture and identity, which is fully what distinguishes and individualizes cultures in today's globalized world stands. Inside the craft heritage weaving straw hats, crafts was declared Intangible Heritage by UNESCO in December 2012, and is considered the most important craft of Ecuador also the most representative handicrafts of the Provinces of Manabi, Azuay and Canar.

Keywords: cultural and craft heritage, intangible heritage, toquilla straw hats, fabric.

A las artesanías se las considera como la muestra más pura de la identidad y de los sentimientos de un pueblo, pues a través de ellas es factible mostrar al mundo la habilidad de representación de lo que hay a su alrededor ya sea en orfebrería, cerámica, textilera, tallado en madera, moldeado de piedras, entre otras formas de expresión. En el presente artículo se va a tratar de describir y mostrar qué tan importante es la artesanía en la vida de los pueblos, habida cuenta de que forma parte importante de la identidad y cultura, y constituye fuente económica para las sociedades.

Para poder entender lo que es el patrimonio artesanal hay que tener presente el significado de patrimonio, que tiene distintas acepciones, pero que todas señalan algo en común, que es la cantidad y sobre todo la calidad de bienes que una persona y/o institución heredan, poseen y acumulan a lo largo de varias generaciones. Considerado así, el patrimonio vendría a ser la herencia cultural, tradicional, oral, escrita, de monumentos e incluso construcciones en ruinas y edificaciones antiguas, que pudieron haber sido destruidas por diversos motivos, pero que han sobrevivido a través de los años y formaron parte importante en su tiempo de su entorno y pasaron a formar herencia valiosa de un Estado, pueblo o nación y deben ser celosamente guardados, con extremo cuidado, para que no se pierdan en el tiempo y peor en el olvido colectivo, pues constituyen esencia fundamental de la historia y de la identidad, que es lo que singulariza e individualiza a las culturas en la actual sociedad globalizada.

Son definiciones que también han cambiado a lo largo del tiempo y que hoy engloban a más de los bienes materiales a la cultura popular e inmaterial como son las tradiciones, creencias, rituales, arte, entre otros aspectos.

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, en su 17a, reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972 señala que el “patrimonio cultural comprende los monumentos arquitectónicos, paisajes físicos y culturales,

obras de carácter arqueológico que presentan valor histórico, artístico y universal desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico”. (UNESCO, 1972).

Igualmente dentro del patrimonio cultural se distingue: el material y el inmaterial. El material conformado por aquellos elementos que nos permiten conocer cómo era la vida pasada y actual de los distintos grupos humanos; y, el inmaterial, que, según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO (París, 2003), es el conjunto de formas de la cultura tradicional y popular o folclórica, es decir las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo mediante un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, costumbres, lenguas, música, bailes, rituales, fiestas, medicina tradicional, artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, como las herramientas y el hábitat.

Como señala Claudio Malo, hay que tener presente que la creatividad humana no se limita a objetos y monumentos materiales, sino que se expresa también en diversas formas de conducta que se dan ante situaciones especiales, como las festividades, o simplemente la vida cotidiana (Malo; 2008). Es a lo que se le conoce como patrimonio cultural intangible, y que tanto directa como indirectamente influye en el desarrollo artesanal.

Al patrimonio artesanal muchos autores lo ubican como parte del patrimonio folclórico, pues las artesanías son los objetos, destrezas y/o habilidades de un pueblo, elaboradas a mano y con el auxilio de muy pocas y elementales herramientas y maquinarias y que sirven para la creación de objetos tanto para uso cotidiano, como artístico-decorativo, objetos que pueden ser elaborados con fibras naturales, vegetales y sintéticas, arcilla y/o metales y que llegan a construir la cultura tradicional que refleja la personalidad de cada pueblo, pues plasman un mandato

ancestral, un rito inmemorial en cada objeto, nacido siempre de la creación y habilidad innata de los artesanos-artífices, por lo que, a mi modo de ver, todas las artesanías son verdaderas obras de arte y en ellas va parte del alma del artesano, al ser objetos únicos, no elaborados en serie y que poseen características propias, tanto utilitarias pero básicamente artísticas y decorativas, únicas y peculiares de las culturas que las elaboran.

Según Clara Passafari, (quien hace referencia a su vez a Augusto Raúl Cortázar), las artesanías “son destrezas o técnicas empíricas practicadas tradicionalmente por el pueblo, mediante las cuales, con intención y elementos “artísticos”, se crean o producen objetos destinados a cumplir una función utilitaria cualquiera, realizando una labor manual, individualmente o en grupos reducidos, por lo común familiares e infundiendo en los productos carácter o estilo típicos, generalmente concordantes con los predominantes de la cultura tradicional de la comunidad”. (Passafari, 1980).

El arte artesanal y la conservación de artesanías de variada temática y materiales son una herencia valiosa, llegando a constituir lo que hoy conocemos como patrimonio, pues constituyen la expresión más profunda de cada cultura, pueblo y/o país, convirtiéndose en un lazo de unión entre el pasado y el presente, además de ser una actividad íntima y personal que se debe a su entorno, a través de la historia que se ha desarrollado, desde los pueblos primitivos, concretamente, desde el *homo habilis* hasta el *homo sapiens*, que desde tempranas épocas ya demostraron interés y vieron la necesidad de decorar sus objetos de uso cotidiano y de fabricar armas para su defensa e incluso emplear la pintura también en las personas para que luzcan en las ceremonias religiosas, como una especie de sincretismo y simbolismo mágico, al creer que de esta forma se acercaban a sus divinidades y recibían favores y /o poderes, tendencia que luego se generaliza al uso de

una mayor cantidad de piezas, recurriendo muchas de las veces el arte moderno al reencuentro del arte popular por la pureza de la sensibilidad que presenta el arte artesanal antiguo.

Una artesanía constituye un cúmulo de tradiciones y conocimientos ancestrales transmitidos desde épocas remotas y que hoy en día, para mantenerse y ser competitivas en el mercado globalizado requieren de corrientes innovadoras básicamente de diseño, que hagan a los productos artesanales apetecidos y novedosos a los usuarios. Visto y entendido así, a las artesanías se las puede considerar desde dos puntos de vista: como patrimonio cultural material - el producto final - y como patrimonio cultural inmaterial - conjunto de conocimientos que se transmiten de generación en generación para la elaboración de un producto-. El artesano que elabora un sombrero de paja toquilla recurre a una técnica-conocimiento especial que ha sido enseñada por su maestro, el que a su vez aprendió de su maestro y así sucesivamente, para su elaboración, por lo que tanto el sombrero como su técnica de elaboración se encuentran dentro de un patrimonio cultural material e inmaterial respectivamente.

El patrimonio así entendido no puede ni debe limitarse a monumentos y colecciones de objetos, sino que involucra a las tradiciones y/o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, a más de los saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional, que es cabalmente lo que vendrían a ser los procesos que implica el desarrollo de toda actividad artesanal.

La UNESCO, en sus múltiples reuniones y conferencias en las que han participado expertos del todo el mundo, ha llegado

a un consenso para establecer qué parte del patrimonio cultural inmaterial son las artesanías, manifestaciones del alma de los pueblos y base para la construcción de la identidad de los mismos, pues, *“el patrimonio cultural no se improvisa ni se crea por decreto, se forja a lo largo del tiempo y hay que mantenerlo como un tesoro invaluable”*, estableciendo la UNESCO como política prioritaria la de proteger, respetar, sensibilizar a las personas por medio de normas que permitan la defensa de este tipo de patrimonio, dentro del que se incluyen las técnicas tradicionales y sus procesos artesanales.

Claudio Malo en su Libro Cuenca Ciudad Artesanal, menciona que *“Vivimos presentes condicionados por el pasado y proyectados hacia el futuro”* es decir toda la tradición que tenemos hasta la actualidad es porque tenemos un pasado muy marcado que se ha ido transmitiendo de generación en generación y que si bien cambia su ubicación y a veces su significado, sigue manteniendo la misma esencia: un conjunto de vivencias que se dan en el presente, pero se encuentran condicionadas por el pasado, siendo entonces innegable que sí influye considerablemente el pasado para ser lo que actualmente somos. (Malo, 2008).

El término patrimonio cultural ha tenido fuerza en los últimos años siendo éste, según Francisca Hernández Hernández en su libro Patrimonio Cultural: La memoria recuperada, lo que:

“La humanidad siempre ha tratado de expresar sus sentimientos y aspiraciones a través de los monumentos y obras de arte que, con el paso del tiempo, se han convertido en un auténtico patrimonio cultural que había que proteger y conservar para salvaguardar la memoria colectiva de los pueblos. De este modo, los bienes culturales se convierten en auténticos documentos patrimoniales que testimonian cómo se ha ido conservando la memoria histórica, al mismo tiempo que nos invitan a poner todo nuestro empeño en seguir conservándola.” (Hernández, Hernández, 2002).

La creación de herramientas, armas, materiales, para fines de recreación o para conseguir alimentos es propia de los seres humanos. El ser humano es el que necesita de recursos para poder sobrevivir y a diferencia del animal, que organiza su conducta en el ambiente respondiendo a sus instintos, el ser humano se comporta guiado por sistemas de relaciones y pautas de conducta provenientes de la cultura. (Malo, 1990). Estas técnicas tienen que ser trabajadas en su mayoría con la mano, requisito fundamental para que sean consideradas como artesanía, pues lo que es realizado por máquinas automáticamente pierde el sentido de ser artesanías y ya es industria.

Las artesanías no son de una sola clase, como tampoco de un solo tamaño. Dependiendo del lugar y costumbres hay: según el material, artesanías de metales preciosos como oro, plata, hierro, aluminio, metal, bronce, platino, etc. De materiales de origen vegetal como madera, corteza de frutos, semillas, frutos, a más de los diferentes telares, por citar tan sólo pocos casos.

Hechas las distinciones entre patrimonio material e inmaterial, abordaremos el tema “El patrimonio artesanal: los sombreros paja toquilla”. Cuenca ha sido considerada como la capital de las artesanías, no solo por la calidad de sus productos, sino por la diversidad que se ofrece, llegando todo esto con el tiempo a constituir la identidad de nuestros pueblos, que de esta manera han formado lo que ahora llamamos nuestro patrimonio, que no es otra cosa sino la memoria individual y colectiva de la sociedad, que nos permite conocer el pasado, comprender el modo de vida y entender mejor el mundo en que vivimos actualmente.

Cuenca al mantener viva esta tradición artesanal es considerada como la capital artesanal del Ecuador, por elaborarse en ella, con alta calidad, prácticamente todas las artesanías. A pesar de que la artesanía juega un papel importante como patrimonio de la sociedad cuencana, la creciente modernización y la globalización, han obligado a que muchos talleres se desplacen de los centros urbanos, a otros sectores, generalmente, a los alrededores de la ciudad, salvo el caso de las joyerías, pues

junto al taller funciona también su local comercial y si bien éstas han perdido mucho terreno ante la difusión de la tecnología industrial y la producción en serie de la industria que abarata costos y permite la masificación con objetos homogeneizados pero modernos, subsisten y encuentran nichos propicios para su comercialización y difusión y se mantienen vivas, con nuevas propuestas en las que el diseño juega un papel importante y forman parte fundamental de la ciudad, son una fuente de ingresos y son reconocidas y valoradas por los turistas.



Indiscutiblemente la artesanía por excelencia que se ha desarrollado con mucho éxito en la provincia del Azuay y en la ciudad de Cuenca es la manufactura de los sombreros de paja toquilla, ya que a pesar de no ser productora de la materia prima el tejido del sombrero tuvo y tiene mucha importancia.

Como señala Aguilar intentar hacer una historia detallada sobre cuándo, cómo y por qué apareció la manufactura de sombreros de paja toquilla en el Ecuador, es tarea ardua y difícil, al estar sus orígenes llenos de leyendas y fábulas y no existir suficiente material bibliográfico e histórico que permita señalar con precisión épocas y años concretos. (Aguilar,2009). Sin embargo se puede señalar que durante las últimas décadas del siglo XIX y en la primera mitad del XX, la población se dedica

en forma masiva a la producción de sombreros de paja toquilla, manufactura con la que Cuenca, ingresa al comercio mundial y que en la década de los cuarenta del siglo pasado, se convierte en el segundo rubro de exportación del Ecuador, por lo que considero que la historia de Cuenca, está estrechamente vinculada a la historia de la artesanía de los sombreros de paja toquilla, que aún hoy continúa siendo una de las más representativas.

Las provincias de Azuay y Cañar a finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, se convirtieron en importantes talleres manufactureros, monopolizados por un grupo de firmas exportadoras, localizadas en la ciudad de Cuenca, asociadas a casas importadoras, básicamente, de Estados Unidos. A pesar de que estas dos provincias, por sus condiciones geográficas, no producen la materia prima, la manufactura de los sombreros de paja toquilla aparece, se manifiesta, consolida y mantiene, por la inmensa tradición artesanal que siempre ha caracterizado a lo que podríamos llamar la región centro sur del país, talento y habilidades innatas, que han sido reconocidas por propios y extraños, incluso desde inicios de la época colonial.

Es una artesanía en la que participa una amplia gama de individuos, que presentan aspectos históricos, geográficos, humanos y comerciales diversos. La producción de la paja se inicia en la costa y el oriente ecuatorianos, donde la cultivan y la procesan para venderla a los comerciantes mayoristas de la sierra, quienes a su vez entregan a las pajeras o revendonas de paja, para que realicen la venta al menudeo de la fibra a las tejedoras, quienes una vez tejido el sombrero, venden a los “perros” y “comisionistas”, que en su gran mayoría son agentes intermediarios de las casas exportadoras, hasta donde llega el producto semi-elaborado para ser entregado a otros trabajadores, vinculados a dichas casas, para la realización de los procesos de acabado y compostura del sombrero. Igualmente dentro de esta artesanía participan diversos individuos, que no sólo pertenecen a estratos sociales diversos sino incluso son de origen étnico distinto: cholos y montubios y, como su producción está destinada a satisfacer los mercados nacionales como internacionales,

se involucra en el proceso otro conjunto de personas: los exportadores y los trabajadores del acabado final, éstos últimos ya dentro de los países importadores.



Poco a poco esta artesanía se fue perfeccionando y a finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX, no había localidad citadina o campesina en la que no se tejieran los sombreros de paja toquilla que empiezan a competir en calidad con los más finos de Montecristi y Jipijapa, convirtiéndose Azuay y Cañar en un verdadero callejón manufacturero. Sin embargo es en las décadas de 1880 y 1890 que su demanda aumenta, pues con la construcción del canal de Panamá se difunde, entre los trabajadores el uso del sombrero, por ser un objeto adecuado y útil, tanto por las condiciones climáticas como por el trabajo que ellos realizaban. Desde Panamá se distribuía hacia el norte y a Europa, con el nombre de “Panama Hat” extendiéndose la fama y el uso del sombrero con este nombre, en forma errónea e inmerecida, al creer que eran fabricados en ese país, desconociendo totalmente que eran originarios de Ecuador y

concretamente de las poblaciones de Montecristi, Jipijapa a más de las parroquias, cantones, caseríos y poblados de las provincias de Azuay y Cañar.

Con este nombre nuestro sombrero se introdujo en los mercados estadounidense y europeo desplazando a sombreros tradicionales, quedando luego los nombres de Montecristi, Jipijapa o Cuenca, únicamente como referencia de modelo o calidad.

En los años siguientes continúa el tejido de sombreros de paja toquilla y en la década de 1943 a 1953 se obtienen las cifras más elevadas de exportaciones, cifra que si bien no se ha mantenido constante en los últimos tiempos, sino con altos y bajos sobre todo por la pérdida de los mercados de México (1998) y Brasil (2003) aún sigue reportando ganancias al Estado ecuatoriano. (Aguilar, 2009).

Con el avance de la industria, la manufactura y el comercio del sombrero de paja toquilla decayeron, no obstante, el tejido se conservó y se transmitió de generación en generación y hasta hoy en día es una fuente de ingresos de muchas familias, conservando esta tradición los habitantes de las poblaciones de Picoazá, El Aromo, Pile, Montecristi, Jipijapa en la provincia de Manabí y Biblián, Luis Cordero, Nazón, Solano, Déleg, Azogues, Chordeleg, Delegsol, Sígsig, Pushío, San Bartolomé Sidcay, Checa, San Fernando, Pucará, en las provincias de Cañar y Azuay.

El tradicional tejido de paja toquilla fue declarado Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad por la UNESCO el 5 diciembre de 2012, reconocimiento que se suma a las otras declaratorias concedidas al país. Con este reconocimiento se espera visibilizar el significado y la importancia de lo que es el patrimonio inmaterial, que, como se señaló en párrafos anteriores, se expresa en un conjunto de conocimientos, prácticas y técnicas tradicionales, superando la visión monumentalista del patrimonio y el enfoque conservacionista de la artesanía como un objeto. Esto implica

una acción de reivindicación de las comunidades involucradas y el realce de su autoestima, así como un compromiso para continuar con la transmisión de los saberes, pues el tejido de paja toquilla es una tradición cuyos “secretos”, técnicas, y procesos desde hace más de 100 años, conoce nuestra gente, se transmiten de generación en generación y hoy en día, manteniendo la técnica y los procesos ancestrales, se trata de adaptar el sombrero a las exigencias actuales del mercado a través de diseños vistosos y novedosos, que son siempre cambiantes con el capricho y vaivén de la moda.

Es indiscutiblemente una artesanía que tiene y cumple un rol importante, pues lleva consigo mucha historia, cultura y simbolismo, que es lo que constituye la memoria de un pueblo y forma parte de nuestra cultura al encontrarse en ella los elementos identitarios que nos individualizan y singularizan, y nos permiten entender nuestro entorno que está lleno de arte y creatividad.

La artesanía se llega a presentar como una forma de vida, más que como una mera forma de producción, y las áreas que desarrollan estas actividades artísticas son las rurales, sin olvidar tampoco a las urbanas, por ello este reconocimiento al tejido de los sombreros de paja toquilla es un reconocimiento a las tejedoras que son las verdaderas artífices del producto, teniendo siempre presente que el patrimonio lo vamos construyendo cada uno de nosotros y que cada actividad deja huella en el tiempo y que si bien es necesario que las ciudades avancen, mejoren y se tecnifiquen, ello no quiere decir que se tenga que olvidar y despreciar a la actividad artesanal, y a la función del artesano, lo que significa preservar la cultura, los elementos identitarios y las tradiciones de la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- Aguilar, María Leonor. “Tejiendo la vida... Los sombreros de paja toquilla en el Ecuador. CIDAP. Cuenca, Ecuador, 2009
- Aguilar. María Leonor. “Las artesanías en el Contexto Global.” EAE, España, 2010
- García, Canclini Néstor. “Culturas Híbridas”. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1990
- Hernández, Hernández F. “Patrimonio Cultural: La Memoria Recuperada”. Editorial TREA, 2002
- Malo G., Claudio. “Arte y Cultura Popular”, 2da Ed., Universidad del Azuay, CIDAP, Cuenca, 2006
- Malo G., Claudio. “Cuenca Ciudad Artesanal”. CIDAP. Ilustre Municipio de Cuenca, Cuenca, 2008
- Malo G., Claudio, “Diseño y Artesanía”. CIDAP, Cuenca, 1990
- Malo G., Claudio. “Cuenca Patrimonio y Artesanías” CIDAP. Cuenca- Ecuador. 2008
- Passafari, Clara. “Capacitación de recursos humanos para la promoción del patrimonio artesanal tradicional. Comisión provincial de artesanos tradicionales entre Ríos”, Biblioteca CIDAP, 1980
- Revista Cuenca Ilustre – Ecuador. “Sombrero de Paja Toquilla: Sexto Patrimonio del Ecuador en el Mundo”. Publicado: abril 30, 2013. En línea: <http://patomiller.wordpress.com/2013/04/30/>. Recuperado: 18 de abril de 2014
- UNESCO, “Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular”, 1989, [http:// www.unesco.org](http://www.unesco.org). Acceso: 24 julio 2014

UNESCO. “Reconocimiento de Excelencia para la Artesanía. Quito, Ecuador”. 2011

UNESCO. 2014. “La UNESCO y el Patrimonio Cultural”. Recuperado el 28/07/2014. <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>

UNESCO. “Técnicas Artesanales Culturales.” Cultura2010: UNESCO. Fecha de Consulta: 26/04/2014 <http://www.unesco.org/culture/ich/?lg=es&pg=00057>

UNESCO. “¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?”. Recuperado el 20/07/14 <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/06859-ES>