

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 115

# *Poemas a colores*

*memoria e identidad  
indígena en la  
pintura de Tigua*

---

*Mary Ivers*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

*20 años*



CORPORACIÓN  
EDITORIA NACIONAL

Poemas a colores  
*Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 115

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR  
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
[www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL  
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12  
[www.cenlibrosecuador.org](http://www.cenlibrosecuador.org) • [cen@cenlibrosecuador.org](mailto:cen@cenlibrosecuador.org)

Mary Ivers

**Poemas a colores**  
*Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

*20 años*



CORPORACIÓN  
EDITORA NACIONAL

Quito, 2012

**Poemas a colores**  
*Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*  
Mary Ivers

SERIE   
*Magíster*  
VOLUMEN 115

Primera edición:  
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Corporación Editora Nacional  
Quito, diciembre de 2012

Coordinación editorial:  
*Quinche Ortiz Crespo*  
Diseño gráfico y armado:  
*Jorge Ortega Jiménez*  
Impresión:  
*Taller Gráfico La Huella,*  
*La Isla N27-96 y Cuba, Quito*

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
978-9978-19-509-3

ISBN: Corporación Editora Nacional  
978-9978-84-647-6

Derechos de autor:  
Inscripción: 040284  
Depósito legal: 004880

---

Título original: *Pintores de Tigua. La identidad de una familia en sus viajes y memorias*  
Tesis para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura,  
mención en Políticas Culturales  
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2008  
Autora: *Mary Margaret Ivers Curtin* (correo e.: *mmivers@gmail.com*)  
Tutora: *Alicia Ortega*  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0614

---

# Contenido

Introducción / 11

## *Capítulo I*

**Tigua a través de la historia / 15**

Inventando tradiciones en Tigua: origen de los pintores y la elaboración de las pinturas / 15

La «sagrada autoridad» del patrón / 18

El universo ilimitado de las culturas populares / 20

Hibridación: espacio de pertenencia y diferencia / 23

Miradas exóticas y curiosas: viajeros, aventureros y científicos en busca de conocimiento y sabiduría / 25

Primeros pasos de los pintores de Tigua / 27

El contexto migratorio / 31

Mi contacto con la familia Toaquiza Chugchilán, de Santo Domingo de Cutuglagua / 31

Preparación de materiales para los cuadros / 33

## *Capítulo II*

**Tigua en el lenguaje visual: el paisaje romántico y la vida cotidiana de los pintores / 37**

Una mirada a las pinturas a través de una familia intergeneracional / 37

El lenguaje de la indumentaria indígena de la zona de Tigua / 39

Hilando la vida, tejiendo memorias y bordando una historia de Tigua / 41

Una herencia de colorantes de origen animal, vegetal y mineral / 42

La naturaleza, «un lenguaje verde»: un mundo de imaginación, mitos, fantasía, memorias y un saludo continuo a la vida cotidiana / 43

«Corpus Christi»: lenguaje visual, una fiesta híbrida y una suspensión necesaria de la vida cotidiana. Francisco Toaquiza Chusín / 47

«La selva, el chamán y varias creencias»: Wilson Toaquiza Chugchilán / 50

Pintando «El tren de la memoria»: miradas hacia el turismo ecológico, viajes sin fin y sueños que rodean las nubes. Edgar Toaquiza Chugchilán / **54**

### **Conclusiones / 57**

Los múltiples caminos de la pintura / **57**

Este texto / **66**

### **Bibliografía / 67**

Anexos / **73**

No hubiese podido llevar a buen término esta investigación sin la disposición y gran colaboración de la familia Toaquiza Chugchilán, de Cutuglagua, al sur de la ciudad de Quito. *Yupaichani shungumanta*.

Mi sincero agradecimiento a Alicia Ortega, Martha Rodríguez y Alexandra León del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, por su apertura, amistad, apoyo moral y labores de edición. Quiero expresar un reconocimiento muy especial a Raúl Serrano Sánchez por su interés, sugerencias e inspiraciones constantes.

Agradezco a Guillermo Bustos por sus orientaciones iniciales.

Quisiera agradecer profundamente a mi amiga Ximena Grijalva Calero, con quien compartí diálogos y varias ideas respecto a lo que significa el arte, la memoria y la migración de indígenas hacia la ciudad de Quito, quien me ayudó, últimamente, en la redacción final de este trabajo.

Mi agradecimiento va también para el escultor Eddie Flavio Crespo Garzón, por sus observaciones oportunas y puntos de vista muy interesantes.

A Margaret, Catherine, Eileen y Marcela, compañeras de comunidad: gracias por compartir caminos, trabajos y esperanzas.

A todos los que venimos de patrias lejanas y hallamos en los Andes raíces comunes de amistad y diversidad creativa.





## HARAWJ-AYLLI

*Las cien flores de la quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en colores; en flor se han convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas.*

*Es el mediodía, estoy junto a las montañas sagradas; la gran nieve con lampos amarillos, con manchas rojizas, lanza su luz a los cielos.*

*La vida de mil plantas que cultivé en siglos, desde el pie de las nieves hasta los bosques donde tienen sus guaridas los osos salvajes.*

Traducción del *harawi-haylli*

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



# Introducción

Recuerdo los días de 1990, Quito amaneció con la presencia de miles de indígenas que exponían públicamente sus pensamientos, sentimientos y posiciones políticas; los dirigentes indígenas movilizaron a miles de ecuatorianos a lo largo de esta década. El país tuvo que enfrentar una realidad que siempre estuvo oculta: la existencia combativa de múltiples pueblos que hicieron oír su voz porque habían venido a la capital a reclamar el espacio y el reconocimiento que les correspondía en el escenario nacional.<sup>1</sup>

Durante las manifestaciones en las calles llegué a conocer a Manuel Millingalle, un líder indígena de la provincia de Cotopaxi. Manuel había regresado de un viaje a Alemania, donde asistió a una exposición de las pinturas de Tigua. Nació una amistad inmediata, fomentada, además, por mi interés en este arte; Manuel me invitó a una fiesta de bautizo en Tigua Chami, donde conocí, por primera vez, a los pintores.

Los encuentros continuos con varias familias de Tigua me conmovieron y, en el marco de la maestría, he convertido este arte en objeto de reflexión académica. Los indígenas siguieron protestando a lo largo de los años 90 y, en el caso particular de los pintores, el arte les ha dado la oportunidad de ser protagonistas y no víctimas de su historia. A través de las pinturas es posible leer otras historias hechas de memorias, leyendas, mitos y experiencias.

En mi viaje hacia Irlanda en 1992, Iberia ofrecía un boleto gratis de Madrid a Sevilla, por lo que decidí aprovechar la oportunidad para conocer la ciudad sureña y visitar la exposición internacional «Expo Sevilla 1992». Frente al pabellón ecuatoriano de la exposición, reflexionaba sobre el conjunto de estereotipos que se conservaban aun, a fines del siglo XX; una visión estática del indígena ecuatoriano que lo fijaba, para la mirada de muchas personas, como un ser exótico e inculto: «el pabellón ecuatoriano de la exposición de 1992 en Sevilla adoptó la diplomática y siempre elegante actitud aceptada por

1. No olvidemos que en la imaginación política del Ecuador, se pensaba como inconcebible la posibilidad de un levantamiento nacional convocado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Las carreteras de todas las provincias de la Sierra estaban cruzadas de piedras, zanjas y barricadas de árboles. «¡Qué miedo me da ver tantos indios en mi ciudad!», me decía una vecina, como si ella no fuera parte del país.

las clases dominantes, que consiste en la estetización del indio, el indio que puede ser poseído en colecciones arqueológicas privadas o desplegado en las vitrinas de museos».<sup>2</sup>

Recordaba a Tigua, a mis amigos artistas, seres humanos luchadores, creativos, inteligentes; al regresar al país después de las vacaciones, renació mi deseo de acompañar activa y continuamente la vida concreta de los indígenas de mi barrio en el sur de Quito, que en estos últimos tiempos han llegado a ser compadres, amigos y colaboradores en este trabajo.

En el transcurso de las dos últimas décadas hemos mantenido un profundo y mutuo aprecio con los compadres de Manuel Millingalle: Francisco Toaquiza y su esposa Mercedes Chugchilán, sus hijos, nietos y la abuelita (mamá de Francisco) María Juana; la familia donde he centrado mi indagación.

Francisco y Mercedes me han relatado su niñez, la cual transcurrió en el paisaje de los páramos de Tigua, provincia de Cotopaxi, Ecuador. Ciertamente, el paisaje típico de la región está cubierto por grandes pajonales gramínicos, dominado por las montañas y valles con profundas quebradas. A la distancia, se puede observar el cráter del volcán Quilotoa, un caldero inmenso, una laguna mágica y curativa de color turquesa. Ambos niños, Mercedes y Francisco, crecieron bajo la sombra del pico sagrado de Amina.<sup>3</sup> El páramo, los vientos, las neblinas, los cerros, las aguas con sus cauces en las altas montañas son elementos míticos y, tienen, según los moradores de Tigua, fuerzas sobrenaturales. Así, Francisco y Mercedes fueron dueños de un horizonte que les permitió mirar el infinito, entre el aire puro de su tierra natal contemplaban el surco, la acequia, la flor, el cóndor, el arco iris, la siembra y la cosecha. Amaban la naturaleza, a pesar de la presencia de vientos fuertes, de heladas y granizadas durante todo el año.

Al igual que otros indígenas, la familia Toaquiza Chugchilán sufrió la opresión en la hacienda. A través de la reconquista de la tierra después de la Reforma Agraria, los indígenas de la Sierra Central ecuatoriana se liberaron de este vínculo y se convirtieron en minifundistas. Pero, posteriormente, la erosión de la tierra, la pobreza y la discriminación obligaron a Francisco a encontrar trabajo en ciudades aledañas como Guayaquil y Quito.

El proceso de la migración a la ciudad no ha trastocado de forma drástica el sentido de comunidad de esta familia, puesto que en su filosofía, la identidad está vinculada con su pasado, presente y futuro. A lo largo de estos

2. Blanca Muratorio, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994, p. 177.

3. Amina es un pico que se levanta sobre el valle de Tigua. Antiguamente decían que allí los cóndores tenían sus nidos. Todavía hacen peregrinaciones a Amina, este lugar es sagrado y cuando hay sequía los adultos del sector se preparan purificándose, arriba bailan y oran para atraer a la lluvia.

meses, además, he aprendido que su identidad tiene múltiples formas y manifestaciones.

Francisco aprendió el arte de su tío Julio, el primer pintor de Tigua. Todos los artistas se han hecho famosos por el estilo característico de estas obras con colores brillantes, una belleza sencilla y una técnica propia reconocida en el ámbito mundial. A través de las pinturas, construyen memorias individuales y colectivas.

Este cúmulo de relatos fue gestando mi interés en el análisis de la producción artesanal-artística de Tigua, a través de las experiencias de una familia que plasma su visión del mundo, memoria e identidad en su producción pictórica.

En el primer capítulo he considerado necesario indagar sobre algunos aspectos importantes para el desarrollo de la investigación, tales como la identificación de las bases sociales y las matrices culturales desde donde emerge la producción artística-artesanal y su posterior travesía. He incluido una breve mirada histórica, que reflexiona sobre «los ojos imperiales» de los viajeros, aventureros, científicos y sus actitudes de superioridad hacia el indígena ecuatoriano.

En el caso de la familia con la que he trabajado, los Toaquiza, el contexto elegido fue el sector de Cutuglagua, en el sur de Quito, donde la familia me recibió para conversar y hacerme conocer sus obras. Allí aprendí los primeros pasos de los pintores y la preparación inicial de los materiales para las obras.

En el segundo capítulo he tomado como base el estudio descriptivo e interpretativo de los sistemas culturales indígenas, a través del arte de la familia Toaquiza en su entorno de Cutuglagua.

Los indígenas me han mostrado una gran variedad de obras; no obstante, he seleccionado tres para los fines de esta investigación y, coincidentemente, fueron las pinturas preferidas por los artistas Francisco y sus dos hijos, Wilson y Edgar: «Corpus Christi», el título de la obra de Francisco; «La selva, el chamán y varias creencias», de Wilson, y «El tren de la memoria», de Edgar. Como todo *corpus*, este es arbitrario y parcial. Sin embargo, quisiera anotar que las obras contienen elementos claves para mi trabajo.

Cabe destacar que los autores seleccionados para esta investigación, tienen distintos puntos de vista sobre su producción: Wilson decía «yo no quiero explicar nada», Francisco observaba «yo estoy escribiendo la historia de Tigua dentro de mis pinturas» y Edgar manifestaba en múltiples ocasiones «voy por el mundo comunicando la vida de Tigua».

He incluido varias categorías en la investigación: podemos ubicar la obra de los pintores de Tigua dentro del universo creativo e ilimitado de las culturas populares. Como he postulado en el capítulo I; el tema de las culturas populares ha sido abordado por muchos estudiosos y sobresalen los nombres

de Mijail Bajtin, Néstor García Canclini, Claudio Malo, entre otros. El tema de la hibridación despertó el interés de los pintores y activó la memoria para contarme varios detalles de sus antepasados, relacionados con el sistema de la hacienda.

La metodología utilizada ha tenido tres momentos claves: síntesis crítica de la bibliografía de los pintores, considerando que es un arte con pocos años de tradición. Posteriormente, y en forma paralela, sostuve una serie de conversaciones, visitas a museos, exposiciones y celebraciones con los pintores. A veces visitaban mi casa, otras almorzábamos y los entrevistaba en sus hogares. Grabé algunas conversaciones, sobre todo, cuando tenía que escuchar el kichwa varias veces. He procurado incorporar las voces de la familia intergeneracional y respetar la fonética<sup>4</sup> utilizada.

Por otra parte, he definido varias líneas de reflexión y, más que informantes, los pintores que me acompañaron durante este proceso de investigación, han sido mis interlocutores en la tarea de construir un conocimiento conjunto. No son ni románticos ni ingenuos; están conscientes de combinar técnicas que van de la copia a la invención. Además, descubrí el gran entusiasmo de las mujeres de esta familia, porque la migración les ha brindado la capacidad de expresarse, gradualmente, en castellano.

Por último y a modo de conclusión, el carácter abierto de los indígenas migrantes de Tigua se basa en las relaciones fluidas y porosas existentes, porque la venta de sus pinturas los está involucrando en una multiplicidad de redes, entrelazamientos e interacciones de toda índole. El capital, la cultura y las personas se movilizan constantemente y, por eso, el anclaje de las identidades tradicionales basadas en un solo territorio va cambiando. Han sido capaces de transformar su situación a partir de la memoria y el viaje, construyen una identidad nueva y múltiple expresada en sus pinturas.

4. En el transcurso de la investigación hubo una notable mejoría en la pronunciación del castellano.

## CAPÍTULO I

# Tigua a través de la historia

*Tierra sin nombre, sin América,  
estambre equinoccial, lanza de púrpura,  
tu aroma me trepó por las raíces  
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
palabra aún no nacida en mi boca.*

PABLO NERUDA<sup>1</sup>

### INVENTANDO TRADICIONES EN TIGUA: ORIGEN DE LOS PINTORES Y ELABORACIÓN DE LAS PINTURAS

La comunidad de Tigua está ubicada en los Andes centrales ecuatorianos, a más de 4.000 metros de altura, en la parroquia de Zumbahua, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi. Con relación a las investigaciones históricas sobre los antiguos pobladores de Tigua, cabe resaltar el trabajo de varios autores, entre ellos: Segundo Moreno Yáñez, Enrique Ayala Mora, Ernesto Salazar y Galo Ramón Valarezo.<sup>2</sup>

De acuerdo con estos investigadores, los panzaleos son antecesores de los indígenas y campesinos de toda la zona de Pujilí, donde se incluye el territorio de Tigua, la cuna de los pintores que inventaron una tradición nueva en los años 70. Sobre su origen histórico existe poca información; sin embargo, cabe señalar que los panzaleos llamaron la atención del cronista español, Pedro Cieza de León, quien escribió en la mitad del siglo XVI. Cieza de León fue el primero que ofreció evidencias sobre la existencia de dicho cacicazgo. Según

1. Pablo Neruda, «Amor América» (1400), en *Canto general*, Madrid, Cátedra, 2002 [1990], p. 107.
2. Segundo Moreno Yáñez, «Formaciones políticas, tribales y señoríos étnicos», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 2, *Época Aborígen II*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1989, p. 9-134; Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005; Ernesto Salazar, *Entre mitos y fábulas, el Ecuador aborígen*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1995; Galo Ramón Valarezo, «Los cronistas y las sociedades norandinas», en *Pueblos y culturas indígenas*, Quito, ADHILAC, 1992.



el cronista mencionado, los habitantes de la zona diferían por su vestimenta y lengua de los pobladores de la región de Quito: «Estos de Panzaleo tenían otra lengua que los de Carangue y Otavalo [...] andan vestidos con sus camisetas sin mangas ni collar [...]».<sup>3</sup> La crónica describe la belleza de las mujeres con su manta larga, que las cubría desde el cuello hasta los pies; Cieza de León afirma que los panzaleos no eran considerados antropófagos como «otros naturales de las provincias» (P. Cieza de León, 2003: 60). En la documentación temprana se nombra al cacique Panzaleo junto con otros importantes señoríos étnicos de la región (Mulaló, Latacunga y Quito), evidenciando que tenía un rango de señor étnico regional y no de un cacique local.

La *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*,<sup>4</sup> del jesuita riobambeño padre Juan de Velasco, sirvió por largo tiempo como referente principal sobre la existencia de los panzaleos. Sin embargo, en las últimas décadas, el tema del «Reino de Quito» de la obra señalada ha desatado un candente debate. Como afirma Enrique Ayala Mora: «ese *Reino de Quito* no existió, aunque la obra de Velasco proporciona pistas muy importantes para el entendimiento de nuestra Historia Antigua» (E. Ayala Mora, 2005: 20). Lo que sí existió fue una serie de cacicazgos, como el panzaleo; los orígenes del arte de Tigua están enraizados en esa cultura; a pesar de que este pueblo haya ofrecido resistencia a la conquista de los incas, finalmente se adhirieron a la invasión del sur para mantener su sistema de organización social como el *ayllu*.<sup>5</sup>

Los artistas indígenas de Tigua heredan, entonces, una América que no ha sido conocida y comprendida en su totalidad por los occidentales —una América de mitos andinos milenarios, de espesos bosques llenos de espíritus, de amores secretos entre altas montañas y, sobre todo, los cuentos de los ancianos que van tejiendo la trama chispeante de un sueño—. Con la llegada de los españoles, el cacicazgo o señorío étnico de los panzaleos, en el pueblo de Pujilí, se incorpora al nuevo sistema de organización de la Colonia, como una comunidad de dominio y de control. La institución de la hacienda en América rompió con la armonía ancestral del *runa*<sup>6</sup> andino que, sin embargo, mantuvo su saber y sus tradiciones en forma oral al interior del *huasipungo*.<sup>7</sup>

3. Pedro Cieza de León, «La Crónica del Perú», en *Memorias alauseñas*, Alausí, Instituto de Investigaciones Históricas y Cultura Popular «Nuevo Alausí», 2003, p. 60.
4. Cfr. Guillermo Bustos, «De la «Audiencia» al «Reino de Quito»: la imaginación histórica de Juan de Velasco», en *Ecuador-España: historia y perspectiva. Estudios*, Quito, Embajada de España en el Ecuador / Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador, 2001.
5. *Ayllu* en lengua kichwa significa familia extendida y, también, comunidades rurales unidas entre sí por lazos de parentesco y regidas por un principio de reciprocidad.
6. *Runa* en lengua kichwa significa ser humano.
7. *Huasipungo* en lengua kichwa significa pedazo de terreno asignado a cada familia indígena, en la época de la hacienda. Este sistema de la hacienda ecuatoriana fue establecido durante la

Posteriormente, este grupo étnico fue incorporado a las ceremonias religiosas y festejos de vida cultural que instauró la iglesia católica. La cristianización no consistió solamente en la difusión de una nueva fe; ella trató, fundamentalmente, de erradicar las antiguas creencias aborígenes consideradas bárbaras y demoniacas. Empero, la religión ancestral y la cosmovisión andina persistieron (y todavía persisten) en el pueblo. Tras una apariencia católica sobrevivía, de manera transculturada, la religiosidad ancestral de los pueblos indígenas. Se nota, por ejemplo, cómo en las comunidades de Pujilí la fiesta de Corpus Christi se identifica con la del *Inti Raymi*. Esta celebración ocurre en época solsticial y es, de hecho, un amalgamamiento de elementos culturales tanto indígenas y europeos; los ritos, las danzas, los movimientos coreográficos, los ritmos musicales y el vestuario del danzante del sol son expresiones que, aunque marginales, posibilitaron el reencuentro con el Dios o Padre Sol. Desde Bolivia, Perú y Ecuador las danzas y cantos que pasaron a retumbar en las aldeas andinas del siglo XVI, representaron el despertar de la religión tradicional en el seno de las comunidades indígenas.

Conviven, así, «el sentimiento naturalista del aborígen (para quien lo religioso está estrechamente unido al ritmo de la fertilidad y de la vida agraria) con el vistoso y solemne rito católico».<sup>8</sup> La estrategia sincrética utilizada por los colonizadores y los misioneros dio a los indígenas la oportunidad de seguir practicando sus cultos, acoplándolos al calendario católico. A pesar de las prohibiciones de la colonia española, se produjo una diversidad cultural de manera disfrazada y subterránea; los indígenas consintieron, aparentemente, las normas injustas impuestas para asegurar la relación desigual entre conquistadores y conquistados; es decir, se produjo un cierto acomodamiento a unas nuevas realidades. Mary Louise Pratt profundiza así:

En esas zonas de contactos coloniales, desde una perspectiva indígena, ser «el otro» frente a una cultura dominante supone vivir en un universo bifurcado de significación. Por una parte, es necesario definirse, como identidad propia para sí mismo, eso es la supervivencia. Al mismo tiempo, el sistema también exige que uno sea «el otro» para el colonizador.<sup>9</sup>

conquista del siglo XV y la subsiguiente colonización española, que duró más de tres siglos. Favorecida por el colapso minero y obrajero textil, la hacienda se consolidó en la serranía ecuatoriana como sistema económico y político para fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

8. Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2005, p. 143.
9. Mary Louise Pratt, «Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo», conferencia pronunciada en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 29 de marzo de 1996, p. 5.

Se puede concluir, entonces, que estas relaciones durante la colonia española con sus mecanismos de sujeción, de aculturación, de homogenización cultural, lingüística y religiosa conllevaron a unos encuentros radicalmente marcados por la violencia, pero que obligaron a cada grupo a rediseñar y redecuar su historia.

## LA «SAGRADA AUTORIDAD» DEL PATRÓN<sup>10</sup>

Para entender el origen de los pintores de Tigua, es indispensable aproximarse a su historia y a la historia de la Sierra central ecuatoriana durante la segunda parte del siglo XX. El sistema de la hacienda, iniciado en la Colonia, había sido el resultado de un complejo proceso que impactó en toda el área andina y que afectó, específicamente, la vida del pueblo kichwa del Ecuador. Dicho sistema se propuso la incorporación de la fuerza de trabajo indígena al proceso de generación y extracción de excedentes. El endeudamiento del indígena y de toda su familia era la base de su dependencia al hacendado. «Existía, además, la denominada *contratación libre*<sup>11</sup> de los miembros de las comunidades indígenas para lo cual el hacendado les otorgaba el derecho de usar algunos recursos de la hacienda: agua, pastos, leña, caminos, a cambio de contratarse».<sup>12</sup>

Diversos factores internos y externos influyeron en la supresión de estas relaciones precarias, injustas y semif feudales, que iniciaron cambios en la estructura agraria. Entre ellos, vale destacar, la creciente conciencia de los pueblos acerca de su situación de esclavitud. De hecho, el Archivo Histórico registra continuas sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito y, como demuestra Segundo Moreno Yáñez, estas existían desde los comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia.<sup>13</sup> Por ejemplo, en la época republicana, el indio Fernando Daquilema fue proclamado «Inca y libertador» por su rechazo a los diezmos y tributos.

La Revolución Liberal de 1895 produjo cambios importantes en la legislación referente a la tierra y a la población indígena. La Ley de Patronato

10. Término tomado de José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1989, p. 16.

11. El primer pintor de Tigua, Julio Toaquiza, verifica esto cuando dice que cada familia cumplía su turno para trabajar en la hacienda del señor Dávalos «pero no había pago, todo era gratis». *Juliupak muskuykuna. Los sueños de Julio. Julio's dreams*, Quito, Kuri Ashpa, 2007, p. 8.

12. Ruth Moya y Alba Moya, *Derivas de la interculturalidad. Procesos y desafíos en América Latina*, Quito, CAFOLIS / FUNADES, 2004, p. 120.

13. Cfr. Segundo Moreno Yáñez, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*, Quito, EDIPUCE, 1985.

de 1899 y la Ley de Cultos de 1904, limitaron el poder económico, político e ideológico de la Iglesia Católica; colocándola bajo el control del Estado ecuatoriano; en 1919 fue promulgada una ley que preservaba el derecho de los comuneros indígenas a la tierra. Sin embargo, en la práctica, no había variado el orden establecido y la lucha de los kichwas proseguía.

En la portada del libro de Moreno Yáñez existe un óleo de Luis Millingalle, morador de Guamaní (al sur de la ciudad de Quito), en donde se ilustra el «Alzamiento de Tigua» del año 1927, lo que demuestra que siempre ha estado presente en la memoria de los indígenas de Tigua la lucha por la tierra.

Tránsito Amaguaña, líder indígena que falleció en la madrugada del 11 de mayo de 2009, en una entrevista con Cecilia Miño Grijalva, narró su lucha en la década de los 40 del siglo XX, cuando se fundó la Federación Ecuatoriana de Indios como paso inicial hacia la lucha organizada por la tierra: «de ahí ca, he venido a organizar las cooperativas de los trabajadores en Cayambe, dice Tránsito. Miedo no tenía yo, ni a los patrones ni a los soldados».<sup>14</sup> Tránsito fue una luchadora incansable, al igual que su contemporánea Dolores Cacuango (1881-1971), en la defensa de la tierra y el derecho a la educación para los indígenas. Tránsito se afilió al Partido Comunista Ecuatoriano y viajó permanentemente a lo largo de su vida.

Los movimientos para la recuperación de la tierra no cesaron; los indígenas dejaron de plantearse el restablecimiento o el retorno del Estado incaico para reivindicar sus legítimos derechos a la posesión de sus terrenos perdidos en épocas anteriores. Julio Toaquiza afirma que «el señor Dávalos llegó a saber que Juan Cruz Toaquiza, su padre, se reunía con los cabecillas para rebelarse en contra de la hacienda (los cabecillas eran personas que querían defender a la gente), buscaban justicia y liberarse de los trabajos forzados en las haciendas» (J. Toaquiza, 2007: 11).

Paralelamente, a partir de la Revolución Cubana, creció un temor dentro del gobierno de los EUA de que América Latina adoptara el comunismo. La Alianza para el Progreso, creada por el gobierno norteamericano en la década de los 60, promovió la Reforma Agraria en América Latina: «Desde la óptica de la Alianza para el Progreso, la Reforma Agraria debía impulsar algunos cambios sociales y evitar que el descontento social llegara a producir situaciones que pudieran afectar la estabilidad del sistema».<sup>15</sup>

En consecuencia, en el transcurso de los años 70 y 80, se generó una transformación en el campo y una cierta modernización de las tareas agrícolas. Muchas de las antiguas y extensas haciendas se convirtieron en medianas y

14. Cecilia Miño Grijalva, *Tránsito Amaguaña. Heroína india*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006, p. 202.

15. Ileana Almeida, *Historia del pueblo kechua*, Quito, Abya-Yala, 2005, p. 230.

pequeñas propiedades; las tierras afectadas que fueron objeto de redistribución por la Reforma Agraria entraron en un lento proceso de minifundización y empobrecimiento. Adicionalmente, a esta situación se sumó la pobreza de los suelos, los niveles de una avanzada e irreversible erosión, la falta de riego y una geografía que impedía la mecanización de la agricultura en las zonas altas de Ecuador, especialmente en los páramos de Tigua. Las circunstancias señaladas dieron lugar a una vida difícil para los exhuasipungueros.

Es así que, la necesidad económica y las capacidades artísticas latentes desde siglos, hizo que naciera una nueva práctica, que cambiaría la vida de los pobladores de la zona. Antes de considerar la invención de la nueva tradición de los pintores de Tigua, es necesario esclarecer su pertenencia a un conjunto de pensamientos ligados a lo que se denomina las culturas populares, anteriormente consideradas como la cultura popular, en singular.

## EL UNIVERSO ILIMITADO DE LAS CULTURAS POPULARES

La pintura de Tigua pertenece a lo que las teorías de las ciencias sociales denominan el campo de las *culturas populares*. Por lo tanto, en el presente contexto, me interesa realizar algunas reflexiones sobre el debate contemporáneo que existe en torno al tema. Varios autores exponen sus conceptos, intuiciones y reflexiones con respecto a la definición del término. Entre los investigadores<sup>16</sup> más destacados en el campo de las culturas populares, sobresale Mijail Bajtin, quien genera un renovado concepto de la cultura y lo sitúa más allá de las bellas letras.

En la Edad Media, dada su finalidad sociopolítica, la fiesta fue extremadamente reglamentada, controlada y jerarquizada por las autoridades. Bajtin estudió otro modelo, la fiesta carnavalesca y popular con todo su contenido de trasgresión: «De allí que todas sus formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo, de la sucesión y la renovación de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes»

16. Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002; Víctor Vich, *El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000; Renato Ortiz, *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998; Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999 [1987]; Renato Ortiz, *Cultura popular: románticos y folcloristas*, Sao Paulo, Pontificia Universidad Católica, 1985; Carlos Monsiváis, *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000; Claudio Malo González, *Arte y cultura popular*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 2006.

(M. Bajtin, 1999: 16). Lo carnavalesco se destacaba por el contacto igualitario y libre entre grupos y personas cotidianamente separados. En la seriedad de la fiesta barroca se disipa el regocijo experimentado en lo carnavalesco, porque la risa festiva es un «lenguaje familiar de la plaza pública» (21).

La contribución de Bajtin fue substancial, puesto que hizo posible que los intelectuales, los escritores y los artistas se percataran de la importancia y el valor de las culturas populares. Como he anotado, el autor reflexiona sobre el carnaval y la plaza pública, en el mundo de la vida, de la realidad, de lo corporal, de la risa, la máscara y en la burla, para resistir las artimañas del poder. En este escenario se limitan las restricciones de las relaciones jerárquicas entre los individuos y se relativizan los pensamientos únicos que se hallan tan enraizados en la cultura oficial y hegemónica. A partir de estas reflexiones surge, entonces, una dinámica propia, una lógica particular y una producción de imágenes simbólicas, antes vistas como señales de barbarie.

El romanticismo,<sup>17</sup> en su época, fue una reacción contra los postulados estéticos del neoclasicismo y el racionalismo de la ilustración tardía. Durante este período del arte se abandonaron los modelos de la antigüedad clásica en favor de los ideales exóticos y, apareció, un gran interés por la pintura de paisajes y una exaltación de la naturaleza. Los románticos concibieron las culturas populares como «sede auténtica de lo humano y esencia pura de lo nacional»,<sup>18</sup> fueron ellos quienes exaltaron las costumbres populares, basadas en un sentimentalismo y en un discurso nacionalista.<sup>19</sup> Más allá de la cultura formal y estatal existía, además, un mundo de poblaciones y comunidades locales; un mundo de memorias, tradiciones, calendarios de festejos y actos cotidianos que generaban períodos de imaginación e invenciones grandes. Paulatinamente, la cultura erudita se transformaba e incorporaba una multiplicidad de expresiones culturales antes relegadas.

A mediados del siglo XX, en América Latina, lo popular, todavía, se encontraba íntimamente asociado a la idea de tradición, raíces locales y a lo folclórico, expresión definida por Néstor García Canclini como «El folclor (sic),

17. Comprendido aquí como un movimiento espiritual, literario y artístico, surgido en algunos países europeos durante los siglos XVIII y XIX.

18. Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002, p. 91.

19. En Alemania el interés por las culturas populares se dio porque lo que preocupaba era la problemática nacional; su estudio del folklore fue una forma de identificarse como alemanes, algo que se pretendió consolidar como una realidad histórica o, mejor dicho, una reunificación política. En muchos países de Europa el desarrollo del folklore estuvo estrechamente ligado al debate de la nacionalidad. Por ejemplo, Irlanda enfrentó serios problemas políticos durante los años 20 del siglo XX; sin embargo, Robin Flower, un inglés, recopilaba las costumbres del pueblo de las islas Blasket; islas ubicadas al suroccidente del país. Hasta la fundación de la *Folklore Society* en Gran Bretaña, las antigüedades populares eran un asunto relegado a los anticuarios.

invención melancólica de las tradiciones».<sup>20</sup> Las reflexiones sobre las culturas populares de los pensadores de América Latina han girado, muchas veces, en torno a una visión etnocentrista.

Basta con una mirada superficial a las librerías de las ciudades de varios países del continente, especialmente en Lima, para comprobar la cantidad de obras empíricas sobre los grupos étnicos, su religiosidad, las relaciones sociales, los rituales, las fiestas y las artesanías. Sin embargo, estas reflexiones valiosas sobre el mundo indígena y popular, evidencian que cada observador registra o construye, una visión distinta y parcial: los antropólogos y los comunicadores sociales abordan el tema desde distintas matrices de interpretación. En muchas ocasiones, la recolección de datos es sesgada por la intención de concentrarse en los aspectos «puros» de la identidad y se explora de manera esencialista<sup>21</sup> las actividades y creaciones artísticas de los grupos étnicos observados.

Ante la inadecuada categorización de varias percepciones sobre las culturas populares, en relación a este estudio, parece que el enfoque del filósofo italiano Antonio Gramsci,<sup>22</sup> se acerca a la situación actual del siglo XXI. Gramsci defendió lo que llamaba «filosofía de la praxis» y concibió al marxismo no como un sistema, sino como una crítica continua y una renovación permanente de las formas de vida y de la cultura humana. Lo popular no se definiría ni por su origen ni sus tradiciones, sería por su posición frente a lo hegemónico, por una cierta estrategia de entremezclamiento de acciones fluidas y un rechazo continuo hacia manifestaciones uniformes y miradas unívocas.

Lo cotidiano, las prácticas, las tecnologías modernas, las redes comunicativas, los mercados nacionales y transnacionales constituyen, en el presente, un mundo ilimitado de interacciones y estructuras sumamente complejas. Néstor García Canclini afirma que «es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones» (N. García Canclini, 1989: 205). Los grandes saberes científicos, tecnológicos, telecomunicacionales y el internet han reorganizado los procesos productivos, los sentidos culturales y han reordenado la vida comunitaria vigente hasta casi fines del siglo XX.

Una nueva industria cultural, formas fluidas de coexistencia y de intercomunicación no se limitan solamente a lo manual, lo tradicional, lo íntimo y lo predecible. García Canclini, en la misma obra afirma que «los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y

20. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990, p. 193.

21. En el segundo capítulo precisaré acerca de las miradas nostálgicas, esencialistas y las imágenes estereotipadas relacionadas al mundo indígena.

22. Cfr. Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

entrecruzamientos de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas» (71).

Como resultado de la vida forjada en medio del intercambio entre varias culturas (panzalea, inca y española)<sup>23</sup> surgen comunidades híbridas que habitan en esta zona del Cotopaxi y que incluyen a los ancestros de los pintores de Tigua. Una mirada crítica a este grupo implica la comprensión y reconstrucción de su proceso migratorio, su gestión, sus logros y tensiones; un análisis participativo de sus presencias, saberes, reflexiones, así como sus utopías.

### HIBRIDACIÓN: ESPACIO DE PERTENENCIA Y DIFERENCIA<sup>24</sup>

El proceso de hibridación cultural es evidente en la familia de los pintores de Tigua, por ejemplo, en los apellidos de los padres de Julio, el primer artista que inició la tradición de pintar. Estos apellidos *Toaquiiza Riofrío* demuestran los orígenes kichwa y español. Como he advertido, en algunos círculos antropológicos, el discurso esencialista de la identidad, de autenticidad y pureza cultural tendió a absolutizar un modo único de entender a las culturas. Etnias, clases y nacionalidades se reestructuraron, remodelaron y renegociaron sus relaciones en la búsqueda de combinaciones identitarias que pudieran resistir a cualquier intento violento de reordenar el mundo en identidades intactas, en oposiciones simples y categorías estáticas.

Dentro de los mismos artistas de Tigua coexisten personas altas, blancas, con ojos azules; con hermanos, primos, sobrinos y nietos: bajos, morenos, con ojos negros. Los mundos occidental y amerindio se reúnen bajo la fuerza incontenible de la naturaleza que frecuentemente es compleja, variable e incierta.

Así, los pintores de Tigua fueron construyendo las identidades en el transcurso de la historia, porque a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. Al volver la mirada hacia la Colonia se puede aseverar que, a pesar de la violencia física y simbólica como resultado de la dominación, fue difícil establecer fronteras rígidas entre los seres humanos involucrados. Las interacciones son, frecuentemente, ambiguas y contradicto-

23. Considérese, por ejemplo, que la cultura española, a su vez, fue constituida por elementos de otras culturas como la judía, árabe, celta, godos, etc. La Europa del comienzo del Renacimiento fue un lugar de encuentros y de fusión de varias tradiciones, nunca se pudo garantizar la pureza de los grupos.

24. Cfr. Patricio Guerrero Arias, *Usurpación simbólica, identidad y poder*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2004, p. 106.



rias; en el caso ecuatoriano, existieron contextos porosos, relaciones afectivas entre el patrón de la hacienda y sus huasipungueros, las cuales fueron, a veces, de dependencia mutua, aunque asimétricas. Márgenes difusos y nebulosos formaron el contexto cotidiano de la vida, porque como afirma García Canclini: «todas estas relaciones se *entretajan* unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría» (324).

Las formaciones híbridas se establecieron en todos los estratos sociales. Francisco Toaquiza<sup>25</sup> me narró el episodio del enamoramiento entre el hacendado Alfonso Riofrío y María Vega, sus bisabuelos. Este acontecimiento recordado tiene ahora una gran carga afectiva, una reconstrucción del pasado y una transmisión continua a las nuevas generaciones de la familia. Sobre el mismo tema, Ángel Rama habla de estrechos vínculos dentro de la estructura global de la sociedad latinoamericana:

La existencia de una energía creadora que con desenvoltura actúa tanto sobre su herencia particular como sobre las incidencias provenientes del exterior y en esa capacidad para una elaboración original, aun en las difíciles situaciones a que ha sido sometido históricamente, encuentra una prueba de la existencia de una sociedad específica, viva, creadora, distinta, la cual alienta, más que en las ciudades estrechamente asociadas a las pulsiones universales, en las capas recónditas de las regiones internas.<sup>26</sup>

Entonces, de la vida humana depende el acoger esos mundos creadores, distintos, negados y contradictorios; pero siempre llenos de sentido y fecundidad pluriforme para transformarlos en imaginarios sociales y recuerdos colectivos interesantes para el presente y el futuro. Una visión esencialista o, peor imperialista, no puede concebir lo que constituye el territorio americano desde el siglo XVII en adelante. En la actualidad, «el fenómeno de la mezcla se ha convertido en una realidad cotidiana, visible en nuestras calles y en todas nuestras pantallas. Multiforme y omnipresente asocia seres y formas que *a priori* nada debía aproximar».<sup>27</sup>

25. Conversación realizada el viernes 1 de febrero, 2008. «Fue una *enamoración* de parte de Alfonso Riofrío y mi bisabuela María Vega, yo la conocí, era alta, delgadita, blanca y con pelo rubio».

26. Ángel Rama, «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana», en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, 1974, p. 17.

27. Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000 [1999], p. 43.

## MIRADAS EXÓTICAS Y CURIOSAS: VIAJEROS, AVENTUREROS Y CIENTÍFICOS EN BUSCA DE CONOCIMIENTO Y SABIDURÍA

En este punto de la investigación cabe preguntarse: ¿desde cuándo aparece esa mirada esencialista e imperialista? La corona española había diseñado la recopilación de todo tipo de información sobre las riquezas existentes en los territorios americanos. Luego, aumentaron las expediciones desde otros países europeos como Francia e Inglaterra, con intenciones científicas y con el deseo de fortalecer el poder hegemónico de las coronas. Se puede recordar, por ejemplo, que la fama de la *quina*<sup>28</sup> o cascarilla venía desde el siglo XVII, cuando un cacique de la tribu de los Malacatos de Loja inició con esta planta el tratamiento del paludismo.<sup>29</sup> La quinina era conocida por sus propiedades curativas por los nativos americanos de los Andes, pero no se incorporó al acervo cultural europeo hasta que no fueron «descubiertas» sus propiedades antimaláricas. La Audiencia de Quito con esta producción se convirtió en un punto focal de interés para los estudios científicos europeos y, consecuentemente, descubrimientos como este motivaron la llegada de viajeros en búsqueda no solo de aventuras, sino también de conocimientos científicos.

A esas miradas esencialistas y científicas se agregaría la romántica, antes mencionada, que había cobrado fuerza en el viejo continente, pues se consideraba a los lugares del Nuevo Mundo como exóticos y edénicos. El mismo Romanticismo surgió en Alemania e Inglaterra como una reacción contra el culto a la razón de la Ilustración. Los nuevos pensamientos fueron vinculados con la imaginación, el sentimiento, la añoranza, la naturaleza y la fantasía. La mirada tuvo, especialmente, su predominio en la región de lo artístico, y, de manera principal, en la poesía, pero también se encontró en la historiografía de los viajeros<sup>30</sup> europeos del siglo XIX.

Cabe recordar que, el mismo poema del inglés James Turner, «Romance»<sup>31</sup> capta el sentimiento de alguien que ha entrado en una tierra de oro (*golden land*), donde las montañas de Chimborazo y Cotopaxi le habían

28. *Quina* en lengua kichwa significa corteza del árbol quino del cual viene la quinina.

29. Soledad Castro Ponce, *Yaguarzongos y Pacamoros*, Quito, Abya-Yala, 2002, p. 65.

30. Considero necesario señalar que el fenómeno de las cronistas viajeras del siglo XIX ha sido poco estudiado por la historiografía tradicional latinoamericana. Es más, nombres como Flora Tristán, Emilia Serrano (más conocida como la Baronesa de Wilson), o Mary Graham, no forman parte de la galería de naturalistas, exploradores, científicos y aventureros que vinieron al Nuevo Mundo a partir de 1912.

31. William James Turner, «Romance», en Louis Untermeyer, edit. (1885-1977), *Modern British Poetry*, 1920, <<http://www.bartleby.com/103/158.html>>. Consultado el 19 de enero de 2008.

«tomado de la mano» (*took me by the hand*). Ese poema refleja el espíritu romántico de épocas anteriores a los viajeros ingleses y alemanes, como Alexander Von Humboldt.

Durante los años posteriores a la Colonia y los primeros de la República se registran numerosos viajes de naturalistas, artistas, viajeros curiosos que quieren captar la naturaleza pintoresca de América. A propósito de ello, Mary Louise Pratt reflexiona sobre el viaje de Humboldt:

Como bien lo indican los títulos de sus trabajos, Alexander Von Humboldt reinventó la América del Sur en primer lugar y sobre todo como naturaleza. No la naturaleza accesible, recolectable, reconocible, categorizable de los linneanos, sino una naturaleza impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humano [...] una naturaleza, en acción, dotada de fuerzas vitales, muchas de las cuales son invisibles para el ojo humano; una naturaleza que empequeñece a los seres humanos.<sup>32</sup>

Es evidente que las descripciones de Humboldt incorporan adjetivos como «abundante», «enorme», «prodigiosa», «lujuriosa», «exuberante» (219). Este viajero respondía al pensamiento romántico alemán que contemplaba la naturaleza como una visión bella, perfecta, luminosa y casi divina. El trágico poeta Hölderlin, igualmente «Adorador de la Naturaleza»<sup>33</sup> y William Wordsworth, el poeta inglés, estuvieron en búsqueda permanente de lo absoluto. Los poetas, viajeros y científicos ingleses, franceses y alemanes se sintieron atraídos hacia el misterio y lo exótico del mundo desconocido de las Américas: «el artista romántico no se siente arropado por la Naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es solo un canto a la belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres».<sup>34</sup>

Los «ojos imperiales» del viajero solo ven el Nuevo Mundo al servicio total del Viejo Continente. Discursos de negación, exageración o devaluación abundan entre viajeros de toda índole. Stevenson, un viajero inglés, critica la actitud de M. Bouger, quien en sus observaciones decía que los indios peruanos eran todos extremadamente indolentes, torpes y pasaban todo el día sentados inmóviles y en silencio.<sup>35</sup> Muchos de los viajeros consignaban sus inves-

32. Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Routledge, 1997 [1992], p. 215.

33. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1939], p. 207.

34. Rafael Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acanalado, 2006, p. 49.

35. William Bennet Stevenson, *Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica*, Quito, Abya-Yala, 1994.

tigaciones a través de la escritura o la pintura, mientras los propios «objetos» de estudio permanecían aparentemente inanimados.

En ese contexto el arte era un instrumento de dominio y propaganda. Faltaría, todavía, un largo trayecto en el proceso histórico de los indígenas para difundir<sup>36</sup> sus talentos artísticos latentes, que dieran cuenta de la existencia de una mirada desde adentro, desde la inserción más honda y desde una perspectiva propia, como sujetos activos conscientes de su identidad.

Sin embargo, considero necesario indagar si esta mirada romántica todavía pervive en el proceso de creación de las pinturas de Tigua, porque, de hecho, es fácil reconocer que a veces este arte refleja paisajes llenos de trigo, de cebada, de colinas verdes y de ríos cristalinos; que contrastan con el medio geográfico en el que está ubicada la comunidad. ¿Será que este arte está al servicio de otros nuevos «ojos imperiales» nostálgicos y deseosos de volver hacia un mundo «puro», campestre y sencillo? Posteriormente, reflexionaré sobre este interrogante, pero sostengo que la sublimación, el extremo de la idealización, es uno de los recursos o formas de ser del arte y, necesariamente, una visión alienada.

## PRIMEROS PASOS DE LOS PINTORES DE TIGUA

Los indígenas de la zona de Tigua sufrieron la opresión en las haciendas, pero al igual que muchos grupos subordinados, formulaban, imaginaban, reinventaban y tejían sus propias historias alternativas. Uno de estos soñadores fue Julio Toaquiza, el sexto hijo de Juan Cruz Toaquiza y Victoria Riofrío Tigasi, iniciador de la tradición pictórica de Tigua. En 2007, Julio Toaquiza publicó su primer libro *Juliupak muskuykuna. Los sueños de Julio*; allí nos cuenta las dificultades, aventuras, trabajos e incidentes que marcaron su juventud. La suya ha sido una vida de continuos viajes a varios lugares del país, en búsqueda de una vida mejor. Toda su familia había trabajado en la hacienda del patrón Augusto Dávalos: «El trabajo de *wasicama*<sup>37</sup> consistía en [...] barrer los patios, lavar la ropa, buscar *tani*<sup>38</sup> para engordar a los chanchos, dar de comer a los perros, cocinar y arreglar los cuartos entre otras cosas» (J. Toaquiza, 2007: 8). Son las palabras textuales de Julio, acompañadas por sus pinturas con colores brillantes que ilustran la vida diaria en los años 70 y 80. Sin embargo, antes de la publi-

36. Cabe destacar que el arte indígena fue camuflado a veces en expresiones artísticas religiosas, contratadas por representantes de la iglesia y que se conservan en algunos museos de Quito. Un genio del arte quiteño fue Caspicara, apodo de Manuel Chili, experto tallador de imágenes.

37. *Wasicama* en lengua kichwa significa cuidador de la casa.

38. *Tani* es una hierba del páramo que sirve para alimentar a los animales.

cación de este libro, varios autores investigaron sobre los comienzos de las pinturas de Tigua: Mayra Ribadeneira de Casares, Jean Colvin, Blanca Muratorio y Norman E. Whitten.<sup>39</sup> Cada uno ha planteado su teoría. Por ejemplo, Mayra Ribadeneira de Casares sostiene que en 1970:

Los pintores de Tigua fueron «descubiertos» por Olga Fisco,<sup>40</sup> una mujer extraordinariamente perceptiva, sensible a todas las expresiones del arte y amante incondicional de nuestro folclor. Motivada por la belleza de los tambores que se pintaban para las fiestas de Corpus y los Reyes, pidió a uno de los líderes de Huanu Turupata<sup>41</sup> [lugar donde nacieron los pintores, conocido también como Tigua-Chimbacuchu], Julio Toaquiza, que trasladara las pinturas a algo que se pudiera exhibir sobre una pared (M. Ribadeneira de Casares, 1990: 30).

Por el contrario, en una entrevista con Norman E. Whitten, Jr. (N. E. Whitten, s.f.: 279), Julio Toaquiza manifiesta que, en los años 60, un shamán de Santo Domingo de los Tzáchilas le informó que en un sueño se iba a revelar la solución a su desempleo. Con este sueño iba a terminar el sufrimiento por falta de trabajo y mejoraría su economía precaria. Entre el sueño y el encuentro casual con Olga Fisch, Julio Toaquiza y su familia comenzaron a realizar unas coloridas pinturas reconocidas posteriormente en todo el mundo, por la creatividad con la que se representa la vida diaria en la serranía ecuatoriana.

Mayra Ribadeneira de Casares califica al arte de Tigua como «Arte primitivista o *naïf*».<sup>42</sup> «Es un arte controvertido y cualquier explicación que se entiende sugiere muchísimas preguntas a las que casi es imposible responder» (M. Ribadeneira de Casares, 1990: 16).

Por su parte, Blanca Muratorio contradice lo que propone Mayra Ribadeneira de Casares: «Mi argumento es que la visión de las pinturas de Tigua como arte primitivo, aborigen o naive [sic] no solo es una representación inadecuada de las cualidades artísticas de las pinturas, sino también de la cultura

39. Mayra Ribadeneira de Casares, *Tigua, arte primitivista ecuatoriano*, Quito, Exedra, 1990; Jean Colvin, *Arte de Tigua. Una reflexión de la cultura indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, 2004; Blanca Muratorio, *Ecografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de los pintores de Tigua*, Quito, University of British Columbia, trabajo presentado en el seminario sobre Patrimonio Cultural «Multiculturalidad, Mercado Cultural en el Centro Histórico de Quito», 1999; Norman E. Whitten, *Millennial Ecuador. Critical Essays on Cultural Transformations and Social Dynamics*, Iowa, University of Iowa, s.f.

40. Húngara que residía en el Ecuador, coleccionista de arte popular internacional.

41. Aclaración sobre Huanu Turupata proporcionada por los pintores familiares a Mary Ivers, en entrevista realizada en el mes de octubre de 2007.

42. El término «*naïf*» (del francés *naïf* = ingenuo), en español *naïf* o *naif*, se aplica a la corriente artística caracterizada por su candidez, ingenuidad, espontaneidad, el autodidactismo de los artistas, colores brillantes y antinaturalistas, y perspectiva acientífica, en <[http://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_na%C3%AFf](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_na%C3%AFf)>. Consultado el 19 de enero de 2008.

y de la creatividad individual de los hombres y mujeres que las realizan» (B. Muratorio, 1999: 49).

Frente a esta polémica entre arte y artesanía, me pregunto *¿quién tiene autoridad para decidir qué constituye y qué no constituye una obra de arte?* Estoy consciente de que los creadores de esta nueva tradición se refieren a sí mismos como «artistas», «pintores», o «autores»; no como «artesanos». Además, tienen autocontrol y autoconciencia cultural con rasgos muy distintivos.

Varios estudiosos del arte, entre ellos Katrin Peters, consideran que «Las propiedades de la pintura naïf no consisten simplemente en la sencillez decorativa y en el primitivismo descriptivo, sino en el gozo del descubrimiento y en su plasticidad cargada de fantasía. Cuando aquella posee estas cualidades, asciende al verdadero arte».<sup>43</sup>

Por tanto, a mi parecer la pintura de Tigua goza de estas características, pues no se enmarca en los paradigmas de la estética canónica, sino que sus obras son un espacio para que los artistas construyan y recreen el mundo a partir de su cultura tradicional indígena y su experiencia migratoria hacia la ciudad; cielo, tierra, sabiduría, clarividencia, presagios, hechos mágicos-milagrosos, mensajes asistidos por la fe a través de la exaltación de la realidad y las oportunidades inherentes a la vida de la ciudad de Quito, forman parte del gran universo que impulsan las obras actuales de la familia Toaquiza Chugchilán.

Personalmente, considero que las obras trabajadas por algunos pintores de Tigua son manifestaciones culturales que constituyen verdaderos actos de memoria, que muestran una conciencia clara para comunicar su mundo interior y su contexto geográfico originario; debido a que no existe una escisión entre la naturaleza y el ser humano, los autores expresan la armonía entre los seres vivientes, especialmente la comunicación y las relaciones interesantes entre los animales y los habitantes indígenas de varias zonas del país. Un ejemplo de esta interacción entre los animales y los seres humanos se encuentra en el libro de Alfonso Toaquiza (primo de Francisco): «A primera hora de la mañana, Amapola llegó a la casa e hizo señas con las patas para contar a la familia que su hija se había ido con el Cóndor. Entregó la *pushkana*<sup>44</sup> y *el sik-sik*<sup>45</sup> como prueba, y enseguida los vecinos fueron llamados al rescate».<sup>46</sup> Las obras escritas por algunos artistas de Tigua prestan atención minuciosa al entorno y a la

43. Katrinm Peters, en <http://www.kathrinpeters.com/Pintura/Estudios/Pintura/Naif/>. Consultado el 19 de septiembre de 2010.

44. *Pushcana* en lengua kichwa significa masa de lana usada para producir el hilo.

45. *Sik-sik* en lengua kichwa significa el palo donde se enrolla el hilo.

46. Alfonso Toaquiza, *Kuntur Kuyashkamanta. El cóndor enamorado. The Condor who fell in love*, Quito, Kuri Ashpa, s.f., p. 34.

actividad humana, forman parte de un vasto conjunto de interacciones sociales en que el ser humano no es más que un actor entre muchos otros.<sup>47</sup>

Al volver la mirada a los protagonistas de su historia, de acuerdo a la versión del mismo Julio, el encuentro con Olga Fisch se dio de la siguiente manera: él formaba parte de un grupo de músicos que tocaban para una fiesta de los Tres Reyes; Julio ejecutaba un tambor que tenía dibujos de danzantes, una vaca loca, el viejo y el toro; tocando música y avanzando en una procesión en Turupata, con su tambor llamativo «paró un carro pequeño, observó la fiesta y los turistas se quedaron prendados con el tambor; una se me acercó y me pidió que lo vendiera; yo le dije que no podía, pues lo necesitaba para el desfile; entonces, me dejó la tarjeta con la dirección y después pensé en venderle mi tamborcito» (J. Toaquiza, 2007: 39). A partir de ese encuentro, comenzaría a desarrollarse una nueva experiencia en la pintura, que recrearía con sencillez la vida cotidiana del indio ecuatoriano por medio de descripciones tiernas, comprensivas y brillantes de los aspectos característicos de su existencia.

Debido a las necesidades económicas indicadas, Julio vendió su tambor a Olga Fisch, la «turista» de Quito, por diez sucres;<sup>48</sup> posteriormente, por tres o cuatro años más se dedicó a pintar tambores con su joven hijo Alfredo. Su trabajo artístico –pinturas elaboradas sobre cuero de ovejas provenientes de sus rebaños– se vendían a los turistas, pues los grandes tambores resultaban inmanejables para llevárselos fuera del país.

Consecuentemente, Julio Toaquiza comenzó a pintar sobre superficies planas, en forma de cuadros. Al mismo tiempo, el autor original enseñaba la técnica a sus hijos, familiares y vecinos de Tigua. Todo ese germen de inspiración produciría más de 300 artistas para el año 2007. Inicialmente, los miembros de la comunidad alternaban las tareas agrícolas tradicionales con la pintura de los cuadros. La temática, al principio, se limitaba a tradiciones y mitos del campo, la vida cotidiana y las fiestas religiosas. Más adelante, incluirían vistas urbanas y temas políticos como la deuda externa, la caída de presidentes durante los años 90 y las visitas de personajes importantes a la zona de Tigua. El análisis de estos aspectos será abordado y profundizado en el segundo capítulo.

Así, se estaba construyendo, paulatinamente, el ambiente para el advenimiento de un arte indígena. Sin embargo, después de la Reforma Agraria, las parcelas de tierra entregadas redujeron su tamaño, más aun cuando las comunidades indígenas aprobaron una ley que concedía el derecho a la tierra de sus

47. Cfr. Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, *Tierra adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de trabajo sobre asuntos indígenas, 2004.

48. Moneda nacional hasta el 2000, considérese que cuando se dolarizó la economía ecuatoriana veinticinco mil sucres equivalían a un dólar americano.

padres a cada miembro de la familia, incluyendo hombres y *mujeres*. De igual manera, el debilitamiento del sistema productivo de autoconsumo, la falta de lugares donde comercializar sus pinturas y la baja calidad de la educación provocaron la migración a las ciudades, especialmente a Quito.

## EL CONTEXTO MIGRATORIO

La migración desde Tigua tomó un carácter colectivo a partir de los años 80. Se la puede calificar como una cadena de familias que sigue a cada jefe de hogar. Hubo una acrecentada incorporación en el mundo artístico de las familias pintoras, hecho que aumentó la oferta y redujo la participación en las tareas agrícolas del campo, convirtiéndolas en actividades cada vez más esporádicas; por eso, los artistas vieron en Quito una oportunidad directa de acceso a los turistas y a los distribuidores extranjeros.

Por lo tanto, desde hace aproximadamente 15 años muchos pintores llegaron al sur de Quito, específicamente a Caupicho, Chillogallo, Cutuglagua y Guamaní. Una vez en la capital, siguieron enfocándose en la realización del arte, vendiéndolo en las ferias y exposiciones de la urbe. Lo que distingue a los artistas de Tigua de otros migrantes a nivel de América Latina es que no llegaron como mercancía clave para la ciudad, insertándose como fuerza de trabajo desde las regiones dependientes y periféricas hacia las regiones centrales y dominantes;<sup>49</sup> sino como personas conscientes de que su actividad constituiría un sustento para toda la familia. Tampoco eran sujetos pasivos a la espera de compradores, más bien continuaban en la formación y configuración de vínculos y redes entre el lugar de origen y destino, así como en la difusión de su trabajo en el ámbito internacional.

## MI CONTACTO CON LA FAMILIA TOAQUIZA CHUGCHILÁN DE SANTO DOMINGO DE CUTUGLAGUA

En el transcurso de mi trabajo en Quito, desde 1990 hasta el día de hoy, como promotora intercultural, con mucho interés en la educación bilingüe, los derechos de los indígenas y el respeto a las creencias religiosas, llegué a vincularme con varias familias indígenas oriundas de la zona de Tigua Chami, específicamente con el señor Manuel Millingalle, líder de su comuni-

49. Vale aclarar que esta situación ha cambiado en los últimos años; algunas familias, por su capacidad y por sus contactos internacionales están en mejores condiciones económicas, a diferencia de otros pintores que se vieron obligados a cambiar de actividad laboral.



dad y concejal del Municipio de Tigua en los años 90. Su compadre, Francisco Toaquiza, sobrino del iniciador de este estilo particular de arte plástico había migrado a Quito y, eventualmente, construyó su domicilio en la zona receptora de Santo Domingo de Cutuglagua, área fronteriza entre la ciudad metropolitana de Quito y el cantón Mejía, originalmente llamado Machachi. La familia de Francisco y su esposa Mercedes Chugchilán es numerosa: hijos, nietos, la mamá de Francisco, hermanas, cuñados, sobrinos; todos viven en el mismo sector.

Llegamos a ser compadres, vecinos y amigos; compartimos la búsqueda de una vida digna y el reconocimiento de la capacidad de este grupo humano para superar las dificultades diarias, sin caer en el asistencialismo, tan característico de una visión ingenua y neocolonialista. A partir de mi contacto con los indígenas migrantes en los años 80 y 90, me interesó el trabajo de los pintores porque formulan, imaginan y viven sus propias historias en medio de la migración del campo a la ciudad. Siempre he tenido una simpatía instintiva por las civilizaciones sabias y milenarias andinas; he comprendido desde hace muchos años que iba a llegar el momento de derribar la pared que me separa del corazón profundo de los Andes, de los latidos fuertes y escondidos de los custodios de un arte que representa la vida del páramo andino.

He visitado la zona de Tigua varias veces para participar con sus moradores en algunas fiestas de bautizos y matrimonios, así empecé a ver las escenas de vida de un pueblo nacido en un alto páramo, donde los paisajes gozan de una grandiosa e impactante belleza natural. Las ovejas y llamas que pastan en las alturas, proporcionan lana, carne y fertilizante para los habitantes.

Mary J. Weismantel, en sus estudios antropológicos, hace una observación importante sobre la zona: «El concepto de páramo como «algo selvático» es de gran importancia dentro de la etnogeografía y de la cosmología local».<sup>50</sup> Curiosamente, los pintores de Tigua elaboran composiciones tanto de la Sierra y de la selva, muchas veces con escenas idílicas que incluyen campos verdes, ríos cristalinos, un sol resplandeciente, la cebada y otros granos color de oro. Sin embargo, durante las visitas a la zona de Tigua se experimentan también las misteriosas nieblas, vientos fuertes y una fría humedad que demuestra un clima monótono y nada benigno. Es por esta razón que me intrigaba la historia de la elaboración de los cuadros, porque al ser su comadre, ocasionalmente, los recibía como regalo.

Asimismo, desde mi llegada a Quito, admiraba los colores brillantes de las pinturas expuestas en la avenida Amazonas y en el parque El Ejido. Llamó mi atención la calidad del trabajo y la utilización de la piel de oveja; pues, marcaban una diferencia en las obras que no pueden ser solamente reducidas

50. Mary J. Weismantel, *Alimentación, género y pobreza en los Andes ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 70.

a la categoría de «artesanía», sino que merecen ser apreciados como trabajo artístico de valor. Al examinarlas minuciosamente, es fácil reconocer unas habilidades más allá de lo que se encuentran en una obra sobre lienzo o papel.

## PREPARACIÓN DE MATERIALES PARA LOS CUADROS

Por la cercanía con Francisco Toaquiza, mi compadre y sobrino de Julio, hemos compartido varias conversaciones sobre el proceso de elaboración de los obras. Para muchos que observan el trabajo terminado, les resulta algo sencillo; pero para el desarrollo de la plástica de Tigua es necesario un paso previo que, a la vez, demuestra un instinto práctico y una ejecución cuidadosa en sus composiciones. A continuación realizaré un recuento de lo que me compartieron los autores de Cutuglagua en las largas charlas que hemos sostenido en varios encuentros.

Como he mencionado anteriormente, las obras de Tigua se plasman sobre cuero de oveja, para lo cual es necesario preparar los materiales; Francisco Toaquiza indicaba que, dados los escasos recursos de su tío Julio al preparar la piel de oveja para hacer los tambores, hizo que los artistas se vieran en la necesidad de convertirse en curtidores de pieles; lo que les obligó a practicar operaciones especiales y varios procesos para eliminar la putrefacción existente después del sacrificio de los animales. Utilizaban agua con cloro o con suero de queso para sacar la lana con facilidad. Otros artistas probaban con yeso, sal, hojas de chilca o de marco; experimentaban la resistencia al calor y al tacto para comprobar la estructura fibrosa de la piel de la oveja, obteniendo con ella el material denominado cuero.

Al momento existe un gran corpus de información sobre los pintores de Tigua, y cada uno aporta algún conocimiento sobre la preparación de los materiales para la elaboración de las obras. Entre este grupo de investigadores se destaca Jean Colvin, una nativa de California, bióloga de profesión, pero que ha incursionado en el arte y en la antropología; es autora de artículos y catálogos sobre el arte de Tigua, y divide su tiempo entre California y Ecuador, donde es asesora técnica en un proyecto de desarrollo comunitario en Tigua. Jean Colvin ha promovido el arte de Tigua en los EUA desde hace algunos años. Ella describe este proceso de elaboración en su libro sobre los pintores. En el año 2000 vivió unos cuatro meses en Tigua y observaba todos los pasos inherentes al trabajo. Ha escrito reflexiones interesantes sobre la cultura indígena del Ecuador; esta autora afirma lo siguiente:

En los primeros años, las pieles eran preparadas al lavarlas en una mezcla preparada de dos plantas locales: clavo y mortiño,<sup>51</sup> las que también eran utilizadas para colorear los ponchos. En la actualidad, las pieles son preparadas al sumergirlas en agua mezclada con ceniza y orina durante una semana. La orina acelera el proceso, de manera que la lana es más fácil de remover. La lana es apartada y la piel es lavada con jabón y se deja secar al sol.<sup>52</sup>

Esta es la visión de una observadora; sin embargo, los protagonistas, en este caso el pintor Francisco Toaquiza revela los problemas prácticos en la preparación del cuero. En el transcurso de sus conversaciones, manifiesta, por ejemplo, que el tamaño de la oveja limita la dimensión de la pintura, que no puede exceder la medida de 85 x 110 cm. Asimismo, los cambios mayores y bruscos de temperatura pueden hacer que el cuero de piel se encoja, lo que trae como consecuencia que la pintura se desgarre.

Actualmente, la mayoría de los pintores han empezado a utilizar cueros de oveja curtidos industrialmente, porque como afirma Francisco: «son más suaves, más flexibles, no se doblan como las más rígidas que utilizábamos tradicionalmente. Sobre todo, no queremos que nos descalifiquen en el exterior».<sup>53</sup> Él recuerda los primeros días de la producción de cuero, porque la operación duraba semanas o se lograba en meses. La fijación del tanino<sup>54</sup> con la piel dependía del ácido utilizado, siendo el resultado superior cuando se empleaban ácidos orgánicos. Cuando se eliminaba todos los posibles olores y, todavía, con el cuero un poco húmedo, se lo templaba en el bastidor.

Existen, además, opiniones divergentes entre los artistas acerca del desprendimiento de la lana y me parece que cada uno guarda su propio secreto. Lo que es claro, es que la vida moderna actual y los largos viajes de la ciudad al campo les obliga a comprar las pieles curtidas en las ferias de Latacunga, Ambato o Saquisilí. Entonces, el complejo proceso de elaboración de las pinturas incluye también actos cotidianos como viajes para la compra de cuero.

Dentro de este proceso las mujeres tienen un rol definido, son las encargadas de conseguir la madera para los marcos. Utilizan laurel, pino y eucalipto y, aunque algunos artistas elaboran sus propios marcos, la mayoría los compra a los carpinteros. Anteriormente, muchos cuadros tenían marcos adornados

51. A propósito de los colores sacados de las plantas del sector, Jean Colvin lamenta la desaparición del clavo y el mortiño de la zona de Tigua.
52. Jean G. Colvin, *Arte de Tigua, una reflexión de la cultura indígena en el Ecuador*, Quito Abya-Yala, 2004, p. 35, 36.
53. Palabras de Francisco Toaquiza. Posteriormente, trataré acerca del enfoque de los pintores hacia el mercado exterior.
54. Sustancias orgánicas que servían para convertir a las pieles crudas de animales en cuero, proceso conocido en inglés como *tanning* («curtido» en español), en <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tanino>>. Consultado el 13 de enero de 2008.

con los mismos diseños geométricos encontrados en los costados de los tambores; pero en años recientes, han comenzado a utilizar el marco como bastidor. Sin embargo, en una exposición realizada por la Casa de la Cultura de Quito, el 10 de enero de 2008, pude observar que algunos artistas han regresado al uso del marco tradicional con diseños más complejos.

Desde los primeros pasos tentativos con la utilización de plumas de las aves y, a veces, cabellos de niños, los pintores empleaban tonos naturales de la tierra vista alrededor de Tigua. Los colores resplandecientes y puros creados de pigmentos de plantas fueron reemplazados por pinturas caseras como tintas de anilinas comerciales. A lo largo de los años 80, las obras presentaban colores más intensos de esmalte.

La migración de la familia de Francisco Toaquiza y Mercedes Chugchilán a la zona de Santo Domingo de Cutuglagua, a pesar de que en ocasiones ha traído duras condiciones de sobrevivencia, también ha abierto caminos nuevos que exigen «una reinención de lazos sociales y culturales»<sup>55</sup> que cada vez juegan un papel más importante en la transformación e inspiración de las producciones artísticas. Al parecer, en los pintores de Tigua y, específicamente, en esta familia, conviven tradiciones y modernidades; diversas perspectivas según la edad de los artistas y, sobre todo, rige la renovación constante y un sutil encanto para mantener el interés del mercado nacional e internacional. El inicio de una «tradición inventada»<sup>56</sup> en Tigua ha formado parte intrínseca de la historia de la sociedad ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX.

55. Jesús Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [2002], p. 289.

56. Término propuesto por Eric Hobsbawm, «Inventando tradiciones», en *Historia social*, No. 40, Valencia, 2001.



## CAPÍTULO II

# Tigua en el lenguaje visual: el paisaje romántico y la vida cotidiana de los pintores

*Antes de la peluca y la casaca  
fueron los ríos, ríos arteriales:  
fueron las cordilleras, en cuya onda raída  
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:  
fue la humedad y la espesura, el trueno  
sin nombre todavía, las pampas planetarias*

PABLO NERUDA<sup>1</sup>

### UNA MIRADA A LAS PINTURAS A TRAVÉS DE UNA FAMILIA INTERGENERACIONAL

El camino hacia el barrio Santo Domingo de Cutuglagua está lleno de lodo, de baches y de inmensas piedras. Las frágiles mariposas descansan sobre las flores silvestres multicolores y las aves viajeras trinan alegres bajo el radiante sol mañanero. El volcán Cotopaxi, en la distancia, luce blanco y es fácil adivinar desde dónde viene la inspiración para las obras de los pintores de Tigua. El lugar está situado en el extremo sur de Quito, no cuenta todavía con alcantarillado, pero observé que ha comenzado la construcción del mismo, tan anhelado por la gente de este sector fronterizo. Es un área semirrural y abarca una gran diversidad de culturas entre su población, las mismas que son diferentes de acuerdo a su procedencia, aunque hay un gran porcentaje de indígenas migrantes de la zonas de Pujilí y Tigua. La familia con la que se trabajó adquirió su terreno y casa de un programa de compra de tierras ejecutado por el FEPP,<sup>2</sup> en el año 1998.

Al visitar el hogar de los pintores de Tigua, Francisco Toaquiza, Mercedes (su esposa) e hijos, en la entrada de la casa existe un pequeño patio adornado con flores, que según me narraron son visitadas por colibríes varias veces

1. Pablo Neruda, «Amor América» (1400), en *Canto general*, Madrid, Cátedra, 2000 [1990], p. 105.
2. Fondo Ecuatoriano Populorum Progressio, organismo de la Iglesia Católica.

durante el día; en la parte posterior de la casa se encuentra un árbol nativo en peligro de extinción, el pumamaqui,<sup>3</sup> donde «las aves hacen sus nidos y es mi árbol preferido» relata Francisco. La casa es pequeña con tres habitaciones, donde viven doce personas en total: la abuela María Juana Chusín Vega, madre de Francisco, Mercedes Chugchilán Chusín; los hijos Edgar, Wilson, Martha, Janet, Mérida, Tomás, Jérica, Bryan y el nieto Sebastián. Fabián, el mayor, es casado y vive en otro sitio, pero en el mismo sector.

El objetivo general de mi visita fue realizar un análisis de la producción artesanal-artística de Tigua, a través de las experiencias de una familia que plasma su visión del mundo, memoria e identidad en su producción pictórica. En la recolección de datos sobre la familia Toaquiza Chugchilán he utilizado la técnica de la observación participante que me ha permitido descubrir el lugar físico donde pintan los artistas y compartir con ellos la historia y la memoria del desarrollo de su arte. El encuentro me permitió captar y vivenciar el contexto social y cultural en el ámbito particular de la familia. Mi inclusión en el contexto de la investigación me ha facilitado el acercamiento a un registro y un análisis basado en el concepto de Clifford Geertz, «la descripción densa».<sup>4</sup>

La familia, como es su costumbre, me ha recibido con mucha gentileza y me ha permitido observar profundamente sus vidas, las redes, los símbolos, los signos y las prácticas diarias. Un objetivo particular de la visita era realizar una indagación de corte interpretativo de la situación familiar, como sujetos dentro de su propia cultura. Entonces, intenté entender sus autopercepciones, considerando que existen roles distintos por edad o por género. Dada la proximidad amistosa con ellos, mi propósito fue evitar exageraciones subjetivas y opiniones previamente formadas, para que el encuentro fuera un aprendizaje mutuo de las vidas y obras.

3. Mano del puma. Además, es un árbol de madera muy querido por su utilidad, adecuado para confeccionar cucharas y otros utensilios análogos. Este árbol es igualmente apreciado por los indígenas salasacas, quienes sacan el color morado –para teñir su ropa– de las hojas y ramas de la planta. Cfr. Hernán Jaramillo Cisneros, *Textiles y tintes*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1988, p. 52.
4. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 21-32. Esta terminología fue utilizada por Gilbert Ryle y adoptada por Geertz para interpretar lo observado en un análisis del investigador. Se intenta rescatar el carácter interpretativo, detallado y profundo de la versión antropológica de una circunstancia particular. Una descripción densa busca, además, interpretar lo observado para rendir cuenta del discurso social; es decir, rescatar lo visto y «lo dicho». Además, es una descripción «microscópica», con riqueza de detalles e implicaciones, abarcando sus relaciones contextuales y sus diferentes niveles de significado. El investigador se sumerge en imágenes concretas que tratan de capturar la riqueza de hechos específicos y complejos.

Había concertado, previamente, un encuentro semiformal en la casa de la familia de Francisco y Mercedes, el día martes 12 de febrero de 2008, para dialogar más detenidamente sobre el desplazamiento (ir-venir) de Tigua a Quito. También acordamos, en más de una conversación, analizar la situación actual de los indígenas en la ciudad, las transformaciones, los viajes, los avatares, las memorias; sobre todo, explorar, observar y considerar juntos sus obras; en las cuales plasman sus prácticas culturales ancestrales y actuales.

Mi llegada a la casa fue a las 11 de la mañana y fui recibida con un sabroso almuerzo. Lo primero que llamó mi atención fue la hospitalidad, la generosidad de la familia y un gran deseo, también, de compartir sus vidas, trabajos<sup>5</sup> y sueños. En la casa se habla kichwa y la mayoría de los miembros de la familia Toaquiza Chugchilán son bilingües, aunque las dos mujeres de más edad solo lo son parcialmente. Ellas llevan la vestimenta indígena siempre.

## EL LENGUAJE DE LA INDUMENTARIA INDÍGENA DE LA ZONA DE TIGUA

Desde hace muchos años me ha llamado la atención la vestimenta colorida, voluminosa, gruesa y atrayente de las mujeres indígenas ecuatorianas de la provincia de Cotopaxi. Los colores llamativos, la calidad de los materiales utilizados, los diseños y el uso de adornos especiales me daban la impresión de que el lenguaje del arte de los maridos tiene su inspiración profundamente enraizada en el diario vivir y vestir de la familia.

En relación a este tema, Marcelo Naranjo señala lo siguiente: «Por lo general, el vestido está constituido por varios elementos que conforman un todo y por las connotaciones de orden étnico y social que tiene, es uno de los aspectos de la cultura que en situaciones de contacto, cambia más rápidamente, aunque hayan [sic] elementos que perduran».<sup>6</sup> Por este motivo, me interesan los «elementos que perduran», porque aparecen continuamente en las pinturas de los artistas de Tigua que residen en Cutuglagua.

Casi no existe una pintura sin una multiplicidad de personajes con el poncho rojo y los pantalones blancos. Al parecer los viajes a las ferias de Otavalo y la participación en varias exposiciones han influido para que se generen cambios y adaptaciones en sus costumbres de vestuario, porque el pantalón blanco pertenece más a las costumbres de los indígenas otavaleños. Por ejemplo, en la actualidad la familia Toaquiza Chugchilán utiliza sombreros de fiel-

5. Para los artistas de Tigua, trabajar significa pintar.

6. Marcelo Naranjo V., *La cultura popular en el Ecuador*, t. II, *Cotopaxi*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1996, p. 200.



tro, de ala corta y de colores café, negro y verde. Mercedes utiliza el verde: «Es el color de las hierbas que crecen alrededor de mi tierra».<sup>7</sup> El color de las hierbas que crecen en el páramo viven en la imaginación de esta mujer; el sombrero que lleva es de tipo austriaco, de la región tirolesa. Antes de la conquista los indígenas no conocían los sombreros;<sup>8</sup> cuando pregunté el motivo de llevarlos, siendo una costumbre ajena a la comunidad, la respuesta de Francisco fue: «duele la cabeza si no lo llevamos»; en referencia a la tradición de las mujeres mayores quienes siempre lo llevan. Esta afirmación la confirman otras personas mayores no indígenas. A raíz de la frase de Francisco, ya mencionada, me parece que a las mujeres de Tigua les corresponde el papel de ser portadoras y guardianas de la cultura del lugar. Sin embargo, Francisco y sus dos hijos Edgar y Wilson pintan sombreros blancos en casi todos los cuadros: «Este sombrero era de antes, era duro como un casco y todavía lo llevan los hombres danzantes en la fiesta de Corpus Christi».<sup>9</sup> Los sombreros blancos utilizados en la fiesta están adornados, a veces, con cintas de varios colores.

En la actualidad, los hombres, mujeres y niños llevan la vestimenta indígena en tiempos de fiesta. Para lograr un mejor acercamiento al análisis de las pinturas, es necesario observar con profundidad y detenimiento toda la indumentaria indígena que está casi siempre representada en las obras de los artistas. El vestuario, en el caso de los artistas indígenas de Tigua, es muy rico en contenido; lo llevan con orgullo e indica la pertenencia a determinadas comunidades. Quienes lo visten forman parte de una colectividad especial fácilmente identificada. Las mujeres indígenas oriundas de la zona mencionada, ponen de manifiesto ante los demás —especialmente en tiempos de celebraciones importantes— su posición económica, ostentando prendas magníficas: aretes de oro, alhajas, collares de vidrios coloreados, brazaletes y chalinas ricamente adornadas con colores brillantes.

La vestimenta no es solo para cubrir el cuerpo y protegerlo de variaciones climáticas, sino que transmite diferentes mensajes de la persona que la lleva. Existe un lenguaje o código que únicamente conocen, a veces, los miembros del mismo círculo social. Los hombres se dedican a la pintura y las mujeres originarias de Tigua son poseedoras del arte de hilar, tejer y bordar. Las mujeres jóvenes de la familia Toaquiza Chugchilán, especialmente Martha, están experimentando con la pintura, pero todavía no han logrado vender su obra.

7. Conversación realizada el miércoles 2 de abril de 2008.

8. «Con la conquista aparece el sombrero, antes utilizábamos plumas de cóndor, plumas de lechuzas amarrábamos con una franelita blanca en la cabeza, eso era el propio traje de los indígenas». Conversación realizada con Francisco Toaquiza, 2 de abril de 2008.

9. *Ibid.*, Corpus Christi es una fiesta de origen medieval cristiano celebrada en el mes de junio, coincide con la época del Inti Raymi, es decir la fiesta del sol. La presencia de los danzantes de Pujilí ha sido la inspiración para las innumerables pinturas de los artistas de Tigua.

## HILANDO LA VIDA, TEJIENDO MEMORIAS Y BORDANDO UNA HISTORIA DE TIGUA

Desde tiempos antiguos, el arte de tejer o bordar ha sido una labor asignada a las mujeres en América Latina; representaba la creación y la vida, ambas entendidas como multiplicación o crecimiento a partir de un hilo. Mercedes cuenta, en lengua kichwa, que hilaba desde niña. Con una caña de *sik-sik*,<sup>10</sup> se colocaba un contrapeso llamado *piruru*.<sup>11</sup> Se sostenía el huso entre el cordal y el anular de la mano derecha y se lo hacía girar con el pulgar y el índice. La parte más delicada y difícil del trabajo era obtener los primeros centímetros del hilo, que se ovillaba en el extremo superior del huso. Posteriormente, el hilo iba creciendo rápidamente y devanándose alrededor del palito: «el tejido andino ofrece así una forma autónoma, clausurada, completa, podríamos decir autosuficiente, insinuado ya como la representación de un territorio, como el del tejido puede reflejar una categorización de lo social».<sup>12</sup>

Durante la exposición «Conozcamos nuestra vida en la corneta y la bocina», realizada en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, de 14 a 18 de abril de 2008, Mercedes Chugchilán me indicó el tejido de las faldas antiguas utilizadas por mujeres indígenas de la provincia de Chimborazo; me contó que anteriormente, de igual manera, sus abuelas llevaban faldas hechas de lana natural hasta los tobillos. Los colores de las chalinas tejidas, de uso actual, son el amarillo, azul, rojo, morado, anaranjado y rosado. En el desarrollo de la conversación, Mercedes manifestó lo siguiente: «Antiguamente ni hemos llevado la chalina tejida, sino un rebozo hecho de lana de *burriagu*»,<sup>13</sup> «sí», añade Francisco, «nos enseñaron tejer últimamente no más, es una tradición inventada en nuestro sector desde hace 15 o 20 años».<sup>14</sup> Pero, al igual que en las pinturas, estas tintas tradicionales han sido reemplazadas por las anilinas.

Los cambios en la sociedad y las interacciones de esta familia de indígenas les obligaron a ocupar pantalones de moda, más cómodos, lavables y,

10. Es una planta muy fina, se asemeja a un palo y crece en la llanura de los Andes.

11. *Piruru* en lengua kichwa significa una pieza de barro con un clavo metido para sostener el hilo.

12. José Sánchez-Parga, *Textos textiles en la tradición cultural andina*, Quito, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1995, p. 20.

13. Cabe señalar que Mercedes es casi bilingüe en el presente. Cuando yo la conocí hace muchos años hablaba solamente kichwa y a raíz de la migración hacia la ciudad y la educación de sus hijos ha logrado mejorar su idioma castellano.

14. Conversación realizada con Francisco y Mercedes, el miércoles 2 de abril de 2008. Es importante señalar que en gran medida el vocabulario, de los artistas y de la familia, fue influenciado por el contacto con la autora de esta investigación.

sobre todo, más económicos. Además, algunos indígenas cuestionan el uso de la indumentaria, cuyos motivos y forma de usarse estaban ligados a la categoría social de quienes la llevaban en el tiempo de la Colonia. En aquella época, a los hacendados les convenía saber a qué pueblos pertenecían sus esclavos indígenas y, por esa razón, hay una cierta resistencia entre los jóvenes nativos más estudiados.

Los anacos o faldas plisadas, la *mama chumbi*,<sup>15</sup> para uso ceremonial, las blusas de manga larga con encajes, las chalinas de vistosos colores, las medias de lana, en que predomina el color verde y las joyas relatan una riqueza cultural que, muchas veces, fue prohibida a lo largo de los años. Francisco, con tristeza dice: «Los curas y los dirigentes poco a poco han llevado las cosas, hicieron desaparecer muchas cosas, nos dijeron que era pecado llevar oro, cosas así». <sup>16</sup> Toda expresión precolombina fue despreciada por desconocimiento y arrogancia, evidenciando así la idea de superioridad del mundo occidental.

#### UNA HERENCIA DE COLORANTES DE ORIGEN ANIMAL, VEGETAL Y MINERAL

En cuanto a los colores vivos y radiantes de las pinturas de Tigua, tuve conocimiento de que las tintas tienen sus antecedentes históricos. Edgar Toaquiza, un artista joven de 23 años, es creativo y no ha olvidado las enseñanzas de su papá sobre el uso tradicional de los colorantes: «Conocimos el rojo, el blanco, el amarillo y el negro, colores sagrados de la tierra, de la vida, del maíz, de las montañas y del Taita *Inti*». <sup>17</sup> Edgar está consciente de la gran profusión de plantas encontradas en las tierras americanas, las cuales sirvieron a los conquistadores para extraer materia colorante para los obrajes durante la Colonia. Hernán Jaramillo Cisneros, al referirse al tema –citando a Cossío de Pomar– dice: «es indudable que los tintes procedían de vegetales y minerales, y que su consistencia estaba presidida de un profundo conocimiento de las sustancias tintóricas: el rojo de la cochinilla, <sup>18</sup> el azul del añil, <sup>19</sup>

15. *Mama chumbi* en kichwa significa la faja ancha envuelta en la cintura para sostener el *anacu*, es decir, la falda plisada. Durante la «Semana Andina» de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Mercedes me permitió observar la faja creada por su padre desde hace muchos años. Es una faja de pinturas naturales y hechas a mano. La guarda con mucho cariño en memoria de su recién fallecido progenitor.

16. Conversación con Francisco Toaquiza, realizada el 2 de abril de 2008.

17. *Taita* significa padre; *Inti* en lengua kichwa significa *el sol*. Conversación realizada con Edgar Toaquiza, el martes 26 de febrero de 2008.

18. Insecto que vive en las paletas de los cactus y que tuvo extensa aplicación como material tintóreo, cultivado en la época colonial.

19. Hierba que al exprimirle el zumo se seca y se produce un tinte azul oscuro.

el amarillo oro de la <chilca>,<sup>20</sup> el gris pálido del molle,<sup>21</sup> el verde oscuro de la muña».<sup>22</sup>

Cuando indagué a los pintores acerca de los colorantes, Francisco respondió: «el papá de Mercedes, mi mujer, usaba el *rumi*<sup>23</sup> barba para teñir la lana».<sup>24</sup> Se teñían las telas de lana en un proceso de fermentación, dando un color amarillo oscuro o café claro. Se hallaban los líquenes cerca de las rocas. Toda la familia comenzó a recordar los nombres de varias plantas como el *ñachag sisa*,<sup>25</sup> las hojas de chilca, la hierba mora y el capulí. Francisco lamenta la desaparición de tantas plantas nativas, pero aparecen en las pinturas como un recuerdo y una memoria de antiguas tradiciones relacionadas con el uso de las plantas para obtener varios colores. De igual manera, las pinturas vislumbran la vida comunitaria en medio de picos nevados, cielos azules, trabajos de campo, rituales, flores, plantas del sector y muchos otros temas más.

#### LA NATURALEZA, «UN LENGUAJE VERDE»:<sup>26</sup> UN MUNDO DE IMAGINACIÓN, MITOS, FANTASÍA, MEMORIAS Y UN SALUDO CONTINUO A LA VIDA COTIDIANA

«Somos parte de la naturaleza, estamos conviviendo con ella [...] no estamos rescatando, estamos viviendo».<sup>27</sup> Edgar Toaquiza, de 25 años, destaca continuamente en nuestros diálogos la importancia de la naturaleza en el arte de Tigua; es así que, cada día antes de pintar, los artistas se levantan a las cuatro de la madrugada para respirar el aire puro de Cutuglagua, meditan a la luz del sol naciente y contemplan el gigantesco Cotopaxi cubierto de nieve blanca. Los pensamientos vuelan hacia su Tigua natal cerca de la laguna Quilotoa, volcán inactivo «cuyos colores cambian del azul turquesa brillante a un verde de bosque profundo» (J. Colvin, 2004: 71). El cóndor, símbolo de libertad, aparece en casi todos los cuadros y aunque esta ave no existe más en los cielos de Tigua,

20. Existen dos clases de esta planta, la blanca y la negra.

21. Árbol pequeño, cuando se cortan sus ramas y hojas en pedazos se las hierva para sacar el color gris.

22. Felipe Cossío de Pomar, *Arte del antiguo Perú*, Barcelona, Polígrafa, 1971, p. 114. Citado en Hernán Jaramillo Cisneros, *Textiles y tintes*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1988, p. 52.

23. *Rumi* en lengua kichwa significa piedra.

24. Conversación realizada con Francisco Toaquiza, el domingo 2 de marzo de 2008.

25. *Ñachag* en kichwa quiere decir hierba, de la familia de las sinantéreas, cfr. Luis Cordero, *Diccionario kichwa-castellano, castellano-kichwa*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2001, [1895], p. 76.

26. Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001 [1973], p. 171.

27. Edgar Toaquiza, conversación realizada el miércoles 2 de abril de 2008.

los pintores guardan con ella unas relaciones sensibles e imaginarias que los transportan hacia un tiempo en el que el entorno gozaba de un esplendor natural.

La chuquiragua, flor de los páramos, la *killu*,<sup>28</sup> las flores coloridas de la papa, la mashua, las habas, la quinua, la arveja, la flor morada del chocho y los granos de maíz de distintos tonos adornan las obras de los pintores. Mercedes tiene preferencia por las flores de la planta de arveja, *sisa muru*;<sup>29</sup> es evidente que las mujeres influyen mucho en los detalles coloridos de las obras de los artistas de la familia. Mercedes me contó que cuando el tono del cielo azul es demasiado oscuro, ella hace algunas sugerencias para mejorar la combinación de los colores.

Se suele decir, en círculos poéticos, que el arte tiene mucho que ver con las emociones. Al estudiar las pinturas a través de esta familia de artistas de Cutuglagua, me parece que todos los lugares: montañas, cerros, rocas, lagos –aves sagradas como el cóndor y el *quindi*–<sup>30</sup> viven indeleblemente en su imaginación; se hallan vivificados por el espíritu del artista que cada persona lleva adentro. Los pintores existen, a veces, en un país de la imaginación y cada uno responde al estímulo de los nombres reales y de la fantasía: Amina, Turupata,<sup>31</sup> Chimbacuchu,<sup>32</sup> Yanacachi,<sup>33</sup> tienen connotaciones mágicas cuando los pintores viven lejos, una sensación de pertenencia a un lugar y, a la vez, una nueva identidad en un territorio simbólico; el territorio<sup>34</sup> de su arte y de su imaginación.

En las pinturas de Tigua se encuentran diversos elementos: colores, luces, sombras, tonos, animales domésticos y salvajes, aves míticas, sagradas y aves de la Sierra, Costa, Amazonía y las Islas Galápagos. El tucán goliblanco se halla al lado del perico alicobalto; el cardenal gorrirojo vuela al lado del guacamayo azul y amarillo y la golondrina aliblanca se encuentra con el martín pescador grande. El cóndor con sus ojos agudos mira todo desde arriba y el colibrí, el ave sagrada de los Andes, succiona la miel de las flores. La vida de la naturaleza, incluyendo la vida humana, sobresale en las pinturas de los artistas Francisco, Edgar y Wilson de Cutuglagua.

Con estos tres artistas se trabajará para leer los temas plasmados en sus obras. Durante los meses de la investigación regresé continuamente a lo que dijo el poeta irlandés, ganador del Premio Nobel de Literatura, Seamus Heaney, cuando reflexiona sobre las obras de William Wordsworth, anota:

28. *Killu* en kichwa significa color amarillo.

29. *Sisa* en lengua kichwa significa flor; *muru* en lengua kichwa significa semilla.

30. *Quindi* en lengua kichwa significa colibrí.

31. *Turupata* (otro nombre híbrido); *туру* en lengua kichwa significa lodo.

32. *Chimba* en lengua kichwa significa trenza y *cuchu* en lengua kichwa significa rincón.

33. *Yana* en lengua kichwa significa negro; *cachi* en lengua kichwa significa sal.

34. Posteriormente, profundizaré la noción de identidad y territorio.

En un momento concreto de su poema narrativo *Michael*, habla de los montes de *Westmoreland* y dice que, para su vida de pastor, era mucho más que un pintoresco telón de fondo y que constituía una presencia amigable e influyente en el sentido estricto de la palabra <influyente>: habían cosas de ello que fluían y penetraban en la vida psíquica de *Michael*. En este caso el distrito de los Lagos<sup>35</sup> no era un conjunto de piedras inanimadas, sino una naturaleza activa, humanizada y humanizante.<sup>36</sup>

El poema «Michael» de Wordsworth expresa una comprensión y una interpenetración entre una persona y su lugar de origen: «aquellos campos, aquellas colinas –no podía ser de otro modo– habían hecho/ presa en sus afectos, le eran/ una emoción agradable de amor ciego,/ el goce que existe en la vida misma»/ (S. Heaney, 1980: 134). De igual manera –como en el paisaje inglés– los campos, las colinas, los cerros, la laguna, los páramos, los nevados, la selva y las yungas ecuatorianas laten en las venas de los pintores de Tigua, mientras recorren los caminos de la memoria.

Todos los lugares del país, especialmente su sector natal, Tigua, comienzan a vivir en el mundo creativo de las pinturas y se hacen casi reales,<sup>37</sup> por el espíritu de los artistas oriundos de una región bella de Cotopaxi. Adolfo Sánchez Vázquez, en *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, acertadamente afirma: «A través de la figura podemos reconocer la presencia de lo real. Pero la realidad que la pintura nos ofrece es una realidad figurada, o más exactamente, creada; es la manifestación del modo como el hombre se apropia de un fragmento de lo real».<sup>38</sup> Edgar Toaquiza manifiesta lo siguiente: «Queremos hablar a la humanidad, queremos decir que la naturaleza es más importante que la tecnología».<sup>39</sup> Este joven no niega la importancia de los avances tecnológicos, sino que, a la vez, quiere destacar el valor de la naturaleza en la vida del ser humano. Tampoco tiene pretensiones de ser un ecologista; actualmente realizó un curso superior en computación y ha hecho contacto con otros artistas de similares intereses en Argentina.

La interconexión entre el país geográfico del Ecuador y el país imaginario de los artistas es resultado de una tradición oral compartida y heredada. En los encuentros se escucha con mucha frecuencia: «Mi papá me dijo»,

35. El famoso distrito de los Lagos de Inglaterra es un lugar bello, inspiración de poetas y artistas plásticos a lo largo de los siglos. William Wordsworth immortalizó el *Lake District* en su poesía, hizo que el mundo conociera esta región en el norte de Cumberland, Inglaterra.

36. Seamus Heaney, *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, 1996 [1980], p. 134.

37. «Todo es real, comadre». Conversación con Francisco realizada por teléfono, miércoles 9 de abril de 2008.

38. Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1996], p. 117.

39. Edgar Toaquiza, conversación realizada el miércoles 2 de abril de 2008.

«mi abuelita dice»... Por esa razón, las pinturas de Tigua conforman lo que se podría llamar las percepciones emotivas de los hechos, o lo que Raymond Williams denomina «las estructuras del sentir, que tienen que ver con la forma como los acontecimientos son percibidos emocionalmente».<sup>40</sup> Adicionalmente, existen observaciones y descripciones meticulosas nacidas del diario vivir, del contacto continuo con la naturaleza que otorgan inspiración y fundamentan su arte. Además, hay otros acontecimientos como la fiesta, el matrimonio, el bautismo, las curaciones con el chamán,<sup>41</sup> las peregrinaciones y los ritos ancestrales que tienen mucha importancia en el arte de Tigua. Por todo ello, es válido profundizar en la mirada de las pinturas de Francisco, Edgar y Wilson.



Detrás de toda pintura subyace un dibujo (a manera de borrador); que debe ser ejecutado con dedicación y que implica una labor continua de perfeccionamiento. Francisco me contó que, inicialmente, no ejecutaba adecuadamente los dibujos, durante su proceso de autoaprendizaje se «ortigaba la mano» con el afán de mejorar su técnica. Progresó paulatinamente, esta técnica y la emoción espiritual de compartir lo que es el mundo de Tigua lo empujaban

40. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1985 [1977], p. 132.

41. Cabe señalar que en el mundo andino, algunos indígenas tienen preferencia por usar yachak en vez de chamán.

hacia adelante. El espíritu de este artista pasaba, por momentos duros, pero manifiesta que con cada paso triunfaba y vendía sus pinturas.

«CORPUS CHRISTI»: LENGUAJE VISUAL,  
UNA FIESTA HÍBRIDA Y UNA SUSPENSIÓN NECESARIA  
DE LA VIDA COTIDIANA. FRANCISCO TOAQUIZA CHUSÍN

En 1230 una monja cisterciense de Lieja<sup>42</sup> tuvo una visión en que Dios le manifestaba el deseo de que los cristianos conmemoraran al Santísimo Sacramento con una fiesta anual. El futuro Urbano IV, a la sazón arcediano de aquella ciudad estudió el caso. A los pocos años de acceder al trono pontificio, el 31 de agosto de 1264, instituyó el Corpus Christi con la bula *Transitorum ad hoc mundo*. Sus sucesores lo confirmaron. Y Juan XXII estableció una procesión y la celebración con octava.<sup>43</sup>

Así se inventó la fiesta de Corpus Christi en el viejo continente. Al otro lado del océano Atlántico, desde tiempos inmemoriales, las culturas andinas se han vinculado a la tierra y a su productividad; cada año se hace la recolección de frutos y granos el 21 de junio. Según el calendario agrícola festivo se da el reencuentro, casi sacramental, de comunidades con un alto sentido de trabajo colectivo y de familiares. Los pueblos se reúnen en mingas<sup>44</sup> para la preparación de lo que es, en Tigua, una de las fiestas más importantes del año: La fiesta de *Inti Raymi*,<sup>45</sup> en las culturas andinas, concluye con la última cosecha del maíz, el grano sagrado de los Andes.

Antes de dar paso, entonces, a un nuevo ciclo productivo (en la vida agrícola de los indígenas), es necesario celebrar un momento festivo; un tiempo de gasto abundante, de alegría, de gozo y de la fuerza incontenible de la naturaleza manifestada en la danza, la música, la comida y el acto litúrgico. Esta ruptura de la rutina diaria es un instrumento vital para el renacimiento de cada grupo humano; se reorganiza, se repite y se transforma: «La fiesta es dinámica, modifica, revoluciona, incluye la ruptura y la restitución íntegra. La fiesta como tal tiene su autonomía, su tiempo de arte como experiencia estética y su prolongación provoca el goce estético».<sup>46</sup>

42. Provincia de Bélgica oriental, en Valonia, junto a la frontera de Alemania y los Países Bajos.

43. Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 82.

44. La minga, nombre kichwa utilizado en el Ecuador, con raíces autóctonas, significa un trabajo realizado entre familiares y vecinos motivados para un beneficio común. La realización todavía requiere tanto la unidad ideológica como de varios factores sociales.

45. *Inti* en lengua kichwa significa sol; *Raymi*, en lengua kichwa significa fiesta.

46. Ulpiano García Cobos, *Inti Raymi. Danza ancestral de su liturgia heliolátrica, Cotacachi-*



Los artistas mayores de Tigua plasman en sus pinturas la fiesta de Inti Raymi y, además, comunican la alegría desbordante y exuberante; pintan escenas de la bebida, de la venta de comida, del consumo de gallinas, de cuyes, de la chicha de jora; todo conforma un banquete abierto para la comunidad nacional e internacional. El gasto es, igualmente, similar a la abundancia hasta en las peleas rituales entre los comuneros danzantes porque «algunos son encarcelados, deben pagar una multa para salir libres» (U. García Cobos, 2002: 96).<sup>47</sup>

Históricamente, tenemos conocimiento de que el Inca Garcilaso nos ha dejado un fino cuadro de Corpus Christi en el Cuzco: «En él comprobamos palpablemente la simbiosis producida entre las creencias de los naturales y la doctrina católica. Esta ceremonia se enriqueció con nuevos elementos autóctonos» (A. López Cantos, 1992: 83).

A Francisco Toaquiza le encanta pintar las escenas de la fiesta de Corpus Christi realizadas en Tigua: las representaciones centrales en la obra de este pintor son los danzantes, figuras coloridas, impactantes e inolvidables para quienes las aprecian, porque emergen con trajes lujosamente decorados y máscaras de malla. Los colores rojo, blanco y azul predominan en la pintura y el enorme *uma*,<sup>48</sup> tocado o penacho de color verde con estrellas, flores y cruces; llama la atención el principal actor que cumple un cargo religioso. Los danzantes llevan pantalones blancos con decorados delantales y platos de pecho, expresan la especial calidad en la confección artesanal de la ropa y la cantidad de decoraciones es impresionante. Algunos salen con fastuosos adornos bordados a mano con hilos de seda y lana sobre brocado, otros con chaquiras, mullos, espejos y laminillas de metal.

El disfraz permite develar verdades profundas que permanecen cubiertas en la vida cotidiana de los pueblos. La estrategia sincrética utilizada por los misioneros, sin duda, dio a los indígenas la oportunidad de seguir practicando sus cultos, acoplándolos al calendario católico. El cóndor, ave sagrada andina, vuela sobre el conjunto del paisaje unificando la naturaleza con la cultura indígena. El toro, representa a los colonizadores españoles; por eso el juego debe culminar con su muerte.

Los indígenas de Tigua rinden homenaje al Dios Sol, en el centro del festival. Al estudiar el vestuario del danzante en los cuadros de Francisco, se evidencia que siguen los lineamientos de las casullas antiguas y los ornamentos eclesiásticos de los sacerdotes católicos. De igual manera, como se ha visto en

*Ecuador*, Cotacachi, Cachipugro Danzas, 2002, p. 96.

47. Sin embargo, es importante hacer notar que cuando compartí esta cita con Francisco, mi compadre, él expresó su desacuerdo con la afirmación de la misma, ya que el encarcelamiento no es un castigo indígena, puesto que ellos tienen sus propias normas para regular este tipo de actos.

48. *Uma* en lengua kichwa significa cabeza.

la vestimenta femenina de la novia indígena de Chimborazo, durante la Semana Andina de 2008, se observaba decoraciones de monedas, relicarios y camafeos.<sup>49</sup>

En el dibujo vemos el personaje del Viejo, que controla a quien no baila bien. «La *carishina*<sup>50</sup> hace reír para alegrar a la gente; la vaca loca lo mismo hace reír».<sup>51</sup> La figura del sacerdote, que lleva una vara que lo acredita como tal, un personaje fundamental en la celebración. Todos los animales vienen a la fiesta de Corpus Christi «viene el toro, semejante arisco bravo que es».<sup>52</sup> El espíritu de Rumiñahui<sup>53</sup> está sobre todo, se lo puede percibir en las conversaciones con los pintores de Tigua; es un espíritu que quiere defender lo suyo; las pinturas, al parecer, son un espacio para expresar sus sentimientos más profundos y la memoria está más presente en Francisco Toaquiza, seguramente esto se debe a que vivió más tiempo en su Tigua natal que sus hijos Wilson y Edgar.

El culto está presente en la imagen de la capilla católica, es una representación simbólica y mística; personifica la trascendencia del ser humano que está fuera y sobre de la vida cotidiana. Al interpretar conjuntamente las pinturas, distinguimos los músicos que acompañan a los danzantes, el pingullero toca con la mano izquierda y golpea el tambor pintado con la mano derecha. Otros músicos acompañan con flautas, rondadores y se alegra la fiesta; mientras que al caer la noche las luces de bengala, las camaretas y los castillos forman una atracción dramática de luces y colores. Los músicos en la pintura no son decorativos, sino que forman parte sustantiva del lenguaje estético del arte de Tigua.

En el imaginario de Francisco Toaquiza, el arte es un medio creativo de expresión, porque conserva, al mismo tiempo, una tradición y una costumbre de Tigua que nace de la conciencia colectiva y de la memoria comunitaria. Cuando pregunté sobre los temas nuevos del dibujo y del arte, me respondió «En mi pintura no «habido» muchos cambios, porque yo estoy haciendo la realidad de Tigua, todo lo que es mi comunidad, mi pueblo, poquito me cambiaré en mi cosmovisión indígena».<sup>54</sup>

49. Camafeo es una «figura tallada de relieve en ónice u otra piedra dura y preciosa. La misma piedra labrada. Medallón que contiene una de aquellas figuras labradas», en *Océano Uno Color, Diccionario enciclopédico*, Barcelona, Océano, 2002, p. 277.

50. *Cari* en lengua kichwa significa hombre; *shina* en lengua kichwa significa como.

51. Conversación realizada con Francisco, el jueves 17 de abril 2008.

52. *Ibid.*

53. *Rumi* en lengua kichwa significa piedra; *ñahui* en lengua kichwa significa cara. Los historiadores modernos creen que Rumiñahui fue hijo de Huayna Cápac, ya que este acostumbraba a casarse con las hijas de los principales caciques de los pueblos que conquistaba, lo hacía con el objeto de apaciguar al pueblo sometido. Así a Rumiñahui lo tuvo en la hija del cacique de Panzaleo que tanto resistió a los cuzqueños en la invasión de lo que hoy es Ecuador. Con mucho valor luchó contra los españoles defendiendo su patria, porque se creía con derecho a sucederle en el mando a su hermano paterno Atahualpa.

54. Conversación realizada con Francisco el día miércoles 2 de abril de 2008. «Comencé a inves-

Sin embargo, sus hijos Wilson y Edgar pertenecen a la tercera generación de pintores y han pasado la mayor parte de su vida en Cutuglagua, en la periferia de la ciudad de Quito, en una zona semiurbana; por lo que ellos tienen visiones modernas; pero no olvidan las enseñanzas y cosmología de sus mayores; les guardan respeto y cariño; no obstante, a raíz de la educación en la ciudad, las ideas actuales van mucho más allá y sus obras manifiestan un crecimiento nuevo e interesante.

«LA SELVA, EL CHAMÁN Y VARIAS CREENCIAS»:  
WILSON TOAQUIZA CHUGCHILÁN



«Me habían embrujado las vendedoras riobambeñas que vivían en Quevedo. [...] un chamán de los Tsáchila, llamado Samuel Calazacón, me curó

tigar mi cultura, nuestra manera de vivir, las costumbres y la historia y por eso tengo suficiente para pintar el resto de mi vida».

[...]» (J. Toaquiza, 2007: 28).<sup>55</sup> Cada tradición en el mundo posee su propio mapa, los chamanes en cada país y en cada cultura suelen viajar con ellos para reforzar las creencias. Las visiones y los sueños, además, tienden a coincidir con las costumbres, los ritos y las normas de distintos lugares. Por ejemplo, un indígena amazónico se encontraría en su sueño con un animal totémico<sup>56</sup> en el camino hacia el Otro Mundo.<sup>57</sup> Un cristiano hablaría con su ángel que le protege en su sendero, mientras que un católico visitaría el santuario de Lourdes para pedir una curación a la virgen María. Los *gurús* hindúes se ufanarían de su patrimonio espiritual. Todos quieren tocar, experimentar y saborear algo más allá de los angostos horizontes de la vida cotidiana o disgregarse de las falsas promesas políticas y religiosas. En el mundo andino de la serranía ecuatoriana, las raíces antiguas de la historia profunda y desconocida siguen renaciendo, surgiendo y brotando.

Las voces de los pintores de Tigua no se pierden en las quebradas ni en las hondonadas de las montañas y páramos, detallan cada momento de la vida cotidiana de los moradores del sector de Tigua y demás provincias del Estado ecuatoriano. Cuando sufren una enfermedad, como es el caso del primer artista, Julio Toaquiza, acuden enseguida al chamán.

Wilson, el sobrino nieto de Julio e hijo de Francisco, tiene 23 años, su pintura preferida es *La Selva*<sup>58</sup> y las prácticas chamánicas. En la obra, conviven animales selváticos, aves coloridas de la Sierra y de la Costa; los turistas, los viajeros aventureros y curiosos también hacen parte del paisaje... en fin, un mundo de realismo mágico. Las pinturas de Wilson promueven el respeto y el amor hacia todo lo existente: las piedras, los árboles, las plantas, los animales y los seres humanos. Para el chamán, lo sagrado es primordial y todo está vivo e interconectado.

55. Samuel Calazacón, de una reconocida familia de chamanes de Santo Domingo de los Colorados ahora llamado Santo Domingo de los Tsáchilas. La aclaración es mía.

56. Un tótem es un símbolo, una señal externa de algo que tiene un profundo significado; en él se conjugan el poder y la unidad, y se conectan diferentes niveles de experiencia y existencia. Ejemplos de ellos son las figuras heráldicas y emblemas tan importantes como el trébol irlandés. Los irlandeses expatriados a menudo reciben tréboles de sus parientes que aún permanecen en su país natal, para que los lleven el día de San Patricio y sigan sintiéndose parte de la patria.

57. Término utilizado para percibir una realidad más allá de lo que se ve en el mundo físico. En la cultura celta y, también, dentro del pensamiento chamánico, en general, subsiste la concepción de la existencia de varios mundos como una realidad tangible. Los sabios son conscientes de otros planos de existencia y son capaces de acceder a estos mundos. Así, pues, el viaje a estos otros mundos es considerado una búsqueda de sabiduría. Los druidas celtas se encararon continuamente con el otro mundo.

58. Cabe señalar que hay una variedad de poblaciones asentadas en esta región del Ecuador: kichwas del Oriente, cofanes, huaoranis... Hacia el sur habitan los shuar y achuar.

En una entrevista-visita<sup>59</sup> a la casa de la familia Toaquiza Chugchilán, Wilson me narró lo siguiente: «en mi pintura de la selva el yachak<sup>60</sup> quiere mutar en un yaguar». El espíritu del yaguar está dentro del yachak para curar a las personas enfermas que acuden donde él. Según el autor de esta pintura, el espíritu vive en el arco iris, un ejemplo de la imaginación del propio artista, porque nada es imposible en el mundo de la fantasía. Cabe señalar que en las pinturas el búho aparece, siempre, junto al chamán.

Me impresionó, particularmente, en este diálogo con la familia, la coincidencia con lo que dice Eduardo Viveiros de Castro acerca del tema: «El chamanismo amazónico puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades específicas con miras a dirigir las relaciones entre estas y los humanos».<sup>61</sup> El chamanismo, en el mundo andino, es un modo de actuar y de conocer. Wilson representa, desde su imaginación viva, todo lo que oyó de su papá, Francisco (desde sus viajes anteriores por el país), y pinta una historia, una memoria visual y palpable.

«Es como yo estoy dentro de la selva, tocando las plantas. Entro al fondo, estoy allí, pasan las horas y estoy pintando hasta pierdo la noción del tiempo. Mi mamá tiene que llamarme una y otra vez, me encanta lo que pinto». A Wilson le gusta observar las aves que «hacen huequitos dentro de la palma de la chonta». La anaconda, la gran serpiente aparece en todo su esplendor en el arte de este joven; la serpiente existía antes que el diablo llegara de Europa, con toda su carga religiosa expresa el poder de las aguas beneficiosas y destructivas. La fragata, ave de la Costa, con su pecho rojo «hace corazón».<sup>62</sup>

En el capítulo I, había expresado una inquietud acerca de si este arte está al servicio de nuevos «ojos imperiales» nostálgicos y deseosos de volver hacia un mundo «puro», campestre y sencillo. A lo largo de las conversaciones que he tenido con la familia he llegado a la conclusión de que el arte de Tigua, practicado por esta familia, tiene mucha inspiración y creación desde su vivencia diaria y, también, desde el mundo de la imaginación. Poseen un lenguaje poético, pero nunca quitan sus ojos del mercado nacional e internacional; han heredado un estilo particular del tío, Julio Toaquiza, el primer artista de Tigua: «Un estilo o lengua no es una creación individual; a veces requiere el esfuerzo creador sucesivo de muchos creadores o incluso de varias generaciones, aunque, ciertamente, el peso decisivo de la creación de este lenguaje recarga sobre

59. Jueves 17 de abril de 2008.

60. Término andino preferido por Wilson.

61. Eduardo Viveiros de Castro, «Perspectivismo y multinaturalismo», en Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, edit., *Tierra adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas, 2004, p. 43.

62. Expresión del artista.

unos pocos» (A. Sánchez, 2003: 134). En el caso de la pintura de Tigua podrían ser de estos «unos pocos» Francisco, Edgar y Wilson Toaquiza.

El lenguaje y estilo de los artistas de Tigua es reconocido, pero el florecimiento de nuevas ideas a través de múltiples interacciones en la ciudad de Quito ha transformado la conciencia de los tres pintores estudiados. Me atrevo a decir que la tercera generación de artistas, en este caso, Wilson y Edgar están pintando figurativamente.

Pintar figurativamente es, en verdad, apartarse, transformar la percepción ordinaria. El objeto figurado ya no es la reproducción exacto de objeto percibido; las líneas y los colores ya no se articulan en la figura como un objeto real. Y, sin embargo, el objeto real no desaparece por completo; podemos reconocer tras las transformaciones a que ha sido sometido nuestras percepciones de él (A. Sánchez, 2003: 122).

Al estudiar otras pinturas de los mismos artistas, se nota que las figuras responden a ciertas actividades de la vida cotidiana, se parte del mundo actual y percibido; además, existen cuerpos transfigurados, a veces deformados o imaginados; es decir, imparten un lenguaje o un vehículo de expresión, una creación nueva, según los pintores de Cutuglagua, originarios de Tigua.<sup>63</sup> En estas obras «La figura se nos presenta como una totalidad en la que se vinculan de un modo formal los signos pictóricos últimos: líneas y colores» (A. Sánchez, 2003: 120).

Retomando la obra de Wilson, se evidencia que su arte es intencional. Provoca una profunda emoción en él, le hace perder la noción del tiempo, pero, a la vez, quiere expresar algo a los espectadores, desea, quizás, provocar una reacción diferente.

Existen varios debates sobre las diferencias entre las obras figurativas y las no figurativas, pero en la organización de la materia, el arte de Tigua tiene una estructura interesante; tiene una función plástica con elementos referenciales que aluden a una cultura y a un mundo visual concreto. Apelan al subconsciente, a la intensidad del color, a las leyendas y a los mitos. Se puede observar mucha experimentación en las obras objeto de este estudio, pero existe el elemento constante de la vivacidad extraordinaria de los colores vibrantes del arte de Tigua.

El impacto de luz, color y perspectiva es impresionante. La representación de lugares que no han sido modificados por la modernidad, constituye un factor importante en el arte de Wilson. Las pinturas de los tres miembros

63. Me refiero a la pintura de Edgar sobre la esperada visita del ministro de Educación, Raúl Vallejo, a la escuela «Mundo Feliz», situada en la ciudad de Quito en el sector Tréboles del Sur; y la obra que representa a Simón Bolívar y Manuela Sáenz. Ver anexos 1 y 2.

de esta familia de artistas de Tigua, radicados en Cutuglagua, transcurren en sitios fuera de la temporalidad y recurren constantemente al tema de lo mítico.

En el arte de Julio Toaquiza, el uso de la perspectiva no existía, pero hay un cambio notable en las obras de la segunda y tercera generación de los pintores de Tigua. Un dato interesante es que Tomás, hijo de Francisco que tiene 12 años, dibujaba y pintaba en la escuela Mundo Feliz y vendía sus «obras» a sus compañeros del grado.

El surgimiento de una nueva conciencia, a fines del siglo XX y principios del XXI, comprende la destrucción paulatina ecológica del planeta. Wilson obliga a volver los ojos a las sabidurías ancestrales, valorando al chamán o yachak en su papel de intermediario de los planos de la existencia. Edgar, al igual que su hermano Wilson, ha tenido acceso a una educación superior, lo que le ha permitido tener mayor contacto con los libros y la tecnología. Este nuevo elemento en el arte de la familia Toaquiza Chugchilán, ha significado una variación en sus obras.

PINTANDO «EL TREN DE LA MEMORIA»:<sup>64</sup>  
MIRADAS HACIA EL TURISMO ECOLÓGICO,  
VIAJES SIN FIN Y SUEÑOS QUE RODEAN LAS NUBES,  
EDGAR TOAQUIZA CHUGCHILÁN



64. Marcelo Meneses Jurado, *Tren al sol, Train to the sun*, Quito, Ecuador Adventure / Trama, 2006, p. 35.

Las obras de Edgar representan las utopías. La masificación cultural y la vida agitada de la ciudad no le han mermado su imaginación. Tiene, al igual que su padre Francisco y su hermano Wilson, un profundo conocimiento de las culturas e historias ecuatorianas; posee una visión clara y, a pesar de tener los ojos puestos en el «mercado de los turistas», no ha perdido la visión e inspiración artística: «quiero lucrar, mis pinturas son buenas», es una frase muy común en su vocabulario.

Su arte representado en el «Tren de los turistas» y el personaje de Eloy Alfaro, expresidente del Ecuador, quien dio el impulso final para completar 464 km de vía desde Quito hacia Guayaquil, demuestra su interés en el futuro turístico del país. En la obra de Edgar, percibo la lucha entre la naturaleza y la tecnología, un tema fundamental del siglo XXI: «Alrededor del reloj del cromo que marca nuestro tiempo, acechan los espíritus de la prehistoria».<sup>65</sup> Dentro del paisaje ecuatoriano, el tren de la memoria une a los pueblos de la Sierra y la Costa. Las cumbres son oscuras y las lagunas están vivas, todos son lugares sagrados por su poder y, para el artista, el *Tren de la memoria*, aunque no pasa por Tigua en la realidad, camina por las vías de su imaginación.

La memoria, la historia, la tradición, la magia y el mito no son elementos estáticos en el mundo de Edgar Toaquiza de Cutuglagua. Existe, en mi opinión, un movimiento en su arte hacia un elemento nuevo y dinámico; concurren fuerzas activas que inspiran el cambio y el desarrollo. El tren turístico de Quito a Guayaquil abre en su arte una nueva ruta en el pensamiento indígena, hay un grito silencioso, pero alegre y utópico en todas las obras de Edgar.

Este joven artista estudia la historia del tren ecuatoriano, sus estaciones de páramo y los majestuosos volcanes. Sueña en el futuro con un turismo ecológico, quiere viajar por las cuestas y cumbres empinadas y por eso pinta las quebradas infinitas y misteriosas de su Patria. En su obra el tren forma parte del paisaje, los alegres colores: rojo y azul, que junto al humo blanco, transitan por las tierras altas, mientras la pareja de indígenas agricultores cultiva la tierra. Los perros blancos y los *llamingos*, el siempre observante cóndor, todos hacen una pausa para mirar el nuevo elemento en su hábitat. El perro blanco en el mundo del arte de Tigua es un compañero fiel y constante en todas las pinturas. Es sabio, hasta en el «cuidado de su salud». La mamá de Francisco, la abuela María Juana me contó en kichwa que el perro tiene una gran inteligencia: cuando le duele la barriga come una planta que le cura, esta hierba se llama *ashcunicunamilin*.<sup>66</sup> En el mundo indígena se concibe a los animales como

65. Kart Dieter Gartelmann, *Las huellas del jaguar, culturas antiguas en el Ecuador*, Quito, Trauma, 2000, p. 366.

66. *Ashcu* en lengua kichwa significa perro; *micuna* en lengua kichwa significa comer.



seres dotados de una conciencia, que les confiere atributos parecidos a los del ser humano.

Esta breve mirada a las obras de los artistas mencionados, surge también de la cercanía, de la construcción y estudio compartidos con ellos; es un primer acercamiento a la expresión de un pensamiento complejo plasmado en el arte.

Los dibujos y los colores, al parecer, son expresiones de un pueblo consciente de su identidad a través de sus símbolos, signos y sus prácticas diarias. Es, en las palabras de Hernán Jaramillo Cisneros, un: «discurso de una sociedad sobre sí misma» (H. Jaramillo Cisneros, 1988: 37). Sin embargo, este discurso-reflexión-representación, no se queda estático, sino que se construye en las interacciones grupales, en las nuevas experiencias migratorias, en los viajes para vender sus obras y en la adaptación a un mundo más expansivo; por lo tanto, es necesario para el grupo de artistas dialogar con sus tradiciones a la luz de las nuevas experiencias urbanas.

El camino de retorno a casa desde Santo Domingo de Cutuglagua está lleno de las primeras sombras para anunciar la noche. Paulatinamente, la experiencia de estos meses me ha revelado el mundo complejo de migrantes artistas viviendo en la ciudad. Existe una vida llena de acontecimientos, memorias y viajes internos y externos. Los ancianos, las mujeres, los jóvenes y los niños artistas de Tigua demuestran que su identidad se construye, en vinculación con su tierra natal; son testigos de una continuidad ininterrumpida de historias, leyendas, mitos, ritos y vivencias de migrantes. Me pregunto: ¿en qué consiste esta identidad? De vez en cuando la familia Toaquizza Chugchilán agrega a este texto un detalle, cuenta otras experiencias, realizan exposiciones (a las que suelo ser invitada), sus anhelos, sus sueños, y plasma todo en un arte que suscita cada vez más interés en el ámbito nacional e internacional.

# Conclusiones

## LOS MÚLTIPLES CAMINOS DE LA PINTURA

A lo largo de estos meses he fortalecido mi amistad con los pintores de Tigua; hemos pasado muchos momentos juntos, hemos sostenido largas conversaciones, comidas disfrutadas en familia y paseos con otra indígena amiga, Francisca Sánchez, de Imbabura, para celebrar la fiesta de *Inti Raymi*. También he escuchado una infinidad de mitos y leyendas contados de padres a hijos, de ancianos a jóvenes; he compartido sus sueños, sus anhelos, la relación profunda con los dioses, la naturaleza, los animales con el universo.

He mantenido una cercanía afectiva con muchos indígenas artistas, pero ha sido imposible abarcar un estudio de todas las pinturas. Por eso, me vi obligada a seleccionar un grupo reducido de obras y de pintores; además, debía aprovechar que mis compadres Francisco Toaquiza y Mercedes Chugchilán viven cerca de mi casa. Ellos entendieron que sus palabras serían un aporte valioso para el desarrollo de esta investigación. Siempre fueron generosos al compartir sus recuerdos y experiencias, han estado permanentemente a mi lado como colaboradores de este trabajo.

Por más de tres décadas, los pintores de Tigua han luchado para construir un mundo de imaginación y de sustentabilidad. Con su creatividad y persistencia han cruzado varias fronteras hacia una re-territorialización cultural, han dibujado mapas invisibles de pertenencia a una tierra y a una historia compartida. El desplazamiento de un lugar para ir a vivir a otro ha estimulado el trabajo de la memoria. Se han armado de una tradición propia, una tradición pintada sobre el paisaje de su tierra natal. Además, los procesos migratorios en los que se inscriben muchas familias de estos pintores se enlazan, por un lado, con la necesidad primordial de satisfacer necesidades básicas como la educación y la salud y, por otro, se vinculan con una tradición que tiene que ver con los sustentos de la modernidad; es decir, con los procesos de migraciones forzadas que excluyen todo tipo de consideraciones personales. Vale destacar que los pintores de Tigua, en la búsqueda de nuevos mercados para sus pinturas, se han desplazado tanto dentro como fuera del país.

El siglo XX y, más aun, sus décadas finales se caracterizaron por grandes flujos migratorios. Lo novedoso, peculiar y distintivo de estas migraciones contemporáneas es que se dieron desde el Sur hacia el Norte, para cubrir lagunas laborales y demográficas importantes. Pero la migración es mucho más que el resultado de las fuerzas del mercado, se trata de un proceso social, dependiente de múltiples factores entre los cuales la crisis económica vendría a ser la causa primera, pero no la única.

Iain Chambers afirma que «la figura metropolitana moderna es el migrante: él o ella son los que formulan de manera activa la estética y la vida metropolitana, su estilo reinventando los lenguajes y apropiándose de las calles del amo».<sup>1</sup> Existen, entonces, relocalizaciones de poblaciones enteras, que amplían la antigua concepción de la correlación entre espacio y cultura: una noción tradicional de etnicidad vigente hasta hace poco tiempo.

El análisis de la migración se resiste hoy a las miradas unívocas y a las causalidades automáticas. Entonces, me pregunto: ¿cuál es el nuevo modo de ser del indígena migrante, cuyo oficio profesional es la pintura artesanal en Santo Domingo de Cutuglagua? Esta reflexión me obliga a reformular con ellos la noción de territorio, de espacio y de viaje. Allí se abre un universo de vías de difícil acceso, pero iluminado y cargado de distintas posibilidades.

Es por eso que, James Clifford analiza un mundo cada vez más conectado con cruces y continuas mezclas, y refuta el antiguo concepto de cultura, presentándolo ahora como un proceso que se construye también en los viajes y en las interacciones entre personas: «Si repensamos la cultura y su ciencia, la antropología, en términos de viaje, la tendencia orgánica, naturalizante del término <cultura> –vista como un cuerpo enraizado que crece, vive y muere– queda cuestionada».<sup>2</sup>

Los pintores estudiados viajan con el afán de encontrar trabajo, vender su arte, difundir la cultura e integrarse en procesos turísticos internacionales. Viajan con el ánimo de participar, de conciliar con esa sociedad receptora (a la que quieren seducir con sus obras), porque el recibimiento brindado por la comunidad huésped podría ser de aceptación o rechazo.<sup>3</sup>

1. Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, p. 43.
2. James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999 [1997], p. 38. El autor demuestra el ejemplo de los *Moe*, músicos hawaianos que pasaron unos 56 años viajando permanentemente fuera de Hawai, pero que preservaban una especie de hogar móvil y una identidad en permanente desplazamiento. Queda evidenciado en el pensamiento de James Clifford, que la residencia o la morada no es el lugar del cual se parte y al cual se regresa, sino un *habitus*, un campo de prácticas, de memorias, de recuerdos que iluminan la existencia y preservan la identidad.
3. La ideología del progreso en los relatos de los viajeros del siglo XVIII y del siglo XIX (mencionado en el capítulo I) rara vez se discutía como una visión que entendiera el mundo estu-

Empero, en las presentes condiciones mundiales, el espacio deviene en un lugar de posibilidades y en la existencia de múltiples interacciones; ha dejado de ser un sistema cerrado, para convertirse en una «esfera del encuentro –o desencuentro– de esas trayectorias, un lugar donde coexisten, se influyen mutuamente y entran en conflicto. El espacio, así, es el producto de las intrincaciones y complejidades, los entrecruzamientos y las desconexiones, de las relaciones, desde lo cósmico, inimaginable, hasta lo más íntimo y diminuto».<sup>4</sup>

Lo inesperado, lo imprevisible, lo cambiante conforman la identidad del migrante; este se ve obligado a vivir en un mundo de flujos, «entrecruzamientos», de vínculos e interacciones con múltiple lugares y personas. Entonces, se puede mirar este concepto de cultura, que en toda su complejidad adquiere nuevos sentidos cuando pensamos, por ejemplo, en la familia Toaquiza Chugchilán.

Estos pintores, originarios de Tigua, combinan y asimilan conocimientos, memorias, estéticas y prácticas que provienen de diferentes matrices culturales. La vida para ellos es un campo de iniciativas novedosas y les obliga a construir continuamente caminos nuevos, sobre todo, su identidad étnica deviene en un proceso dinámico de reajuste, selección y reinterpretación de los atributos de pertenencia y diferenciación frente a otros: las identidades son, así, construidas y transformadas en el proceso de la vida. Pintan su pasado distante, hoy esta historia sirve como un recurso simbólico para establecer una cierta continuidad y autenticidad de su grupo humano. Una combinación de generosidad, carisma, amistades y compadrazgos han incentivado la extensión de los nexos sociales en la comunidad de los indígenas de Tigua residentes en Quito: «con compadres y compadres potenciales, las combinaciones de prosperidad, humildad y confianza ofrecida cuentan mucho».<sup>5</sup>

Los pintores forman parte de una herencia viva y tienen el encanto de atraer y convencer a posibles compradores: «Ciertamente, las expresiones populares aluden a la idea de comunidad y ritualidad, a relaciones de identidad y pertenencia, pero también están ligados al turismo, al mercado, al espectáculo, a estrategias de supervivencia».<sup>6</sup>

diado y «descubierto»; no consideraban un espacio de mutuo aprendizaje. Pienso que Europa no ha cambiado sustancialmente desde aquel tiempo.

4. Doreen Massey, «La filosofía y la política de la especialidad: algunas consideraciones», en Leonor Arfuch, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencia*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 119.
5. *Ecuador Debate*, No. 52, en <<http://www.dlh.lahora.com.ec/páginas/debate/165.htm>>. Consultado el 2 de marzo de 2008.
6. Alicia Ortega, «Culturas populares: Una herencia viva, cambiante y compleja», en *Encuentros: Revista Nacional de Cultura*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007, p. 10.

Francisco Toaquiza es experto en la conformación de redes nacionales e internacionales en la búsqueda de «estrategias de supervivencia». Perteneció a los artistas de Tigua, quienes son eternos viajeros. Sus pinturas conservan los recuerdos e impresiones de unos fascinantes viajes, reales e imaginarios, por el Ecuador. Francisco, desde joven salía de un lugar a otro: «Mi vida no era nunca en un solo sitio ubicado».<sup>7</sup> Ha vivido en la Maná, en Quevedo, en Guayaquil, «hasta que yo fui como <torista>» dice él, en referencia a su búsqueda de trabajo.

Los primos Alfredo, Gustavo y Alfonso han viajado por varias ciudades de los Estados Unidos, Washington y San Francisco, promoviendo su arte. Han exhibido en la Organización de Estados Americanos en Washington D.C.; en el Museo Hearst, en la Universidad de California, en el Museo de Man en San Diego y en las oficinas principales de UNESCO en París.

Luis Millingalle Tigasi, un vecino de Guamaní, sur de Quito, ha organizado exhibiciones de sus obras individuales y grupales en galerías y museos de todo el Ecuador. Además, ha viajado a España, Colombia, Francia, Chile, Japón, Estados Unidos e Inglaterra. Por eso, el más grande anhelo de la familia de Francisco y Mercedes es salir del país para vender sus obras.

Por tanto, como ya lo he indicado, este grupo de indígenas-artistas-migrantes se han insertado en la dinámica del mercado nacional y global; están experimentando un profundo proceso de transformación cultural identitaria que, en mi opinión, no ha creado confusiones, sino que los mismos procesos de transculturación les permiten vivir múltiples identidades.

La vida de esta familia se encuentra en un espacio en constante transición; Tzvetan Todorov percibe la importancia de los cambios culturales: «Condernar al individuo a permanecer encerrado en la cultura de sus antepasados presupone además que la cultura es un código inmutable, lo que es empíricamente falso; no todo cambio puede ser bueno, pero cada cultura viva cambia».<sup>8</sup> El autor, recientemente galardonado con el Premio Príncipe de Asturias, acertadamente refuta la inmutabilidad del viejo concepto de la cultura: un concepto aplicado, muchas veces, a los pintores de Tigua. Por ejemplo, y en este sentido, Mayra Ribadeneira de Casares afirma lo siguiente en su libro sobre los artistas de Tigua:

El impulso creativo que mueve a estos indígenas ecuatorianos, se sustenta en la inmovilidad del tiempo; el pasado es parte del presente, manifestándose este sentido del tiempo histórico y cultural, en las cosmologías precolombinas y en las brillantes manifestaciones culturales de la región; es hasta cierto punto

7. Palabras de Francisco Toaquiza.

8. Tzvetan Todorov, *El hombre desplazado*, Madrid, Santillana, 1998 [1996], p. 26.

una forma de revivir el genio de sus antepasados Panzaleos, convirtiéndose en su continuación y en la reproducción permanente de sus tradiciones (M. Ribadeneira de Casares, 1999: 22).

Asimismo, coincido con Blanca Muratorio en la crítica de este pensamiento que congela a los indígenas en el tiempo y quiere verlos desde una óptica folclórica y tradicionalista:

Demás está decir que esta visión contribuye a reforzar los estereotipos de los indígenas como sobrevivientes de culturas primitivas en vías de desaparecer en la vorágine de la modernidad que, desafortunadamente, todavía prevalece en algunos medios a pesar de la abrumadora evidencia de la presencia social y política de las nacionalidades indígenas en la vida nacional (B. Muratorio, 1999: 55).

En cambio, la realidad actual evidencia la presencia de las obras de Tigua en el circuito comercial. «La fama no nos da de comer», dice Francisco, y por eso en nuestras conversaciones se repite continuamente el afán de vender sus obras a los turistas. Así, por ejemplo, consiguieron un puesto de venta en el mercado de Otavalo, donde el grado de vinculación con el turismo internacional es fuerte. La transformación de las condiciones de vida de Mercedes Chugchilán es notable; cada sábado sale del encierro de su casa a vender las obras de su marido y sus hijos, tiene una clara sensación de su propio poder, y su capacidad como mujer que domina dos idiomas ha surgido como consecuencia de la migración del campo a la ciudad.

Edgar me contó de sus contactos con turistas de Canadá, que hace dos meses lo han visitado en Cutuglagua para comprar sus obras: «Ellos aprecian el arte original de Tigua, allí estábamos hablando en inglés y con un ciento por ciento de acogida, igualmente en el velorio de mi primo Mario llegamos a conocer a nuestros parientes que viven en Suecia, son *mishus*.<sup>9</sup> Pero en el futuro, yo también voy a ir por el mundo para que reconozcan mi pintura».

En ocasiones existen contradicciones en las afirmaciones de los pintores; por un lado, quieren guardar muchos elementos de su cultura, pero, al mismo tiempo, anhelan las oportunidades que tienen los que viajan y se integran con personas no indígenas.

En el mes de julio de 2008, Alfonso Toaquiiza, primo de Francisco y uno de los principales exponentes del arte de Tigua, exhibió sus obras en el Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador MINDALAE en Quito. El artista reconoce la importancia de dar a conocer más tradiciones y costumbres plasma-

9. Término utilizado por los indígenas para identificar a los blanco-mestizos, tanto parroquianos como ciudadanos en general. Cabe señalar que este vocablo tiene una carga despectiva.

das en los bailes, los rituales, cuentos, cantos, leyendas y versos. La cultura popular tradicional, resumida en el arte de Tigua, es portadora de una sensibilidad que por mucho tiempo se intentó extinguir en América Latina, pese a constituir uno de aquellos rasgos que mejor nos identifica ante el mundo.

Como se ha observado en el capítulo II, en este arte se evidencian puntos de contacto con la sabiduría popular y con el universo estético que pervive en el pueblo, porque su conocimiento deviene en un poderoso medio de identificación y de integración. La autoafirmación cultural y la audacia de incorporar múltiples y diferentes elementos a su arte lo hace más interesante y novedoso. No es un proceso pasivo y estático, ni un simple acopio de materiales, sino un largo camino de asimilaciones, integraciones y construcciones.

Tanto Edgar y Wilson recurren a nuevos temas que favorecen la productividad y circulación de su arte. Las técnicas y diseños nuevos están encaminados a buscar la competitividad en el mercado.

De hecho ya muchos de los artistas de Tigua están capitalizando rápidamente en las nuevas nostalgias de los blanco-mestizos y los turistas por «lo natural» y «lo primitivo», «lo ecológicamente correcto» y «lo misterioso de los rituales indígenas de curación y chamanismo», a juzgar por el creciente número de pinturas representando esos temas que pueden encontrarse en los diferentes mercados (B. Muratorio, 1999: 66).

La imaginación de los tres artistas estudiados se encuentra, últimamente matizada, también, por los gustos y valores de la sociedad consumidora, aunque me aseguran que no van a perder la originalidad de sus diseños ni de los colores. Mi propia postura es que el sentido mercantil de la actividad todavía no ha truncado la rica imaginación de las pinturas de Francisco, Wilson y Edgar. Las mismas ferias y la comunicación permanente con varios compradores cumplen un papel articulador donde se difunden nuevas ideas, noticias, inspiraciones e intuiciones. Últimamente, a Edgar le fascinan las figuras de Simón Bolívar y Manuelita Sáenz: «Estoy siempre investigando la historia de amor entre ambos»<sup>10</sup> (ver anexo 2).

Existen varios debates entre lo que es la copia y lo original en el mundo del arte. Blanca Muratorio cita el ejemplo del artista indígena Juan Cuyo Cuyo cuando imita la obra de Frida Kahlo, que «llevan la inscripción: «Arte famoso según Tigua»» (B. Muratorio, 1999: 66). Con la capacidad de una conocedora de las culturas populares, Muratorio afirma la habilidad de los artistas indígenas para «resignificar e incorporar elementos extraños para transformarlos en propios» (B. Muratorio, 1999: 66). Una de las características que he notado en

10. Conversación realizada el miércoles 23 de julio de 2008.

las obras de Francisco, Wilson y Edgar es la libertad que ejercen para apropiarse de varios elementos culturales: «Hacemos lo que nos nace de cada uno». Todas las expresiones de la cultura popular se construyen desde una tensión permanente entre la copia y la invención, entre la tradición y la estética contemporánea, entre la memoria inventiva y la herencia ancestral.

Las actitudes existentes entre los miembros de la familia Toaquiza Chugchilán demuestran que la identidad étnica no necesariamente corresponde a la unidad familiar lingüística, a una vestimenta tradicional, a una vida idénticamente compartida, ni a un territorio llamado Tigua Chimbacuchu; sino que su nueva identidad se va forjando permanentemente en el territorio simbólico del arte. Este espacio está hecho de memorias, de sueños, de imaginaciones y en constantes relaciones con nuevos elementos: «es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones» (N. García Canclini, 1990: 205).

La experiencia urbana y los viajes constantes a Otavalo, Guayaquil y a otras ciudades del país se convierten en un lugar nuevo para los pintores; un espacio que hace posible prácticas novedosas, pensamientos distintos y una multiplicidad de vínculos que van enriqueciendo su obra. La identidad se forja entre procesos dinámicos de reajuste, de selección y de reinterpretación. Por consiguiente, esto implica otra concepción del hogar: «Significa concebir la morada como *hábitat móvil*, como una forma de vivir el tiempo y el espacio no como si fueran estructuras fijas y cerradas sino como fuentes que incitan a una apertura crítica cuya cuestionada presencia reverbera en el movimiento de las lenguas que constituyen nuestro sentido de la identidad, del lugar y de la pertenencia» (I. Chambers, 1994: 18).

Este hogar móvil, en el caso de la familia Toaquiza Chugchilán, se inscribe en un lugar vasto donde subsisten huellas de sus recuerdos, las voces, los ecos, los viajes a varias ciudades del país. Su identidad se va construyendo a través de múltiples experiencias y distintas historias, porque la vida misma y «la zona en que habitamos está abierta, llena de grietas; exceso que es irreducible a un solo centro, origen o punto de vista» (45). ¿Por qué pintan ciertos momentos y otros no? Me parece que se recuerda el pasado solo en la medida en que se lo necesita para llenar con sentido y significado al presente. Durante las conversaciones con la familia, ellos me han ayudado a concebir la memoria no como un archivo cerrado y fijo, ni tampoco como un sistema completo ya armado de inclusiones y exclusiones; sino como un proceso dinámico y siempre inacabado. La memoria individual está inscrita dentro de la colectiva, los miembros de la familia recuerdan los paisajes andinos, los páramos, los ríos, las labores diarias y, me parece, que todas estas memorias tienen una carga emotiva que está presente en su vida y determina su arte.



Entonces, el nuevo modo de ser de los pintores de Tigua resulta en una mezcla de lo familiar y lo extraño. En este mundo de transición existen muchas personas que anhelan un regreso a la «edad de la inocencia», un retorno a la vida tradicional, segura, no violenta, inmutable y potente, un mundo irrecuperable en la realidad. ¿Es este mundo para los artistas una manera de revivir la vida de sus antepasados panzaleos, una manera de convertir su arte en una reproducción permanente de sus tradiciones?

En el caso de la abuela María Juana, que vive más de 30 años en Quito, se evidencia el proceso de adaptación forzada, ella me contó en kichwa lo siguiente: «mi hija en Chillogallo me invitó a Quito porque no ganaba nada en la hacienda de Machachi, cargando quintales de papas, solo criaba a mis hijitos pequeños, la Olguita, y todos mis huahuas».<sup>11</sup> Las huellas, los recuerdos, los viajes, el orgullo de poder apreciar las pinturas de su hijo Francisco y sus nietos, todos estos elementos forman parte de su identidad; a pesar de la vida laboriosa, la familia construye sueños que los mantiene optimistas para afrontar la cotidianidad de la migración.

La diversidad es una de las grandes riquezas de la cultura popular expresada en el arte de los tres pintores Francisco, Wilson y Edgar. Desde el primer momento durante la elaboración del cuero y los marcos hasta la obra final, existe un proceso largo de gran cariño hacia el trabajo. La atenta observación a la naturaleza en todos sus tonos está latente en cada obra y los colores brillantes tienen su propia simbología y encanto. El arte se imbrica con lo cotidiano, la fiesta, la enfermedad, la visita al curandero y con satisfacer los gustos de los turistas, que son su principal mercado. Trabajan con gran sensibilidad, creatividad y sintetizan simbólica y condensadamente aspectos muy importantes de la cultura de Tigua.

La cantidad y diversidad de personajes, con múltiples y vistosas indumentarias, manifiestan un esplendor, armonía, color, belleza, símbolo y una vida desbordante. En la particular cosmovisión de los pintores giran seres mágicos-míticos, representados a través de leyendas, fábulas y tradiciones orales. Se puede leer la historia e interpretar la vida de Tigua en los cuadros.

Los pintores tienen mucho que hacer. Todavía quedan por pintar fábulas donde intervienen animales como el conejo, el cuy, el lobo, la tortuga, el zorro, el oso y el caracol. Como he indicado anteriormente, Alfonso Toaquizza, primo de Francisco, ha ilustrado la leyenda de «El Cóndor enamorado». Además, ha

11. Entrevista de 12 de febrero de 2008.

vivido algunos meses con la cultura zápara<sup>12</sup> resultando en la inspiración para otro libro *Tsitsanu*,<sup>13</sup> una leyenda zápara.<sup>14</sup>

La familia Toaquiza Chugchilán ha dibujado y pintado su visión del mundo en varias representaciones y cada artista se apropia la realidad a su manera. Las manos de los pintores han inventado, recreado e idealizado el mundo de su tierra natal. En la forma de comunicar su visión particular los integrantes no niegan, sino que afirman su pertenencia a la cultura de Tigua. La máxima expresión de esta identidad se encuentra en los cuadros elaborados minuciosamente, con gran sentido de la tradición oral en la que juega un importante papel la imaginación, la fantasía, la creatividad, la leyenda, la memoria y la vida cotidiana.

La nueva generación de pintores como Wilson y Edgar rechazan categóricamente el término naif en referencia a su arte: «No somos niños, somos adultos, conservamos tradiciones y costumbres, pero también hablamos de la realidad», dicen. Los artistas de Tigua no están sujetos, aunque dialogan con ellos, a cánones estéticos del arte occidental, a las tendencias de la moda artística internacional. Tienen infinitos grados de libertad para crear y recrear técnicas y temas nuevos.

Durante la Semana Santa del año 2010, en la ciudad de Quito, en la Capilla del Centro de Convenciones Eugenio Espejo, Edgar formó parte de una muestra colectiva, en la que participaron famosos artistas. Su obra titulada «Los diablos festejan la muerte de Jesús» demuestra la flexibilidad, imaginación y sincretismo cultural que coexisten continuamente en el arte de Tigua; el Cotopaxi aparece luminoso junto al sol, obispos, diablos, indios, músicos y ángeles se encuentran cara a cara frente a la iglesia. La originalidad de la creación de los últimos trabajos de Edgar demuestra su constante capacidad para abarcar temas del momento, sin perder la vitalidad de los colores brillantes y llamativos, características innatas en el arte de Tigua.

He rescatado lo visto y lo dicho por los miembros de esta familia, pero estoy consciente que a pesar de una cierta «descripción densa» es, todavía, un breve acercamiento al mundo de estos artistas. Los cambios tecnológicos están produciendo transformaciones grandes en la vida de los jóvenes pintores y entran nuevos elementos, relaciones e influencias que merecen un estudio más profundo.

12. Curiosamente, a lo largo del libro se escribe *sapara*.

13. Alfonso Toaquiza, *Tsitsanu*, Quito, Kuri Ashpa y la Nacionalidad Sapara, 2006.

14. *Zápara*, una nacionalidad indígena ecuatoriana de aproximadamente 1.000 personas que viven en el bosque húmedo amazónico entre Ecuador y Perú.

## ESTE TEXTO

Escribí este trabajo con el cariño espontáneo que une necesariamente a aquellos que hemos compartido años de vida, esperanzas, luchas, sufrimientos, belleza y sueños. Traté de no distorsionar los datos, en el esfuerzo por dejar oír sus voces en el transcurso de los diálogos. Fue un intento de abrir una pequeña ventana hacia las pinturas y la vida de la familia Toaquiza Chugchilán. Ha sido, también, un momento privilegiado para profundizar y valorar el conocimiento ancestral y actual plasmado en el arte de los pintores de Tigua.

Finalmente, es necesario anotar que esta investigación, para mí ha sido un primer acercamiento al arte de Tigua, por lo que quedan todavía muchas aristas más sobre las cuales investigar y reflexionar; sin embargo, considero que la familia Toaquiza Chugchilán puede ser un referente de un hecho social, en la que la plástica se transforma en una expresión híbrida, que conjuga temas propios de la cultura indígena con elementos adquiridos en el periplo migratorio hacia Quito, como la alternativa de supervivencia.

Considero que es responsabilidad de los pintores indígenas mantener su producción, sin degradarla a una mercancía más de la industria cultural. Adicionalmente, se esboza un intento de cierre provisorio para reabrir el tema, con la voz de un miembro representativo de los artistas de Tigua.

# Bibliografía

- Abram, Matthias, *El Proyecto EBI 1985-1990. Lengua, cultura e identidad*, Quito, Abya-Yala / EBI, 1992.
- Acosta, Alberto, *Breve historia económica del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2006, 2a. ed.
- Almeida, Ileana, *Autonomía indígena*, Quito, Abya-Yala, 2005.
- *Historia del pueblo kechua*, Quito, Abya-Yala, 2005.
- Álvarez, Carlos, *Corpus Christi en Socarte*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2002.
- Arfuch, Leonor, «Cronotopías de la intimidad», en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1989.
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- Ayala Mora, Enrique, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999 [1987].
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1957].
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1939].
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [1992].
- Burgos, Elizabeth, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 1991 [1985].
- Castro Ponce, Soledad, *Yaguarzongos y pacamoros*, Quito, Abya-Yala, 2002.
- Cieza de León, Pedro, «La crónica del Perú», en *Memorias alauseñas*, Riobamba, Instituto de Investigaciones Históricas y Cultura Popular «Nuevo Alausí», 2003.
- Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Colvin, Jean, *Arte de Tigua. Una reflexión de la cultura indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, 2004.
- Cuvi, Pablo, *Artesanías del Ecuador*, Quito, Dinediciones, 1994.
- Chambers, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1996 [1980].
- Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.

- Espinosa Apolo, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos*, Quito, Tramasocial, 2000.
- Estermann, Josef, *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Quito, Abya-Yala, 1998.
- Fajardo, Carlos, *Estética y posmodernidad*, Quito, Abya-Yala, 2001.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1988 [1979].
- *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- «Definiciones en transición», en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.
- *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 2002.
- *La globalización imaginada*, Paidós, 2005 [1999].
- García Cobos, Ulpiano, *Inti Raymi. Danza ancestral de su liturgia heliolátrica, Cotacachi-Ecuador*, Cotacachi, Cachipugro Danzas, 2002.
- Gartelmann, Kart Dieter, *Las huellas del jaguar. Culturas antiguas en el Ecuador*, Quito, Trama, 2000.
- Geertz, Clifford, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.
- *Conocimiento local*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Gramsci, Antonio, *Literatura e vida nacional*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000 [1999].
- Guerrero Arias, Patricio, *La cultura, estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito, Abya-Yala, 2002.
- *Usurpación simbólica, identidad y poder*, Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2004.
- Halbwachs, Maurice, *On collective memory*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1992 [1941].
- Heaney, Seamus, *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, 1996 [1980].
- Herrera, Lucía, *La ciudad del migrante: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas*, Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2002.
- Hobsbawm, Eric, «Inventando tradiciones», en *Historia Social*, No. 40, Valencia, 2001.
- Jelin, Elizabeth, «Exclusión, memorias y luchas políticas», en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.
- *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Kloosterman, Jeannette, *Identidad indígena, entre romanticismo y realidad*, Quito, Abya-Yala, 1997.
- Korovkin, Tanya, *Comunidades indígenas. Economía de mercado y democracia en los Andes ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 2002.
- López Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, Madrid, MAPFRE, 1982.
- Malo González, Claudio, *Arte y cultura popular*, Cuenca, CIDAP, 2006.

- Martín-Barbero, Jesús, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2003 [2002].
- Martín-Barbero, Jesús, y Ana María Ochoa, «Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular», en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.
- Massey, Doreen, «La filosofía y la política de la especialidad: algunas consideraciones», en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Mato, Daniel, «Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización», en *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001.
- Meneses Jurado, Marcelo, *Tren al sol, Train to the sun*, Quito, Trama, 2006.
- Miño Grijalva, Cecilia, *Tránsito Amaguaña. Heroína india*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006.
- Mongin, Olivier, *La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Monsalve Pozo, Luis, *El indio, cuestiones de su vida y su pasión*, t. I, Quito, La Tierra, 2006.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Monteforte, Mario, *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1985.
- Moreno Yáñez, Segundo, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*, Quito, EDIPUCE, 1985.
- «Formaciones políticas, tribales y señoríos étnicos», en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador*, vol. 2, *Época Aborígen II*, Quito, Grijalbo / Corporación Editora Nacional, 1989.
- Morley, David, «Pertenencias, lugar, espacio e identidad en un mundo mediatizado», en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Moya, Ruth, y Alba Moya, *Derivas de la interculturalidad. Procesos y desafíos en América latina*, Quito, CAFOLIS / FUNADES, 2004.
- Muratorio, Blanca, *Imágenes e imaginarios. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.
- *Ecografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de los pintores de Tigua*, trabajo presentado en el Seminario sobre Patrimonio Cultural, Multiculturalidad, Mercado Cultural en el Centro Histórico, Quito, 1999.
- Naranjo V., Marcelo, *La cultura popular en el Ecuador*, t. II, Cuenca, CIDAP, 1996.
- Neruda, Pablo, «Amor América», en *Canto general*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Ortega, Alicia, «Culturas populares: una herencia viva, cambiante y compleja», en *Encuentros: revista nacional de cultura*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007.
- Ortiz, Renato, *Cultura popular: románticos y folcloristas*, Sao Paulo, Pontificia Universidad Católica, 1985.
- *Otro territorio, ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998.
- *Mundialización y cultura*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004 [1997].

- Parsons, Michael, *Cómo entendemos el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Peters, Kathrin, en <<http://www.kathrinpeters.com/Pintura/Estudios/Pintura/Naif>>. Consultado el 19 de septiembre de 2010.
- Pequeño, Andrea, *Imágenes en disputa. Representaciones de mujeres indígenas ecuatorianas*, Quito, Abya-Yala / FLACSO / UNFPA, 2007.
- Pratt, Mary Louis, *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*, conferencia pronunciada en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 29 de marzo de 1996.
- *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Routledge, 1997 [1992].
- Rama, Ángel, «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana», en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, 1974.
- Ramón Valarezo, Galo, «Los cronistas y las sociedades norandinas», en *Pueblos y culturas indígenas*, Quito, ADHILAC, 1992.
- Ribadeneira de Casares, Mayra, *Tigua, arte primitivista ecuatoriano*, Quito, Exedra, 1990.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004 [2000].
- Rodas, Raquel, *Crónica de un sueño*, Quito, Proyecto EBI, 1998.
- Sacoto, Antonio, *El indio en el ensayo de la América española*, Quito, Abya-Yala / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1994.
- *Indianismo, indigenismo y neoindigenismo en la novela ecuatoriana*, Quito, Gemagrafic, 2006.
- Salas Astraín, Ricardo, *Ética intercultural*, Quito, Abya-Yala, 2006.
- Salazar, Ernesto, *Entre mitos y fábulas. El Ecuador aborígen*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1995.
- Sánchez-Parga, José, *Textos textiles en la tradición cultural andina*, Quito, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1995.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de la Cultura Económica, 2003 [1996].
- Serrano, Vladimir, comp., *Ciencia andina*, Quito, CEDECO / Abya-Yala, s.f.
- Sichra, Inge, *La vitalidad del quechua*, La Paz, Plural, 2003.
- Stevenson, William Bennet, *Narración histórica y descriptiva de veinte años de resistencia en Sudamérica*, Quito, Abya-Yala, 1994 [1829].
- Surrallés, Alexandre, y Pedro García Hierro, *Tierra adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas, 2004.
- Todorov, Tzvetan, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.
- Turner, William James, «Romance», en Louis Untermeyer, *Modern British poetry*, 1920, <<http://www.bartleby.com/103/158.html>>.
- Valdano, Juan, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2005.
- Vich, Víctor, *El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Vila, Pablo, «La teoría de frontera», en *Fronteras, naciones e identidades*, Buenos Aires, CICCUS, 2000.

- Viveiros de Castro, Eduardo, «Perspectivismo y multiculturalismo», en Alexandre Surallés, Pedro García, comp., *Tierra adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas, 2004.
- Weismantel, Mary J., *Alimentación, género y pobreza en los Andes ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 1994.
- Whitten, Norman E., *Millennial Ecuador. Critical Essays on Cultural Transformations and Social Dynamics*, Iowa, University of Iowa, s.f.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1985 [1977].
- *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001 [1973].





## Anexo 1



Edgar Toaquiza, *La inauguración de la escuela Mundo Feliz con el ministro de Educación Raúl Vallejo.*

## Anexo 2



Edgar Toaquiza, *Manuela Sáenz, compañera sentimental de Simón Bolívar.*

## Anexo 3



Wilson Toaquiza, *El yachak en la laguna sagrada de Quilotoa*.

## Anexo 4



Wilson Toaquiza, *La historia del tren*.

## Anexo 5



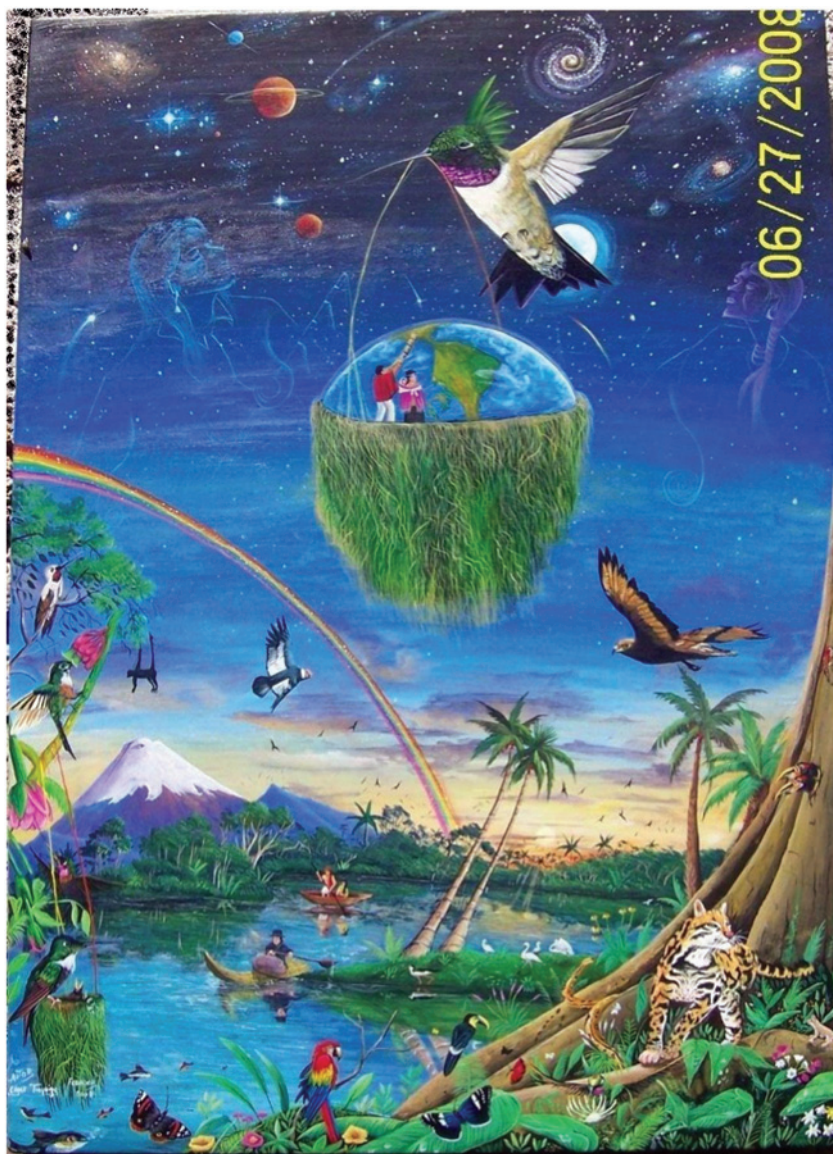
Francisco Toaquiza, *Vida diaria dentro del hogar*.

## Anexo 6



Edgar Toaquiza, *El yachak cura el mal en el Lago San Pablo.*

## Anexo 7



Edgar Toaquiza, *El ave sagrada del mundo*.



## Anexo 8



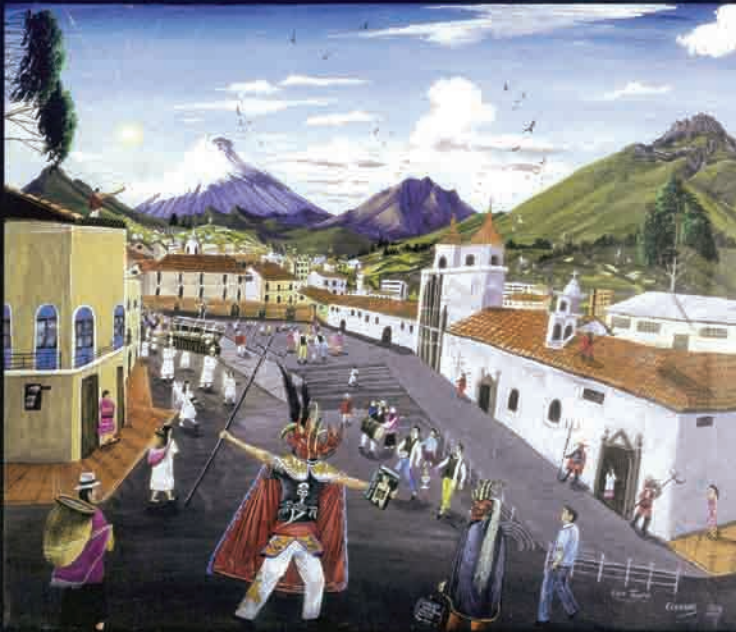
Edgar Toaquiza, *El lazo del toro en el páramo*.

## Anexo 9



Wilson Toaquiza, *El yachak llega a la casa del paciente en la profundidad de los Andes.*

## Anexo 10



*Edgar Toaquiza*  
**LOS DIABLOS FESTEJAN LA MUERTE DE JESÚS**  
Óleo sobre cuero; 40 x 50 cm

Edgar Toaquiza, *Los diablos festejan la muerte de Jesús.*

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, una sede nacional en Quito, Ecuador, una sede local en La Paz, Bolivia, y una oficina en Bogotá, Colombia.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en el Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

# Universidad Andina Simón Bolívar

## Serie Magíster

- 101** Claudia Salgado, LA MATERIA TRIBUTARIA EN LOS TRATADOS INTERNACIONALES DE INVERSIONES
- 102** Jhoel Escudero, EL PROBLEMÁTICO RECONOCIMIENTO DEL DERECHO A LA VERDAD: los derechos de las víctimas
- 103** Jessenia Rivera, LA EDUCACIÓN POPULAR, UNA ALTERNATIVA PARA EDUCAR EN DERECHOS HUMANOS: el caso de Puerto Rico
- 104** Luis Onofa, HUELLAS DEL DISCURSO DE CORREA EN LOS MERCADOS DE QUITO: el caso de la Constituyente de 2008
- 105** Alex Valle, EL AMPARO COMO GARANTÍA CONSTITUCIONAL EN EL ECUADOR
- 106** Miguel Ruiz, CRISIS ESTATAL Y LUCHA DE CLASES EN LA VENEZUELA CONTEMPORÁNEA
- 107** Antonio Jaramillo, EL CANON EN DOS SALONES DE ARTE DEL QUITO CONTEMPORÁNEO
- 108** Cristina Burneo, AMISTAD Y TRADUCCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN BIOGRÁFICA DE ALFREDO GANGOTENA
- 109** Ángel Velásquez, ECUADOR Y LOS TEMAS DEL NUEVO DERECHO DEL MAR
- 110** Edgardo Pérez Morales, NATURALEZA, PAISAJE Y SOCIEDAD EN LA EXPERIENCIA VIAJERA: misioneros y naturalistas en América Andina durante el siglo XVIII
- 111** Jorge Luis Carrión Benítez, LOS TRIBUTOS PARAFISCALES EN LA COMUNIDAD ANDINA
- 112** María del Pilar Mora, DESDE LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA HACIA UN PROYECTO DESCOLONIZADOR
- 113** Juan Pablo Cadena, CRISIS PETROLERA E IMPERIALISMO: la política de seguridad energética de Bush y sus implicaciones para Latinoamérica
- 114** Christian Masapanta, JUECES Y CONTROL DIFUSO DE CONSTITUCIONALIDAD: análisis de la realidad ecuatoriana
- 115** Mary Ivers, POEMAS A COLORES: memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua

Este libro se aproxima a la producción artesanal-artística de una familia migrante en el sur de Quito, oriunda de Tigua, localidad de la Sierra central del Ecuador, para descubrir cómo esta plasma su visión del mundo en sus obras pictóricas.

La autora profundiza en el debate contemporáneo sobre la cultura popular, utiliza como eje de la investigación el contexto histórico y sociocultural de los pintores de Tigua, y, en ese ejercicio, destaca la riqueza de sus vivencias y la forma en que se transmiten y recrean sus conocimientos y valores ancestrales. Por tanto, intenta comprenderlos desde las dinámicas del arte, la memoria y el viaje, las relaciones con el territorio, los paisajes, la imbricación con la naturaleza, la mitología, los relatos y la simbología de los colores.

El estudio permitió a Mary Ivers replantearse su experiencia de vida acompañando a indígenas ecuatorianos, y comprender cómo los Toaquiza captan en sus obras, con extraordinaria sensibilidad artística y delicada ejecución, los misterios de la naturaleza y el espíritu de las plantas, los ríos, los lagos, los cerros y la tierra.

Finalmente, la autora considera que estos artistas procuran responder a la vida diaria conscientes de su capacidad intrínseca y de un reconocimiento de su condición de protagonistas de la historia. Sin embargo, su identidad implica una paradoja, porque, como concluye, no está anclada a la tierra natal, sino que se construye en los cruces, las interacciones y los viajes que se recrean actualmente en su arte.



Mary Ivers (Irlanda, 1946) obtuvo el título de Profesora de Primaria en Froebel College of Education (Dublín, 1971). Es Licenciada en Literatura Irlandesa e Inglés por la Universidad de Cork. Ha realizado estudios en filosofía, teología y Biblia, en San Antonio de Tejas, Dublín y Gales. Es Maestrante en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales, por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, 2008).

Pertenece a la Congregación de las Hermanas de la Presentación de la Virgen María (Irlanda).

Vive en Ecuador desde 1982. Actualmente trabaja en educación formal y no formal.

ISBN: 978-9978-84-647-6



9789978846476