

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR
ÁREA DE LETRAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCION EN POLÍTICAS CULTURALES

PINTORES DE TIGUA: LA IDENTIDAD DE UNA FAMILIA EN SUS
VIAJES Y MEMORIAS

MARY IVERS

QUITO
2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

.....

Mary Ivers

7 de agosto 2008.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN EN POLÍTICAS CULTURALES

PINTORES DE TIGUA: LA IDENTIDAD DE UNA FAMILIA EN SUS
VIAJES Y MEMORIAS

MARY IVERS

TUTORA:
ALICIA ORTEGA

SANTO DOMINGO DE CUTUGLAGUA
QUITO
2008

Resumen

El objetivo de este estudio es 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. El contexto histórico y socio – cultural ha sido el eje que ha situado a los pintores en el campo de las *culturas populares*.

Mi búsqueda principal, que está en el trasfondo de la investigación, ha sido comprender desde las dinámicas del arte, la memoria y el viaje (tanto fuera y dentro del país), las pinturas estudiadas en diálogo con su territorio de Tigua, sus paisajes, su amor a la naturaleza, mitos, relatos, el mercado, el turismo y la simbología de los colores.

En suma, concluyo que la identidad de estos pintores no está anclada en su tierra natal de Tigua, sino que se va construyendo en los cruces, las interacciones y los viajes que se crean, actualmente, en su arte.

Dedicatoria

A mis compadres Francisco Toaquiza Chusín, Mercedes Chugchilán Chusín y familia.

Con mi afecto y profundo agradecimiento.

Yupaichani shungumanta.

Reconocimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por aceptarme como estudiante. Sin el continuo y generoso apoyo de mi tutora, Alicia Ortega, este acercamiento al tema de la tesis no hubiera sido posible, gracias de todo corazón Alicia. Quiero, también, expresar mi agradecimiento en forma especial a Raúl Serrano, Martha Rodríguez y Alexandra León del Área de Letras, por su apertura, amistad y valiosas observaciones. A Guillermo Bustos por sus orientaciones iniciales.

A María Dolores Vasco, Piti Campos y Lorena Atiencia por su inmensa paciencia. Y, por último, un agradecimiento afectivo a mi comunidad: Margarita, Catherine, Eileen y Marcela, cuyo apoyo en mil maneras ha hecho posible este estudio.

Contenido

Resumen	4
Reconocimientos	6
Contenidos	7
Introducción	9
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	19
El universo ilimitado de las culturas populares	22
Hibridación: espacio de pertenencia y diferencia	26
Miradas exóticas y curiosas: Viajeros, aventureros y científicos en busca de conocimiento y sabiduría	28
Primeros pasos de los pintores de Tigua	31
El Contexto Migratorio	35
Mi contacto con la familia Toaquiza – Chugchilán de Santo Domingo de Cutuglagua	36
Preparación de materiales para los cuadros	38
Capítulo II:	
Tigua en el lenguaje visual.	
El paisaje romántico y la vida cotidiana de los pintores	42
Una mirada a las pinturas a través de una familia intergeneracional	42

El lenguaje de la indumentaria indígena de la zona de Tigua	44
Hilando la vida, tejiendo memorias y bordando una historia de Tigua	47
Una herencia de colorantes de origen animal, vegetal y mineral	48
La naturaleza, “un lenguaje verde”: Un mundo de imaginación, de mitos, de fantasía, de memorias y un saludo continuo a la vida cotidiana	50
“Corpus Christi”: Lenguaje visual una fiesta híbrida y una suspensión necesaria de la vida cotidiana. Francisco Toaquiza Vega.....	54
“La selva, el chamán y varias creencias”: Wilson Toaquiza Chugchilán	58
Pintando “El tren de la memoria”: miradas hacia el turismo ecológico, viajes sin fin y sueños que rodean las nubes. Edgar Toaquiza Chugchilán ...	63
Conclusiones:	
Los múltiples caminos de la pintura	67
Anexos	80
Bibliografía.....	91

Introducción

Recuerdo los días del año 1990, Quito amaneció con la presencia de miles de indígenas. Exponían públicamente sus pensamientos, sentimientos y posiciones políticas y movilizaron a miles de ecuatorianos a lo largo de la década de los noventa. 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 reclamando el espacio y el reconocimiento que les correspondía en el escenario nacional.¹

Durante las manifestaciones en las calles llegué a conocer a Manuel Millingalli, un líder indígena de la provincia de Cotopaxi. Manuel había regresado recién 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, y me invitó a una fiesta de bautizo en Tigua Chami donde conocí, por primera vez, a los pintores de Tigua.

Me quedé conmovida a raíz de estos encuentros continuos con varias familias de Tigua 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 noventa y, en el caso particular de los pintores, el arte les ha dado la oportunidad de ser protagonistas y no víctimas de la historia. A través de las pinturas es posible leer otras historias hechas de memorias, leyendas, mitos y experiencias.

En mi viaje hacia Irlanda el año 1992, Iberia ofrecía un boleto gratis de Madrid a Sevilla y decidí aprovechar la oportunidad para conocer la ciudad sureña y visitar la exposición internacional, Expo Sevilla 1992. Frente al pabellón ecuatoriano de la

¹ No olvidemos que era lo que, en la imaginación política del Ecuador, se creía algo inconcebible: un levantamiento nacional convocado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). Las carreteras nacionales y provinciales 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 perteneciera al país.

exposición, pensaba en el conjunto de estereotipos que se conservaban aún, 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 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".²

Pensaba en Tigua, en mis amigos artistas, seres humanos luchadores, creativos, inteligentes y, 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, últimamente, han llegado a ser compadres, amigos y co-autores de esta tesis.

En el transcurso de las dos últimas décadas, hemos mantenido un profundo y mutuo aprecio con los compadres de Manuel Millingalli, 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 la vida de 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*.³ El páramo, los vientos, las neblinas, los cerros, las aguas con sus cauces en las altas

² Blanca Muratorio, *et al.*, *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 la lluvia.

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.

Igual que otros indígenas, la familia Toaquiza Chugchilán sufrió la opresión en las haciendas. 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, 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 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 unos cuadros de colores brillantes, una belleza sencilla y una técnica propia reconocida a nivel 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 de la tesis 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 de los

cuadros y su posterior travesía. He incluido una 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 estudiada, 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 los cuadros.

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.

Me han mostrado una gran variedad de obras; no obstante, elegí tres para los fines de mi estudio y coincidentemente fueron las pinturas preferidas de 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, éste es arbitrario y parcial. Sin embargo, deseo decir que las obras contienen elementos claves para mi tesis fundamental.

Cabe destacar que el análisis del arte de Tigua ha tomado muchas formas. Wilson decía “yo no quiero explicar nada”, Francisco observaba “yo estoy escribiendo la historia de Tigua dentro de mis pinturas” y Edgar manifestaba varias veces “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 los antepasados relacionados con el sistema de la hacienda.

En cuanto a la metodología utilizada, ha tenido tres momentos claves: procuré sistematizar críticamente la bibliografía existente sobre los pintores porque, aún, es un arte de 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 venían a mi casa, otras veces almorzaba y entrevistaba donde ellos. Grabé algunas conversaciones, sobre todo cuando tenía que escuchar el kichwa varias veces. He procurado incorporar las voces de la familia intergeneracional y he respetado la fonética⁴ utilizada.

Por otra parte, fui definiendo 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 producir un conocimiento conjunto. No son ni románticos ni ingenuos. Están muy conscientes de combinar técnicas que van de la copia a la invención. 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

⁴ En el transcurso de la investigación hubo un notable mejoramiento en la pronunciación del castellano.

sido capaces de transformar su situación y a partir de la memoria y el viaje sostienen una identidad nueva y múltiple expresada en sus pinturas.

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 Neruda⁵

Inventando tradiciones en Tigua: Origen de los pintores y elaboración de las pinturas.

El pueblo de Tigua está ubicado en los Andes centrales ecuatorianos, a más de 4.000 metros de altura, en la parroquia de Zumbahua, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi. En relación a investigaciones históricas sobre los antiguos pobladores de Tigua, me interesa resaltar el trabajo de varios autores, entre ellos los de Segundo Moreno Yáñez, Enrique Ayala Mora, Ernesto Salazar y Galo Ramón Valarezo.⁶ Según estos estudiosos, los Panzaleos son antecesores de los indígenas y campesinos de toda la zona mencionada donde se incluye el territorio de Tigua, la cuna de los pintores que inventaron una tradición nueva en los años setenta. Acerca de 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 el cronista mencionado, los habitantes de la zona diferían por su vestimenta y lengua de los pobladores de la región de Quito: “Éstos de Panzaleo tenían otra lengua que los de Carangue y Otavalo [...] andan

⁵ Pablo Neruda, “Amor América” (1400) en *Canto General*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002 [1990], p. 107.

⁶ Segundo Moreno Yáñez, “Formaciones Políticas, tribales y señoríos étnicos”, en *Nueva Historia del Ecuador, Época Aborigen II*, editado por Enrique Ayala Mora, Quito, Corporación Editora Nacional, pp. 9 - 134; Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2005; Ernesto Salazar, *Entre Mitos y Fábulas, El Ecuador aborigen*, Quito, Corporación Editora Nacional 1995; Galo Ramón Valarezo, “Los cronistas y las sociedades Norandinas”, en *Pueblos y Culturas Indígenas*, Colección Nuestra Patria es América, No 4, Quito, Editora Nacional ADHILAC, 1992.

vestidos con sus camisetas sin mangas ni collar [...]”.⁷ 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”.⁸ En la documentación temprana, se nombra al cacique Panzaleo junto con otros importantes señoríos étnicos de la región (Mulaló, Latacunga, 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*,⁹ 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”.¹⁰ Lo que sí existió fue una serie de cacicazgos, como el Panzaleo, y los orígenes del arte de Tigua están enraizados en esa cultura. Aunque los Panzaleos hayan 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*.¹¹

Los artistas indígenas de Tigua heredan, entonces, una América aún no totalmente descubierta –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

⁷ Pedro Cieza de León, “La Crónica del Perú”, en *Memorias Alauseñas*, Alausí, Riobamba, Instituto de Investigaciones Históricas y Cultura Popular “Nuevo Alausí”, 2003, p. 60.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ 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.

¹⁰ Enrique Ayala Mora, *op.cit.*, p. 20.

¹¹ *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.

que van tejiendo la trama chispeante de un sueño. Con la llegada de los españoles, dicho 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. El trasplante del feudalismo a América, con la figura de la hacienda, rompió con la armonía ancestral del *runa*¹² andino que, sin embargo, mantuvo su saber y sus tradiciones en forma oral al interior del *huasipungo*.¹³

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 demoníacas. 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 de 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.

¹² *Runa* en lengua kichwa significa ser humano.

¹³ *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 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.

Conviven, así, “el sentimiento naturalista del aborigen (para quien lo religioso está estrechamente unido al ritmo de la fertilidad y de la vida agraria) con el vistoso y solemne rito católico”.¹⁴ 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 estas relaciones así:

En esas zonas de contacto 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.¹⁵

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

¹⁴ Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra Editorial, 2005, p.143.

¹⁵ 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.

La “sagrada autoridad” del patrón.¹⁶

Así, 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 primera 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 mismo indígena y de toda su familia era la base de su sujeción al hacendado. “Existía, además, la denominada *contratación libre*¹⁷ 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”.¹⁸

Diversos factores internos y externos influyeron en la supresión de estas relaciones precarias, injustas y semi-feudales y que, de este modo, se 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, éstas existían desde los comienzos del siglo XVIII hasta finales de la colonia.¹⁹ Por ejemplo, en la época republicana, el indio Fernando Daquilema fue proclamado “Inca y libertador” por su rechazo a los diezmos y tributos. Con la Revolución Liberal de 1895 se produjeron

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

¹⁷ 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.

¹⁸ Ruth Moya y Alba Moya, *Derivas de la Interculturalidad, Procesos y Desafíos en América Latina*, Quito, Cafolis / Funades, 2004, p. 120.

¹⁹ Cfr. Segundo E. Moreno Yáñez, *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*, Quito, EDIPUCE, 1985.

cambios importantes en la legislación referente a la tierra y a la población indígena. La Ley de Patronato 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, pero en la práctica no había variado el orden establecido y la lucha de los kichwas proseguía.

He notado que en la portada del libro de Segundo Moreno Yánez existe un óleo de Luis Millingalli, morador de Tigua Chami, uno de los pintores vecino y amigo de Julio Toaquiza. Fue ilustrado el “Alzamiento de Tigua” en el año 1927 y quiere decir que en la memoria presente de los indígenas de Tigua está viva la lucha por la tierra. Tránsito Amaguaña, otra líder indígena que aún vive, en una entrevista con Cecilia Miño Grijalva, expresó el sentimiento de los años cuarenta del siglo XX, cuando se fundó la Federación Ecuatoriana de Indios como paso inicial a la Reforma Agraria: “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”.²⁰ Tránsito fue una luchadora incansable, al igual que su contemporánea Dolores Cacuango,²¹ 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

²⁰ Cecilia Miño Grijalva, *Tránsito Amaguaña. Heroína India*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2006, p. 202.

²¹ 1881 a 1971.

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”.²²

Paralelamente, a partir de la Revolución Cubana, creció un temor dentro del gobierno de los Estados Unidos de que América Latina adoptara el comunismo. La Alianza para el Progreso, creada por el gobierno norteamericano en la década de los sesenta, impulsó 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”.²³ Como resultado, en el transcurso de los años setenta y ochenta, se generaron una transformación en el campo y una cierta modernización de las tareas agrícolas. Muchas de las antiguas y extensas haciendas se convirtieron en grandes y medianas propiedades, y las tierras afectadas que fueron objeto de redistribución por la Reforma Agraria entraron en un lento proceso de minifundización y empobrecimiento. A esta situación se sumó la pobreza de los suelos, niveles de avanzada e irreversible erosión, 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 ex huasipungueros. Y así, entre la necesidad económica y las capacidades artísticas latentes desde siglos, nacería 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

²² Julio Toaquiza, *Juliupak Muskuykuna*, *op.cit.*, p. 11.

²³ Ileana Almeida, *Historia del Pueblo Kechua*, Quito, Abya-Yala, 2005, p. 230.

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 llaman el campo de las *culturas populares*. Por lo tanto, en el presente contexto, me interesa profundizar algunas reflexiones sobre el debate contemporáneo que existe acerca del tema. Varios autores exponen sus conceptos, intuiciones y reflexiones con respecto a la definición del término. Entre los investigadores²⁴ 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 socio-política, la fiesta fue extremadamente reglamentada, controlada y jerarquizada por las autoridades. Mijail Bajtin estudió otro modelo de 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”.²⁵ Lo carnavalesco se destacaba por el contacto igualitario y libre entre grupos y personas normalmente 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”.²⁶ La contribución de Mijail

²⁴ Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Grijalva, 2002; Víctor Vich, *El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, IEP, 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 Editorial, 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, Editorial Anagrama, 2000; Claudio Malo González, *Arte y Cultura Popular*, Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, 2006.

²⁵ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ *Ibíd.*, p. 21.

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 ya mencioné, 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.

Por otro lado, el romanticismo,²⁷ en su época, fue una reacción contra los postulados estéticos del neoclacisismo 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”,²⁸ fueron ellos quienes exaltaron las costumbres populares, basadas en un sentimentalismo y en un discurso nacionalista.²⁹ 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

²⁷ Comprendido aquí como un movimiento espiritual, literario y artístico, surgido en algunos países europeos durante los siglos XVIII y XIX.

²⁸ Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Grijalva, 2002, p. 91.

²⁹ En Alemania el interés por las culturas populares existió porque lo que preocupaba era la problemática nacional; su estudio del folclor fue una forma de identificarse como alemán, algo que se pretendió consolidar como una realidad histórica o, mejor dicho, una reunificación política. En muchos países de Europa el desarrollo del folclor estuvo estrechamente ligado al debate de la nacionalidad. Por ejemplo, Irlanda estuvo involucrada en problemas políticos durante los años 20 del siglo XX pero, sin embargo, Robin Flower, un inglés, recopilaba las costumbres del pueblo de las islas Blasket, islas ubicadas al sur occidente del país. Hasta la fundación de la *Folklore Society* en Gran Bretaña, las antigüedades populares eran un asunto relegado a los anticuarios.

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, invención melancólica de las tradiciones”.³⁰ Las reflexiones sobre las culturas populares de los escritores de América Latina han girado, muchas veces, en torno a una visión etnocentrista.

Solo con una mirada superficial a las librerías de las ciudades de varios países del continente es fácil comprobar la cantidad de obras empíricas sobre los grupos étnicos, su religiosidad, las relaciones sociales, los rituales, las fiestas y las artesanías. Sin afán de despreciar estas reflexiones valiosas de interacciones profundas con el mundo indígena y popular, se nota 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. A veces la recolección de datos es sesgada por la intención de concentrarse en los aspectos “puros” de la identidad y se explora de manera esencialista³¹ las actividades y creaciones artísticas de los grupos étnicos estudiados.

Ante la caducidad de varias percepciones sobre las culturas populares, parece que el enfoque de Antonio Gramsci,³² político y filósofo italiano, se acerca a la realidad 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

³⁰ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, *op.cit.*, p.193.

³¹ En el segundo capítulo precisaré acerca de las miradas nostálgicas, esencialistas y las imágenes estereotipadas relacionadas al mundo indígena.

³² Cfr. Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

formas de vida y de la cultura humana. Lo popular no se definiría ni por su origen ni sus tradiciones, sino por su posición frente a lo hegemónico, por una cierta estrategia de entremezclamiento, de acciones fluidas y un rechazo continuo contra 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”.³³ 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 y formas fluidas de coexistencia y de intercomunicación no se limitan solamente a lo manual, lo tradicional, lo íntimo y lo predecible. Néstor García Canclini, en la misma obra, afirma que “los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y 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”.³⁴

³³ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, op.cit., p. 205.

³⁴ *Ibid.*, p. 71.

Como resultado de la vida forjada en medio del intercambio entre varias culturas (Panzaleo, Inca, Española)³⁵ surgen comunidades híbridas que habitan entre 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 y un análisis participativo de sus presencias, saberes, reflexiones, así como sus utopías.

Hibridación: espacio de pertenencia y diferencia.³⁶

El proceso de hibridación cultural es evidente en la familia de los pintores de Tigua hasta en los apellidos de los padres de Julio, el primer artista que inició la tradición de pintar cuadros. Estos apellidos *Toaquiza-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 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, y con ojos negros. Los mundos occidental y amerindio se reúnen bajo la fuerza incontenible de la naturaleza que frecuentemente es compleja, variable e incierta.

³⁵ 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.

³⁶ Cfr. Patricio Guerrero Arias, *Usurpación simbólica, identidad y poder*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2004, p. 106.

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 contradictorias y, 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 *entretejen* unas con otras, cada una logra una eficacia que sola nunca alcanzaría”.³⁷ Las formaciones híbridas se establecieron en todos los estratos sociales. Francisco Toaquiza³⁸ me contó del episodio del enamoramiento entre el hacendado Alfonso Riofrío y María Vega, sus bisabuelos. Este acontecimiento rememorado se ha convertido ahora en 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, aún 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

³⁷ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, *op.cit.*, p. 324.

³⁸ Conversación realizada el viernes 1ro. 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.”

estrechamente asociadas a las pulsiones universales, en las capas recónditas de las regiones internas.³⁹

Entonces, de la vida humana depende el saber acoger esos mundos creadores, distintos, negados y contradictorios, pero siempre llenos de sentido y fecundidad pluriforme, y 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 del siglo XVII en adelante. En el mundo de hoy, “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”.⁴⁰

Miradas exóticas y curiosas: Viajeros, aventureros y científicos en busca de conocimiento y sabiduría.

¿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*⁴¹ 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.⁴² La quinina era conocida por sus propiedades curativas por los nativos americanos de los Andes, pero no se

³⁹ Ángel Rama, “Los procesos de Transculturación en la Narrativa Latinoamericana”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, 1974, p. 17.

⁴⁰ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000, [1999], p. 43.

⁴¹ *Quina* en lengua kichwa significa corteza del árbol quino del cual viene la quinina.

⁴² Soledad Castro Ponce, *Yaguarzongos y Pacamoros*, Quito, Abya-Yala, 2002, p. 65.

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 éste 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 estaba cobrando 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 viajeros⁴³ europeos del siglo XIX.

Vale recordar el mismo poema del inglés James Turner, “Romance”,⁴⁴ que capta el sentimiento de alguien que ha entrado en una tierra de oro (“golden land”), donde las montañas de Chimborazo y Cotopaxi le habían “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:

⁴³ Cabe 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.

⁴⁴ William James Turner, “Romance”, en Louis Untermeyer, ed. (1885–1977). *Modern British Poetry*. 1920, Internet. <http://www.bartleby.com/103/158.html>. Visitado el 19 de enero de 2008.

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, [...].⁴⁵

Como vemos, todas las descripciones de Humboldt incorporan expresiones como “abundancia”, “enorme”, “prodigiosa”, “lujuriosa”, “exuberante”.⁴⁶ 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”⁴⁷ 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”.⁴⁸

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 un señor M. Bouger, quien en sus observaciones decía que los indios peruanos eran todos extremadamente indolentes,

⁴⁵ Mary Louise Pratt, *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Routledge, 1997 [1992], p. 215.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 219.

⁴⁷ Albert Béguin, *El Alma Romántica y el Sueño*, París, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1939], p. 207.

⁴⁸ Rafael Argullol, *La atracción del abismo, un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 49.

torpes y pasaban todo el día sentados inmóviles y en silencio.⁴⁹ Todos los viajeros consignaban sus investigaciones 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 difundir⁵⁰ 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, quiero 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 la realidad existente. ¿Será que este arte está al servicio de otros nuevos “ojos imperiales” nostálgicos y deseosos de volver hacia un mundo “puro”, campestre y sencillo? Más adelante voy a responder a esta interrogante.

Primeros pasos de los pintores de Tigua

Como se ha recordado, los indígenas de la zona de Tigua habían sufrido 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 los artistas de Tigua. En 2007, Julio Toaquiza publicó su primer libro *Juliupak muskuykuna. Los sueños de Julio*; allí nos cuenta sobre las dificultades, aventuras, trabajos e incidentes

⁴⁹ William Bennet Stevenson, *Narración Histórica y Descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica*, Quito, Abya – Yala, 1994, [1829].

⁵⁰ 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.

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*⁵¹ consistía en [...] barrer los patios, lavar la ropa, buscar *tani*⁵² para engordar a los chanchos, dar de comer a los perros, cocinar y arreglar los cuartos entre otras cosas”.⁵³ Son las palabras textuales de Julio, acompañadas de sus pinturas con colores brillantes que ilustran la vida diaria en los años setenta y ochenta. Pero antes de la publicación de este libro de Julio, varios autores investigaron sobre los comienzos de las pinturas de Tigua: Mayra Ribadeneira de Casares, Jean Colvin, Blanca Muratorio y Norman E. Whitten.⁵⁴ Cada uno ha planteado su teoría. Por ejemplo, Mayra Casares sostiene que en 1970

Los pintores de Tigua fueron “descubiertos” por Olga Fisch⁵⁵, 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 Turupata⁵⁶ [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.⁵⁷

⁵¹ *Wasicama* en lengua Kichwa significa cuidador de la casa.

⁵² *Tani* es una hierba del páramo que sirve para alimentar a los animales.

⁵³ Julio Toaquiza, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ 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 Colombia, 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.

⁵⁵ Húngara que residía en el Ecuador, coleccionista de arte popular a nivel internacional.

⁵⁶ Aclaración sobre Huanu Turupata proporcionada por los pintores familiares a Mary Ivers, en entrevista realizada en el mes de octubre de 2007.

⁵⁷ Mayra Ribadeneira de Casares, *op.cit.*, p. 30.

En cambio, en una entrevista con Norman E. Whitten, Jr.,⁵⁸ Julio Toaquiza manifiesta que, en los años sesenta, un shamán de Santo Domingo de los Colorados le informó que un sueño 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 a nivel mundial, por sus cuadros creativos que representan la vida diaria en la serranía ecuatoriana. Mayra de Casares califica al arte de Tigua como “Arte Primitivista o *naïf*”⁵⁹ [...] Es un arte controvertido y cualquier explicación que se entiende sugiere muchísimas preguntas a las que casi es imposible responder”.⁶⁰ Por su parte, Blanca Muratorio contradice lo que propone Mayra de Casares: “Mi argumento es que la visión de las pinturas de Tigua como arte primitivo, aborígen o naïve [sic] no solo es una representación inadecuada de las cualidades artísticas de las pinturas, sino también de la cultura y de la creatividad individual de los hombres y mujeres que las realizan”.⁶¹ Ante 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 ellos mismos como “artistas”, “pintores”, o “autores”, no como “artesanos”. Además, tienen un autocontrol y autoconciencia cultural con unos rasgos muy distintivos. Mi posición personal al respecto es que las obras trabajadas por algunos pintores de Tigua constituyen verdaderos actos de memoria y una conciencia clara de comunicar su mundo interior y

⁵⁸ Norman E. Whitten, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁹ El término “*naïf*” (del francés *naïf* = ingenuo) se aplica a la corriente artística caracterizada por su candidez, ingenuidad, espontaneidad, el autodidactismo de los artistas, colores brillantes y antinaturalistas, y perspectiva acientífica. Internet. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_na%C3%AFf. Visitado en 19 de enero de 2008.

⁶⁰ Mayra Ribadeneira de Casares, *op.cit.* p. 16.

⁶¹ Blanca Muratorio, *Ecografía e Historia Visual de una etnicidad emergente: El caso de los Pintores de Tigua*, *op.cit.*, p. 49.

exterior. Sobre todo, no existe una escisión entre la naturaleza y el ser humano; expresan, en cambio, una armonía con todo ser viviente, especialmente una comunicación y relaciones muy 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*⁶² y el *sik-sik*⁶³ como prueba, y enseguida los vecinos fueron llamados al rescate”.⁶⁴ Las obras escritas por algunos artistas de Tigua prestan una atención minuciosa al entorno y a la 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.⁶⁵

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”.⁶⁶ A partir de ese encuentro, comenzaría a desarrollarse una nueva experiencia que recrearía

⁶² *Pushcana* en lengua kichwa significa masa de lana usada para producir el hilo.

⁶³ *Sik-sik* en lengua kichwa significa el palo donde se enrolla el hilo.

⁶⁴ Alfonso Toaquiza, *Kuntur Kuyashkamanta. El Cóndor enamorado. The Condor who fell in love*, Quito, Kuri Ashpa, p.34.

⁶⁵ Cfr. Alexandre Surrallés y Pedro García Hierro, *Tierra Adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de trabajo sobre asuntos indígenas, 2004.

⁶⁶ Julio Toaquiza, *op. cit.*, p. 39.

con sencillez la vida cotidiana del indio ecuatoriano, por medio de unas descripciones tiernas, comprensivas y brillantes de todos los aspectos más característicos de su existencia.

Por las necesidades económicas anteriormente indicadas, Julio vendió su tambor a Olga Fisch, la “turista” de Quito, por diez sucres⁶⁷, y por tres o cuatro años más se dedicó a pintar tambores con su joven hijo Alfredo. Su trabajo artístico -pinturas elaboradas sobre cuero de oveja proveniente de sus rebaños- se vendía 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 trescientos 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 noventa 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 creando, paulatinamente, el ambiente para el advenimiento de un arte con temas indígenas. Sin embargo, después de la Reforma Agraria, las parcelas de tierra entregadas redujeron de tamaño, más aún cuando las comunidades indígenas aprobaron una ley que concedía el derecho a la tierra de sus padres a cada miembro de la familia, incluyendo hombres y *mujeres*. De igual manera, el debilitamiento del sistema productivo

⁶⁷ Moneda nacional ecuatoriana hasta el 2000, considérese que cuando se dolarizó la economía veinticinco mil sucres equivalían a un dólar americano.

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 ochenta. 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.

Desde hace quince 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;⁶⁸ sino como personas conscientes de que su arte 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 a nivel internacional.

Mi contacto con la familia Toaquiza-Chughchilán de Santo Domingo de Cutuglagua

⁶⁸ Vale aclarar que esta situación ha cambiado en los últimos años y algunas familias, por su capacidad y por sus contactos internacionales, están en mejores condiciones económicas a diferencia de otros pintores que fueron obligados a cambiar de actividad laboral.

En el transcurso de mi trabajo, 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 Millingalli, líder de su comunidad y concejal del municipio de Tigua en los años noventa. Su compadre, Francisco Toaquiza, sobrino del iniciador, Julio, 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 sector.

Llegamos a ser compadres, vecinos y amigos que compartimos la búsqueda de una vida digna y un reconocimiento de la capacidad de este grupo para superar las dificultades diarias, sin caer en el asistencialismo, tan característico de una visión ingenua y neocolonialista. Desde los años ochenta y noventa me interesa el trabajo de estos pintores porque formulan, imaginan y viven sus propias historias en medio de la migración del campo a la ciudad. Yo tenía siempre 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 pastan en las alturas, proporcionan lana, carne y

fertilizante para los habitantes. Mary J. Weismantel indica algo importante en sus estudios antropológicos de la zona: “El concepto de páramo como ‘algo selvático’ es de gran importancia dentro de la etnogeografía y de la cosmología local”.⁶⁹ 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. Pero, durante las visitas allá, se experimenta también las misteriosas nieblas, vientos fuertes y una fría humedad que demuestra un clima nada monótono ni benigno. Desde entonces, me intrigaba la historia de la elaboración de los cuadros porque, siendo 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. Algo me llamó la atención, pues la calidad del trabajo y la utilización de la piel de oveja; marcaban una diferencia en las obras que no pueden ser solamente reducidas a la categoría de “artesanía”, sino que merecen ser apreciados como trabajo artístico de alto valor. Al examinarlos minuciosamente, es fácil reconocer unas habilidades más allá de lo que se encuentra 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 en varias conversaciones el proceso de elaboración de los cuadros. Para muchos que observan de afuera, resulta algo sencillo; pero en la realidad, el desarrollo del arte de Tigua tiene un paso previo que, a la vez, demuestra un instinto práctico y una ejecución

⁶⁹ Mary J. Weismantel, *Alimentación, Género y Pobreza en los Andes Ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 1994, p. 70.

cuidadosa en sus composiciones. Me interesa hacer un recuento de lo que me compartieron sus autores de Cutuglagua en nuestros largos encuentros.

Francisco Toaquiza me indicaba que, dados los pocos recursos de su tío Julio cuando comenzaba a preparar la piel de oveja para hacer los tambores, los artistas se convirtieron en curtidores de pieles. La necesidad 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.

Como ya he mencionado, existe en este momento un gran corpus de información acerca de los pintores de Tigua, y cada uno aporta algo sobre la preparación y elaboración de los cuadros. 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 Estados Unidos 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,⁷⁰ 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.⁷¹

Esta es la visión de una observadora. En la mirada desde adentro, el pintor Francisco Toaquiza revela los problemas prácticos en la elaboración del cuero. Durante el transcurso de sus conversaciones manifiesta, por ejemplo, que el tamaño de la oveja limita la dimensión del cuadro que no puede exceder la medida de 85x110 centímetros. Asimismo, los cambios mayores y bruscos de temperatura pueden hacer que el lienzo de piel se encoja y enseguida se desgarre la pintura. Últimamente, casi la mayoría de los pintores han empezado a utilizar cueros de oveja curtidos industrialmente porque, 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”.⁷² Él recuerda los primeros días de la producción de cuero, porque la operación duraba semanas o se lograba en meses. La fijación del tanino⁷³ 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.

⁷⁰ 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. La aclaración es mía.

⁷¹ Jean G. Colvin, *Arte de Tigua, Una Reflexión de la Cultura Indígena en el Ecuador*, Quito Abya-Yala, 2004, pp. 35, 36.

⁷² Palabras expresadas por Francisco Toaquiza. Más adelante precisaré acerca del enfoque de los pintores hacia el mercado exterior.

⁷³ Sustancias orgánicas que servían para convertir a las pieles crudas de animales en cuero, proceso conocido en inglés como *tanning* ("curtido" en español). Fuente de consulta: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tanino>, visitada el 13 de enero de 2008.

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 hoy en día es que la vida moderna y los largos viajes de la ciudad al campo les obligan 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. Las mujeres se encargan 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 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 en la Casa de la Cultura realizada el 10 de enero de 2008, pude observar que algunos artistas han regresado al uso del marco tradicional con unos diseños más complejos. Desde los primeros pasos tentativos con la utilización de plumas de las aves y a veces pelos de los 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 ochenta, los cuadros presentaban unos colores más intensos del esmalte.

La migración de la familia de Francisco Toaquiza y Mercedes Chugchilán a la zona de Santo Domingo de Cutuglagua, aunque a veces haya traído duras condiciones de sobrevivencia, ha abierto caminos nuevos que exigen “una reinención de lazos sociales y culturales”,⁷⁴ que cada vez juegan un papel más importante en la transformación e inspiración de las producciones artísticas. Me parece que, en los pintores de Tigua y

⁷⁴ Jesús Martín-Barbero, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago, Fondo de cultura económica, 2003, [2002], p. 289.

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 “tradicción inventada”⁷⁵ en Tigua ha formado parte intrínseca de la historia de la sociedad ecuatoriana en la mitad del siglo XX.

⁷⁵ Término propuesto por Eric Hobsbawm, “Inventando tradiciones”, *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 Neruda⁷⁶

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 semi-rural 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 estudiada adquirió su terreno y casa de un programa de compra de tierras ejecutado por el F.E.P.P.,⁷⁷ en el año 1998.

Llego al 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, me contaron que el colibrí viene varias veces durante el día. Atrás se encuentra un árbol nativo en

⁷⁶ Pablo Neruda, "Amor América", (1400), en *Canto General*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000 [1990], p. 105.

⁷⁷ Fondo Ecuatoriano Populorum Progressio, organismo de la Iglesia Católica.

peligro de extinción, el pumamaqui,⁷⁸ donde “las aves hacen sus niditos y es mi árbol preferido” relata Francisco. La casa es pequeña con solo tres cuartos, donde viven doce personas en total: la abuela María Juana Chusín Vega, madre de Francisco, Mercedes Chugchilán Chusín; los hijos Edgar, Wilson, Martha, Janet, Mélida, Tomás, Jérica, Bryan y el nieto Sebastián. Fabián, el mayor, es casado y vive aparte, 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 ayudó a captar y vivenciar la realidad social y cultural en el ámbito particular de la familia estudiada. Mi inclusión en el contexto de la investigación me ha facilitado acercarme a un registro y un análisis basado en el concepto de Clifford Geertz, “la descripción densa”.⁷⁹ Como es su costumbre, la familia me ha recibido con mucha gentileza y me ha concedido mirar profundamente sus vidas, las redes, los símbolos, los signos y las prácticas diarias. El interés de mi visita era realizar una indagación de corte interpretativo de la realidad familiar, como sujetos dentro de su propia cultura. Entonces, intenté entender sus autopercepciones, considerando que

⁷⁸ 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 salasaca, 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, CIDAP, 1988, p. 52.

⁷⁹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 21-32. Esta terminología fue utilizada por Gilbert Ryle y adoptada por Clifford 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 trata de capturar la riqueza de hechos específicos y complejos.

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 pinturas.

Había concertado, previamente, un encuentro semi formal en la casa de la familia de Francisco y Mercedes, el día martes 12 de febrero, 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 y, 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 once del día y me recibieron con un sabroso almuerzo. Lo que primero me impactó fue la hospitalidad y generosidad de la familia y un gran deseo, también, de compartir sus vidas, trabajos⁸⁰ y sueños. Se habla kichwa en la casa 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 y 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 sus inspiraciones profundamente enraizadas en el diario vivir y vestir de la familia. Acerca de este tema, Marcelo Naranjo señala lo siguiente: “Por lo general, el vestido está

⁸⁰ Trabajar significa pintar para los artistas de Tigua.

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”.⁸¹ Por eso, 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. Me parece que las idas - venidas a las ferias de Otavalo y la participación en varias exposiciones han tenido su influencia en algunos 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 unos sombreros de fieltro, 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”.⁸² 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.⁸³ Cuando yo les pregunté la razón de llevarlo, siendo una costumbre ajena a la comunidad, me respondió Francisco “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 un sombrero blanco en casi todos los

⁸¹ Marcelo Naranjo V., *La Cultura Popular en el Ecuador*, tomo II, *Cotopaxi*, Cuenca, CIDAP, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1996, p.200.

⁸² Conversación realizada el miércoles, 2 de abril 2008.

⁸³ “Con la conquista aparece 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 2008.

cuadros. “Este sombrero era de antes, era duro como un casco y todavía lo llevan los hombres danzantes en la fiesta de Corpus Christi”.⁸⁴ Los sombreros blancos utilizados en la fiesta están adornados, a veces, con cintas de varios colores.

Todavía 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 vidrio coloreados, brazaletes y chalinas ricamente adornadas con colores brillantes. La vestimenta no es sólo para cubrir el cuerpo y protegerlo de variaciones climáticas, sino que transmite diferentes mensajes de la persona que lo lleva. Existe un lenguaje o código que sólo conocen, a veces, los miembros del mismo círculo social. Los hombres se dedican a la pintura, y la mujer originaria de Tigua es poseedora del arte de hilar, tejer y bordar. Las mujeres jóvenes de la familia Toaquiza Chugchilan, especialmente Martha, están experimentando con el arte pero todavía no han logrado vender una obra.

⁸⁴ *Ibíd.*, conversación 2 de abril 2008. Corpus Christi es una fiesta de origen medieval cristiano celebrada en el mes de junio, coincide con la época de Inti Raimi; 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 femenina en América Latina; representaba la creación y la vida, ambas entendidas como multiplicación o crecimiento a partir de un hilo. Mercedes me contó, en lengua kichwa, que hilaba desde niña. Con una caña de *sik-sik*,⁸⁵ se colocaba un contrapeso llamado *piruru*.⁸⁶ Se sostenía el huso entre el cordial y el anular de la mano derecha y 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. Después, 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”.⁸⁷ Durante la exposición “Conozcamos nuestra vida en la corneta y la bocina”, realizada en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, del 14 al 18 de abril 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 principales de las chalinas tejidas, de uso actual, son el amarillo, azul, rojo, morado, anaranjado y rosado. En una intervención interesante de la conversación, Mercedes manifiesta lo siguiente: “Antiguamente ni hemos llevado la chalina tejida sino un rebozo hecho de lana de *burrigu*”,⁸⁸ “sí”, añade Francisco, “nos enseñaron tejer

⁸⁵ Es una planta muy fina, se asemeja a un palo y crece en la llanura de los andes.

⁸⁶ *Piruru* en lengua kichwa significa una pieza de barro con un clavo metido para sostener el hilo.

⁸⁷ José Sanchez-Parga, *Textos textiles en la tradición cultural andina*, Quito, IADAP, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1995, p. 20.

⁸⁸ 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.

últimamente no más, es una tradición inventada en nuestro sector desde hace 15 o 20 años”.⁸⁹ Pero, al igual que en las pinturas de los cuadros, estas tintas tradicionales han sido reemplazadas por las anilinas. Igualmente, los cambios en la sociedad y las interacciones de esta familia de indígenas les obligaron a ocupar pantalones de moda, más cómodos, lavables, y sobre todo más baratos. Además, algunos 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*,⁹⁰ 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”.⁹¹ 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, me contaron 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

⁸⁹ Conversación realizada con Francisco y Mercedes, el miércoles 2 de abril 2008.

⁹⁰ *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, Mercedes me permitió observar la faja creada por su padre desde hace muchos años. Es una faja de pinturas naturales y hechas a mano y la guarda con mucho cariño en memoria de su recién fallecido progenitor.

⁹¹ Conversación con Francisco Toaquiza, realizada el 2 de abril 2008.

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*”.⁹² 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,⁹³ el azul del añil,⁹⁴ el amarillo oro de la ‘chilca’,⁹⁵ el gris pálido del molle,⁹⁶ el verde oscuro de la muña”.⁹⁷

Cuando les pregunté a los pintores acerca del tema de los colorantes, Francisco responde: “el papá de Mercedes, mi mujer, usaba el *rumi*⁹⁸-barba para teñir la lana”.⁹⁹ Se teñían las telas de lana por 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*,¹⁰⁰ 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 sacar varios colores. De igual manera, los cuadros de los pintores

⁹² Taita significa Padre, *Inti* en lengua kichwa significa *el sol*, conversación realizada con Edgar Toaquiza, el martes 26 de febrero, 2008.

⁹³ Insecto que vive en las paletas de los cactus y que tuvo extensa aplicación como material tintóreo, cultivado en la época colonial.

⁹⁴ Hierba cuando se exprime el zumo, se seca y se produce azul oscuro.

⁹⁵ Existe dos clases de esta planta, la blanca y la negra.

⁹⁶ Árbol pequeño, cuando se cortan sus ramas y hojas en pedazos se las hierve para sacar el color gris.

⁹⁷ Felipe Cossío – de Pomar, *Arte del Antiguo Perú*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1971, p. 114, citado en Hernán Jaramillo Cisneros, *Textiles y tintes*, Cuenca Centro Interamericano de Artesanías y Artes populares, CIDAP, 1988, p. 52.

⁹⁸ *Rumi* en lengua kichwa significa piedra.

⁹⁹ Conversación realizada con Francisco Toaquiza, el domingo 2 de marzo, 2008.

¹⁰⁰ *Ñachag* en kichwa quiere decir hierba de la familia de las sinantéreas, cfr. Luis Cordero, *Diccionario Kichwa-Castellano, Castellano-Kichwa*, Quito, 2001, [1895], p.76.

vislumbran la vida comunitaria de picos nevados, cielos azules, trabajos de campo, rituales, flores, plantas del sector y muchos otros temas más.

La naturaleza, “un lenguaje verde”¹⁰¹: Un mundo de imaginación, de mitos, de fantasía, de memorias y un saludo continuo a la vida cotidiana.

“Somos parte de la naturaleza, estamos conviviendo con ella [...], no estamos rescatando, estamos viviendo”.¹⁰² Edgar Toaquiza, de 23 años, destaca continuamente en nuestros encuentros la importancia de la naturaleza en el arte de Tigua. Me contó 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”.¹⁰³ El cóndor, símbolo de libertad, aparece en casi todos los cuadros y aunque esta ave no existe más en los cielos de Tigua, los pintores guardan con ella unas relaciones sensibles e imaginarias que los transportan hacia un tiempo cuando el entorno gozaba de un esplendor natural.

La chuquiragua, flor de los páramos, la *killu*,¹⁰⁴ 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 para las flores de la planta arveja, *sisa muru*¹⁰⁵ y, consecuentemente, percibo que las mujeres influyen mucho en los detalles coloridos de los cuadros de los artistas de la familia. Mercedes me

¹⁰¹ Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, [1973], p.171.

¹⁰² Edgar Toaquiza, conversación realizada miércoles 2 de abril 2008.

¹⁰³ Jean Colvin, *op.cit.*, p. 71.

¹⁰⁴ *Killu* en kichwa significa color amarillo.

¹⁰⁵ *Sisa* en lengua kichwa significa flor; *muru* en lengua kichwa significa semilla.

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 con esta familia de artistas de Cutuglagua, me parece que todos los lugares, montañas, cerros, rocas, lagos - aves sagradas como el cóndor y el *quindi*¹⁰⁶ - viven indeleblemente en su imaginación; todos 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,¹⁰⁷ Chimbacuchu,¹⁰⁸ Yanacachi,¹⁰⁹ 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 territorio¹¹⁰ 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 a 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, chupa 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 pintores voy a contemplar, y leer, sus temas preferidos plasmados en sus cuadros. Durante estos meses regreso continuamente a lo que dijo un compatriota,

¹⁰⁶ *Quindi* en lengua kichwa significa colibrí.

¹⁰⁷ *Turupata* (otro nombre híbrido), *туру* en lengua kichwa significa lodo.

¹⁰⁸ *Chimba* en lengua kichwa significa trenza y *cuchu* en lengua kichwa significa rincón.

¹⁰⁹ *Yana* en lengua kichwa significa negro, *cachi* en lengua kichwa significa sal.

¹¹⁰ Más adelante profundizaré la noción de identidad y territorio.

ganador del Premio *Nobel* de la Literatura, Seamus Heaney, un poeta irlandés, cuando reflexiona sobre las obras de William Wordsworth. Seamus Heaney dice así:

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 Lagos¹¹¹ no era un conjunto de piedras inanimadas, sino una naturaleza activa, humanizada y humanizante.¹¹²

El poema, "Michael" de William 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".¹¹³/ 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 de su sector natal, Tigua, comienzan a vivir en el mundo creativo de las pinturas y se hacen casi reales,¹¹⁴ por el espíritu de los artistas oriundos de una región bella de Cotopaxi. Adolfo Sánchez Vázquez, reflexionando 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

¹¹¹ El famoso distrito de los Lagos de Inglaterra es un lugar bello e 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.

¹¹² Seamus Heaney, *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, 1996, [1980], p.134.

¹¹³ *Ibid.*, p.135.

¹¹⁴ "Todo es real, comadre". Conversación con Francisco realizada por teléfono, miércoles 9 de abril 2008.

hombre se apropia de un fragmento de lo real”.¹¹⁵ Edgar Toaquiza manifiesta lo siguiente: “Queremos hablar a la humanidad, queremos decir que la naturaleza es más importante que la tecnología”.¹¹⁶ 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 hizo un curso superior en computación, y con la capacidad que tiene 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 un resultado de una tradición oral compartida y heredada. En los encuentros se oye continuamente: “Mi papá me dijo”, “mi abuelita dice”. Por esa razón, las pinturas de Tigua conforman lo que se podría llamar sus 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”.¹¹⁷ Existen observaciones y descripciones meticulosas nacidas del diario vivir del contacto continuo con la naturaleza, que sirven para una mayor inspiración y fundamento de su arte. Sin embargo, hay otros acontecimientos como la fiesta, el matrimonio, el bautismo, las curaciones con el chamán,¹¹⁸ las peregrinaciones y los ritos ancestrales que tienen mucha importancia en el arte de Tigua. Por todo ello, vale profundizar la mirada en las pinturas de Francisco, Edgar y Wilson.

Detrás de toda pintura subyace un buen dibujo, (a manera de borrador) ejecutado con dedicación y una labor continua de perfeccionamiento. Francisco me contó que cuando,

¹¹⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, [1996], p.117.

¹¹⁶ Edgar Toaquiza, conversación realizada miércoles 2 de abril 2008.

¹¹⁷ Raymond Williams, *Marxism and Literatura*, Oxford, Oxford University Press, 1985, [1977], p.132.

¹¹⁸ Cabe señalar que en el mundo andino, algunos indígenas tienen preferencia por usar yachak en vez de chamán.

al principio, no le salía bien un dibujo durante su autoaprendizaje se “ortigaba la mano” con afán de mejorar su obra. Progresó en su técnica paulatinamente; ésta técnica y la emoción espiritual de compartir lo que es el mundo de Tigua le empujaban hacia adelante. El espíritu de este artista pasaba, al principio, por momentos duros, pero manifiesta que con cada paso iba triunfando y vendiendo sus pinturas.

“Corpus Christi”: Lenguaje visual, una fiesta híbrida y una suspensión necesaria de la vida cotidiana. Francisco Toaquiza Vega.

En 1230 una monja cisterciense de Lieja¹¹⁹ tuvo una visión en que Dios le manifestaba el



deseo que los cristianos le conmemoraran el 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.¹²⁰

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 vinculan a la tierra con la productividad de ella; 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

¹¹⁹ Provincia de Bélgica oriental, en Valonia, junto a la frontera de Alemania y los Países Bajos.

¹²⁰ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992, p.82.

comunidades, con un alto sentido de trabajo colectivo y de encuentros familiares. Los pueblos se reúnen en mingas¹²¹ para la preparación de lo que es, en Tigua, una de las fiestas más importantes del año. La fiesta de *Inti Raymi*¹²² 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”.¹²³ Los artistas mayores de Tigua plasman varias veces 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”.¹²⁴ Históricamente sabemos que el Inca Garcilaso nos ha dejado un fino cuadro de Corpus Christi en el Cuzco. “En él comprobamos palpablemente la simbiosis

¹²¹ La minga, nombre kichwa utilizado en el Ecuador, con raíces autóctonas y 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.

¹²² *Inti* en lengua kichwa significa sol; *Raymi* en lengua kichwa significa fiesta.

¹²³ Ulpiano García Cobos, *Inti Raymi. Danza ancestral de su liturgia heliolátrica, Cotacachi-Ecuador*; Cotacachi, Cachipugro Danzas, 2002, p. 96.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 97. 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, ya que ellos tienen sus propias costumbres acerca de esta celebración.

producida entre las creencias de los naturales y la doctrina católica. Esta ceremonia se enriqueció con nuevos elementos autóctonos”.¹²⁵

A Francisco Toaquiza le encanta pintar las escenas de la fiesta de Corpus Christi realizadas en Tigua: las representaciones centrales en el cuadro considerado de este pintor son los danzantes, figuras coloridas, impactantes e inolvidables para quienes 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*,¹²⁶ tocado o penacho de color verde con estrellas, flores y cruces llama la atención al principal actor que cumple un cargo religioso. Los danzantes llevan un pantalón blanco con decorados delantales y platos de pecho, expresan la especial calidad en la confección artesanal de la ropa y la cantidad de decoraciones es algo 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, el ave andina que personifica a los indígenas, vuela sobre todo. 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, el centro del festival. Al estudiar el vestuario del danzante en los cuadros de Francisco, me parece que siguen los lineamientos de las casullas antiguas y los ornamentos eclesiásticos de los sacerdotes católicos. De igual

¹²⁵ Ángel López Cantos, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁶ *Uma* en lengua kichwa significa cabeza.

manera, como se ha visto en la vestimenta femenina de la novia indígena de Chimborazo, durante la semana Andina, se observa decoraciones de monedas, relicarios y camafeos.¹²⁷

En el dibujo vemos el personaje del Viejo, que controla a quien no baila bien. “La *carishina*¹²⁸ hace reír para alegrar a la gente; la vaca loca lo mismo hace reír”.¹²⁹ Me indicaron la figura del prioste, que lleva una vara que lo acredita como tal: una persona fundamental en la celebración. Todos los animales vienen a la fiesta de Corpus Christi: “viene el toro, semejante arisco bravo que es”.¹³⁰ El espíritu de Rumiñahui¹³¹ está sobre todo, este espíritu se palpa en las conversaciones con los pintores de Tigua. Es un espíritu que quiere defender lo suyo; las pinturas, me parece, ofrecen un espacio para expresar sus sentimientos más profundos y esta memoria viva la tiene más fuerte Francisco Toaquiza.

El culto, en la imagen de la capilla católica, asimismo, es una representación simbólica, mística; personifica la trascendencia que está fuera y encima 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 algo decorativo, sino parte sustantiva del lenguaje estético del arte de Tigua.

¹²⁷ 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”. “Océano Uno Color”, diccionario enciclopédico, Barcelona, MMII EDITORIAL OCÉANO, 2002, p. 277.

¹²⁸ *Cari* en lengua kichwa significa hombre; *shina* en lengua kichwa significa como.

¹²⁹ Conversación realizada con Francisco, el jueves 17 de abril 2008.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ *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 éste acostumbraba a casarse con las hijas de los principales caciques del Reino de Quito, que lo hacía con el objeto de apaciguar el pueblo conquistado. Así a Rumiñahui lo tuvo en la hija del cacique de Panzaleo que tanto resistió a los cuzqueños en la invasión del Reino de Quito. 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.

En el imaginario de Francisco Toaquiza el arte es un medio muy 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 le pregunté acerca de 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”.¹³² 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; es decir, en la periferia de la ciudad de Quito, en una zona semi – urbana. Tienen otras visiones modernas, pero no olvidan las enseñanzas y cosmología de los mayores; les guardan respeto y cariño, no obstante, a raíz de la educación en la ciudad las ideas nuevas 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 [...]”.¹³³ Cada tradición en el mundo posee su propio mapa, y los chamanes en cada país y en cada

¹³² Conversación realizada con Francisco el día miércoles 2 de abril 2008. “Comencé a investigar mi cultura, nuestra manera de vivir, las costumbres y la historia y por eso tengo suficiente para pintar el resto de mi vida”.

¹³³ Julio Toaquiza, *op.cit.*, p. 28. 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.

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 totémico¹³⁴ en el camino hacia el Otro Mundo.¹³⁵ 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 21 años y la pintura preferida de él es la selva¹³⁶ y las prácticas chamánicas. En el cuadro, conviven animales selváticos, aves coloridas de la sierra, y de la costa; los turistas, los viajeros aventureros y

¹³⁴ 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 siguen sintiéndose parte de la patria.

¹³⁵ 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, existe 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.

¹³⁶ Cabe señalar que hay una variedad de poblaciones asentadas en esta región del Ecuador: Kichwas del Oriente, Cofanes, Huaorani. Hacia el sur habitan los Shuar y Achuar.

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.

En una entrevista – visita¹³⁷ a la casa de la familia Toaquiza Chugchilan Wilson me contó lo siguiente: “en mi pintura de la selva el yachak¹³⁸ 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. Se nota también en las pinturas que el búho aparece siempre al lado del chamán.

Lo que fue muy interesante para mí en este diálogo con la familia es 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 éstas y los humanos”.¹³⁹ 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 encanta observar las aves

¹³⁷ Jueves 17 de abril 2008.

¹³⁸ Término andino preferido por Wilson.

¹³⁹ Eduardo Viveiros de Castro, “Perspectivismo y multinaturalismo” en Alexandre Surrallés, Pedro García Hierro, Edit., *Tierra Adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de trabajo sobre asuntos indígenas, 2004, p. 43.

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 y expresa el poder de las aguas beneficiosas y destructivas. La fragata, ave de la costa, con su pecho rojo “hace corazón”.¹⁴⁰

En el capítulo uno, 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 que el arte de Tigua, practicado por esta familia, tiene mucha inspiración y creación desde su vivencia diaria. Poseen un lenguaje poético pero, también, siempre tienen los ojos firmemente puestos en el 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 unos pocos”.¹⁴¹ En mi opinión podría ser de éstos “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.

¹⁴⁰ Expresión de los artistas.

¹⁴¹ Adolfo Sánchez, *op. cit.*, p. 134.

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.¹⁴²

Al estudiar otras pinturas de los mismos artistas se nota que las figuras responden a ciertas actividades hacia lo real, se parte de un mundo actual y percibido, 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.¹⁴³ 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”.¹⁴⁴

Retomando la obra de arte de Wilson se nota 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.

Con las nuevas tecnologías la obra del artista deja de ser única. Estoy consciente de 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 real. Apelan al subconsciente, a la intensidad del color, a las leyendas y a los mitos.

El impacto de luz, color y perspectiva es impresionante. La representación de lugares que no han sido dañados por la modernidad constituye un factor interesante en el arte de Wilson. Las pinturas de los tres miembros de esta familia de artistas de Tigua, radicados en

¹⁴² *Ibíd.*, p.122.

¹⁴³ Me refiero a la pintura de Edgar sobre la esperada visita del Ministro de Educación, Raúl Vallejo, a la escuela “Mundo Feliz”, (Una escuela situada en la ciudad de Quito en el sector Tréboles del Sur, y la obra que representa a Simón Bolívar y Manuelita Sáenz. Cfr. Anexos 1 y 2.

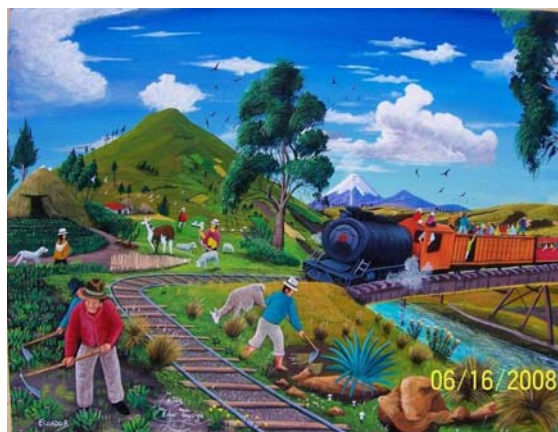
¹⁴⁴ Adolfo Sánchez, *op.cit.*, p.120.

Cutuglagua, transcurren en sitios casi fuera del tiempo 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 de Tomás, hijo de Francisco tiene 10 años dibuja y pinta en la escuela Mundo Feliz y vende sus 'obras' a sus compañeros del grado.

El surgimiento de una nueva conciencia, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI, comprende la destrucción paulatina ecológica del planeta. Wilson obliga a volver los ojos a las sabidurías ancestrales, valorando el 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, que le ha permitido tener un mayor contacto con los libros y la tecnología. Este nuevo elemento en el arte de la familia Toaquiza Chugchilán, ha significado una variación en las pinturas.

Pintando “El tren de la memoria”¹⁴⁵: miradas hacia el turismo ecológico, viajes sin fin y sueños que rodean las nubes. Edgar Toaquiza Chugchilán.



¹⁴⁵ Marcelo Meneses Jurado, *Tren al sol, Train to the sun*, Quito, Ecuador Adventure, TRAMA, 2006, p. 35.

Las obras de Edgar representan utopías. La masificación cultural y la vida agitada de la ciudad no le han hecho perder la imaginación. Tiene, igual que su padre Francisco y su hermano Wilson, un profundo conocimiento de las culturas e historias ecuatorianas. Tiene 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, ex presidente 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 el arte de Edgar, percibo la lucha actual 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”.¹⁴⁶ 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 Toaquiz 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.

¹⁴⁶ Kart Dieter Gartelmann, *Las Huellas del Jaguar, Culturas Antiguas en el Ecuador*, Quito, TRAMA ediciones, 2000, p. 366.

Este joven artista está estudiando la historia del tren ecuatoriano, sus estaciones de páramo y los majestuosos volcanes. Sueña en el futuro de un turismo ecológico, quiere viajar por las cuestas y cumbres empinadas y, por eso, pinta las quebradas infinitas y misteriosas de su Patria. En el cuadro, el tren forma parte del paisaje, cuyos alegres colores, rojo y azul y el 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 abuelita 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*.¹⁴⁷ En el mundo indígena se concibe a los animales como 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 mismos; es un primer acercamiento a la expresión de un pensamiento complejo plasmado en el arte.

Los dibujos y los colores, me parece, 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.”¹⁴⁸ Sin embargo, este discurso - reflexión - representación, no se queda como algo estático sino que sigue construyéndose en las interacciones grupales, en las nuevas experiencias migratorias, en los viajes para vender sus pinturas y en la adaptación a un mundo más expansivo; por lo tanto,

¹⁴⁷ *Ashcu* en lengua kichwa significa perro; *micuna* en lengua kichwa significa comer.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 37

es necesario para el grupo de artistas dialogar con sus tradiciones a la luz de las nuevas experiencias urbanas.

El camino de retorno a mi casa desde Santo Domingo de Cutuglagua está lleno de las primeras sombras para anunciar la noche. Paulatinamente, la larga convivencia 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 todavía existe una identidad fuerte, 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 Toaquiza Chugchilán agrega a esta tesis un detalle, cuenta otras experiencias, sus anhelos, sus sueños y plasma todo en un arte que suscita cada vez más interés a nivel nacional e internacional.

Conclusiones

Los múltiples caminos de la pintura

A lo largo de estos meses he fortalecido mi historia de 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, para celebrar la fiesta de *Inti Raymi*. 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 y con el universo.

He mantenido una cercanía afectiva con muchos indígenas artistas, pero fue imposible abarcar un estudio de todas las pinturas. Por eso, me vi obligada a seleccionar un grupo reducido de obras. 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 en el proceso de mi investigación. Siempre fueron generosos al compartir sus recuerdos y experiencias, han estado permanentemente a mi lado como co-autores 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 aún, sus décadas finales se han caracterizado por grandes flujos migratorios. Lo novedoso, peculiar y distintivo de estas migraciones contemporáneas es que se dan en la dirección de sur a 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 que la crisis económica vendría a ser la causa primera, pero no la única. Iain Chambers en *Migración, cultura, identidad* indica 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”.¹⁴⁹ Existen, entonces, unas 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 realidad migratoria se resiste hoy a las miradas unívocas y a las causalidades automáticas. Entonces me pregunto: ¿cuál es el nuevo modo de ser de un 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 nos abre un universo de vías de difícil acceso, pero iluminado y cargado de distintas posibilidades. Por eso, James Clifford analiza un mundo cada vez más conectado con cruces y continuas mezclas, y refuta el antiguo concepto de la cultura

¹⁴⁹ Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, p. 43.

presentándolo ahora como algo 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.”¹⁵⁰ 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 cuadros), porque el recibimiento brindado por la comunidad huésped podría ser de aceptación o rechazo.¹⁵¹

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.¹⁵²

Lo inesperado, lo imprevisible, lo cambiante conforman la identidad del migrante; éste se ve obligado a vivir en un mundo de flujos, “entrecruzamientos”, de vínculos e

¹⁵⁰ James Clifford, *Itinerarios Transculturales*, Barcelona, Gédisa, 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 evidente, 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.

¹⁵¹ La ideología del progreso en los relatos de los viajeros del siglo XVIII y del siglo XIX (mencionado en capítulo I) rara vez se discutía como una visión que entendiera el mundo estudiado y “descubierto”; no consideraban un espacio de mutuo aprendizaje. Pienso que Europa no ha cambiado sustancialmente desde aquel tiempo.

¹⁵² 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.

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, y hoy en día 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”.¹⁵³ 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”.¹⁵⁴

Francisco Toaquiza es experto en la conformación de redes nacionales e internacionales en la búsqueda de “estrategias de supervivencia”. Pertenece a los artistas de Tigua, quienes son eternos viajeros. Sus pinturas conservan los recuerdos e impresiones de

¹⁵³ Ecuador Debate, N° 52 en <http://www.dlh.lahora.com.ec/páginas/debate/165.htm> visitada el 2 de marzo 2008.

¹⁵⁴ Alicia Ortega, “Culturas populares: Una herencia viva, cambiante y compleja”, en *Encuentros: revista nacional de cultura*, Quito, Directorio del Consejo Nacional de Cultura, 2007, p. 10.

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”.¹⁵⁵ 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 Millingalli Tigasi, un vecino de Tigua Chami, 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. Como ya he indicado, 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: “Condenar 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”.¹⁵⁶ El autor, recientemente galardonado con el Premio Nobel de Literatura, acertadamente refuta la inmutabilidad del viejo concepto de la cultura: un concepto

¹⁵⁵ Palabras de Francisco Toaquiza.

¹⁵⁶ Tzvetan Todorov, *El Hombre desplazado*, Madrid, Santillana, 1998, [1996], p. 26.

aplicado, muchas veces, a los pintores de Tigua. Por ejemplo, y en este sentido, Mayra Rivadeneira 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 una forma de revivir el genio de sus antepasados Panzaleos, convirtiéndose en su continuación y en la reproducción permanente de sus tradiciones.¹⁵⁷

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.¹⁵⁸

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 la condición de vida de Mercedes Chugchilán es algo grande. 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

¹⁵⁷ Mayra Rivadeneira de Casares, *op.cit.*, p. 22.

¹⁵⁸ Blanca Muratorio, *Ecografía e Historia Visual de una etnicidad emergente: el caso de los pintores de Tigua*, *op.cit.*, p. 55.

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*.¹⁵⁹ Pero en el futuro, yo también voy a ir por el mundo para que reconozcan mi pintura”. A veces existen ciertas contradicciones en las afirmaciones de los pintores; por un lado, quieren guardar muchos elementos de su propia cultura pero, al mismo tiempo, anhelan las oportunidades que tienen los que viajan y se integran con personas no indígenas. En estos días del mes de Julio 2008, Alfonso Toaquiza, primo de Francisco y uno de los principales exponentes del arte de Tigua, exhibe 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 plasmadas 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 notado en el capítulo II, observamos, en este arte, 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.

¹⁵⁹ Término utilizado por los indígenas para identificar a los blanco-mestizos tanto parroquianos como ciudadanos en general.

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.¹⁶⁰

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".¹⁶¹

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'".¹⁶² 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

¹⁶⁰ Blanca Muratorio, *Ecografía e Historia Visual de una etnicidad emergente: el caso de los pintores de Tigua*, *op.cit.*, p. 66.

¹⁶¹ Conversación realizada, miércoles 23 de julio de 2008.

¹⁶² Blanca Muratorio, *op.cit.*, p. 66.

propios”.¹⁶³ Una de las características que he notado en las obras de los tres artistas estudiados 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”.¹⁶⁴ 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 pintura. 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

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, *op.cit.*, p. 205.

cuestionada presencia reverbera en el movimiento de las lenguas que constituyen nuestro sentido de la identidad, del lugar y de la pertenencia.¹⁶⁵

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”.¹⁶⁶ ¿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 llenarlo con sentido y significado. 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, recuerdan los paisajes andinos, los páramos, los ríos, las labores diarias y me parece que todas estas memorias tienen una carga muy emotiva para la familia.

Entonces, el nuevo modo de ser de los pintores de Tigua resulta ser 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? La abuela María Juana, que vive más de treinta años en Quito, me contó en kichwa: “mi hija en Chillogallo me invitó a Quito porque no ganaba nada en la hacienda de Machachi, cargando quintales

¹⁶⁵ Iain Chambers, *op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 45.

de papas, solo criaba a mis hijitos pequeños, la Olguita, y todos mis huahuas”.¹⁶⁷ 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.

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 y la visita al curandero y con el turismo. Trabajan con gran sensibilidad y creatividad y sintetizan simbólica y condensadamente unos 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 para 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 Toaquiza, primo de Francisco, ha ilustrado la leyenda de “El Cóndor enamorado”. Además, ha vivido algunos meses con la cultura zápara¹⁶⁸ resultando en la inspiración para otro libro *Tsitsanu*,¹⁶⁹ una leyenda zápara.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Entrevista el 12 de febrero, 2008.

¹⁶⁸ Curiosamente, a lo largo del libro se escribe *sapara*.

¹⁶⁹ Alfonso Toaquiza, *Tsitsanu*, Quito, Kuri Ashpa y la Nacionalidad Sapara, 2006.

La familia Toaquiza Chugchilán ha dibujado y pintado su visión del mundo en varias representaciones, y cada artista interpreta 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. La representación de lugares que no han sido contaminados por la modernidad es una de las bondades de este arte.

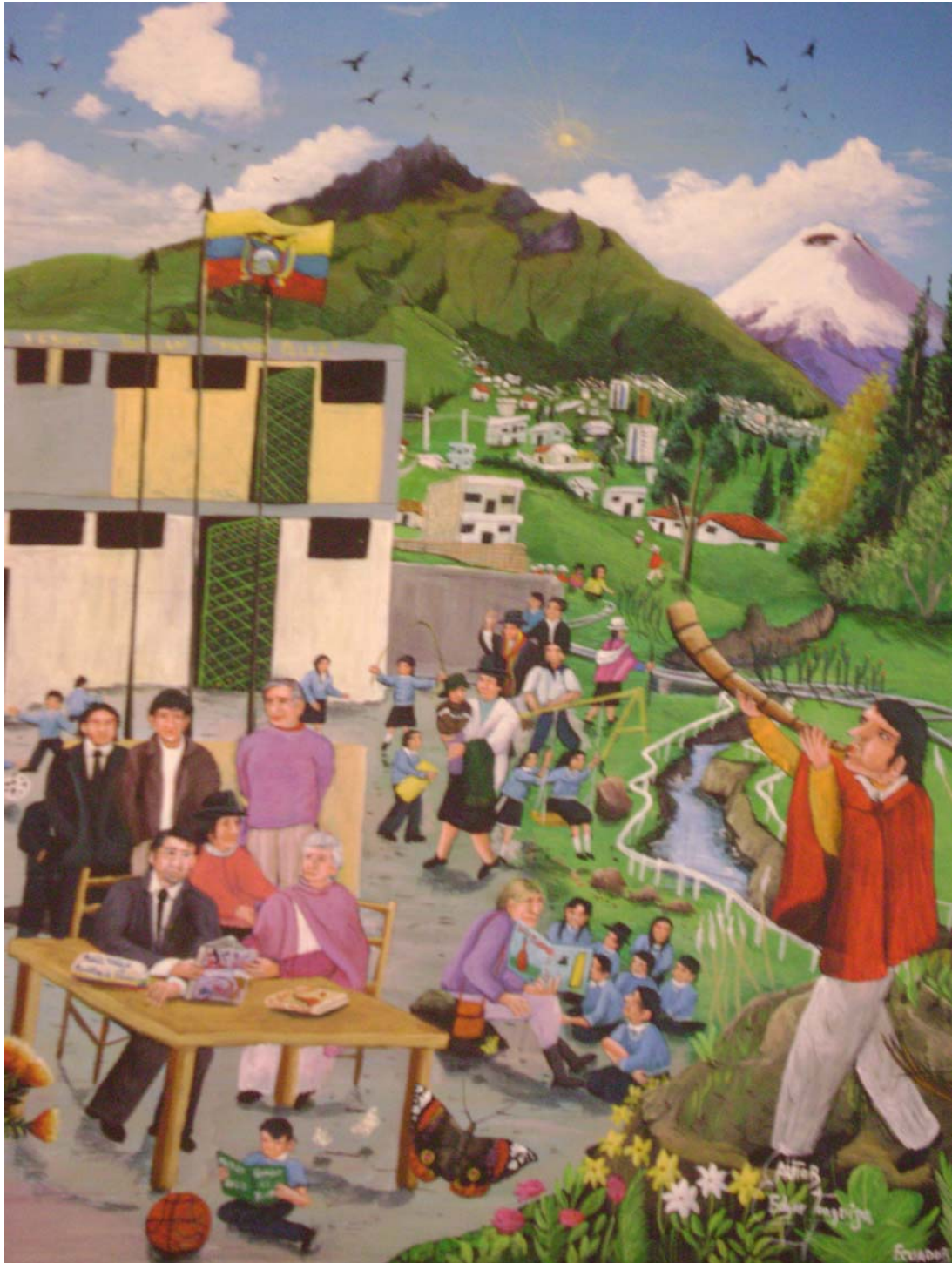
He rescatado lo visto y lo dicho por la familia Toaquiza Chugchilán, pero estoy consciente que a pesar de una cierta “descripción densa” es, todavía, un estudio inicial de lo que es el mundo de estos artistas. Los cambios tecnológicos están produciendo transformaciones grandes en la vida de los jóvenes pintores y entran nuevos elementos, relaciones e influencias que merecen un estudio más profundo.

Escribí esta tesis con el cariño espontáneo que une necesariamente a aquellos que hemos compartido años de vida, esperanzas, luchas, sufrimientos, belleza y sueños. Traté

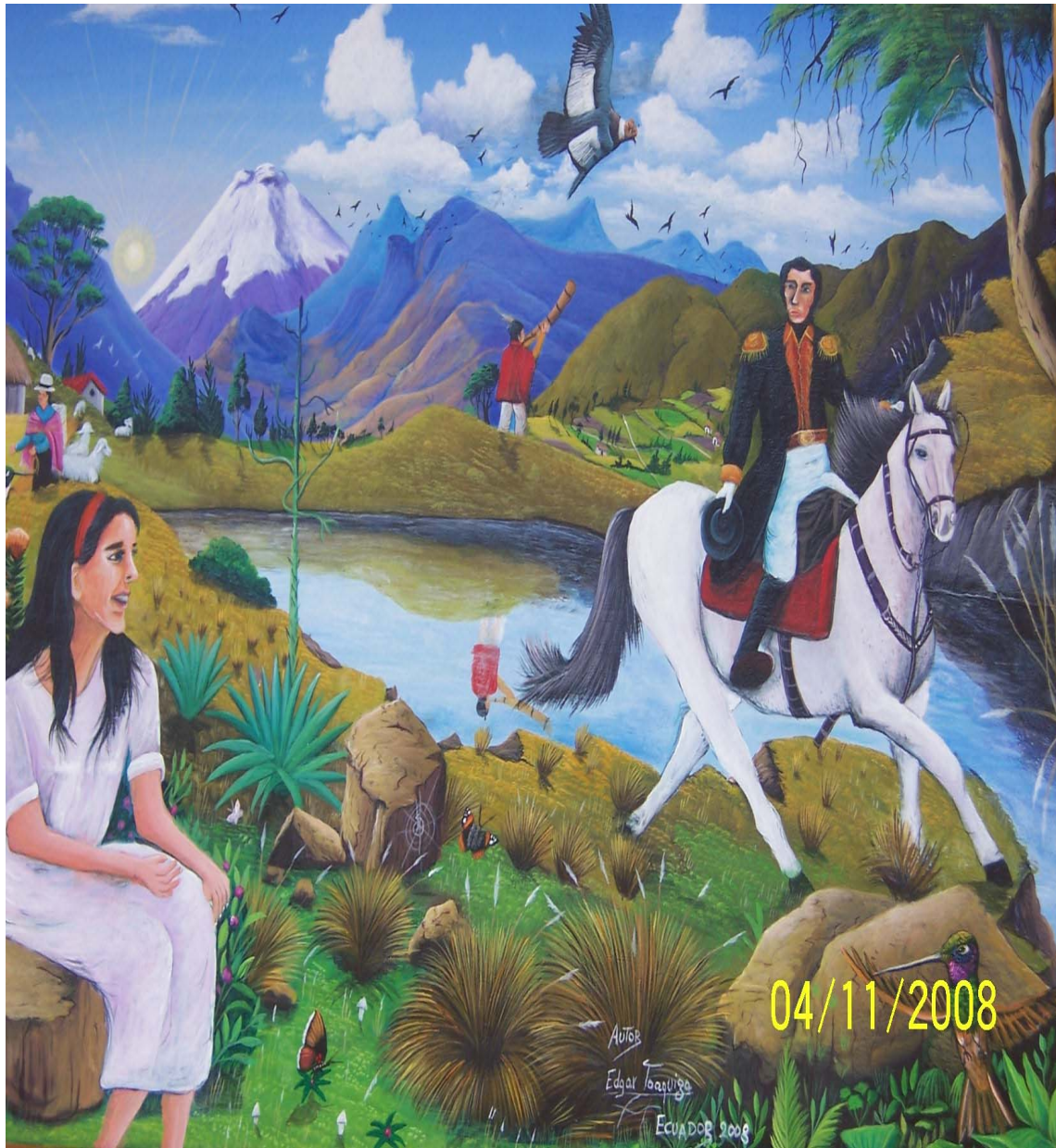
¹⁷⁰ *Zápara*, una nacionalidad indígena ecuatoriana de aproximadamente 1000 personas que viven en el bosque húmedo amazónico entre Ecuador y Perú.

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.

ANEXOS



La inauguración de la escuela Mundo Feliz con el ministro de educación Raúl Vallejo.
Edgar Toaquiza



Manuela Sáenz, compañera sentimental de Simón Bolívar.
Edgar Toaquiza



El yachak en la laguna sagrada de Quilotoa.
Wilson Toaquiza



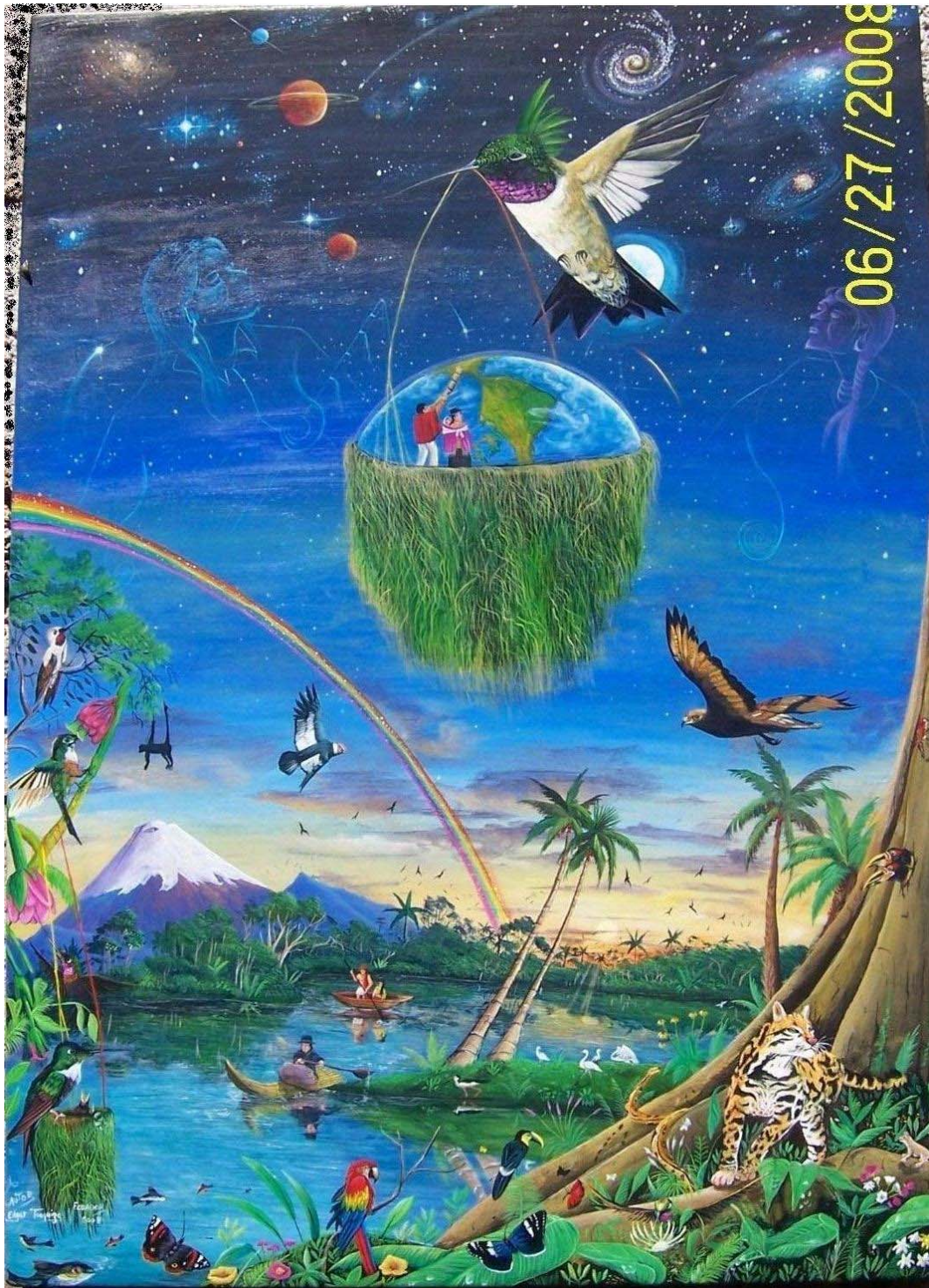
El ambiente del campo.
Francisco Toquiza



Vida diaria dentro del hogar.
Francisco Toaquiza



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



El ave sagrada del mundo.
Edgar Toaquiza



El lazo del toro en el páramo.
Edgar Toaquiza



El yachak llega a la casa del paciente en la profundidad de los Andes.

Wilson Toaquiza



EXPERIENCIA DE PINTORES DE TIGUA

EN LA UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

Francisco Toa

Francisco Toaquiza

Para mí ha sido una experiencia muy importante estar participando juntos en la semana Andina, como pintor indígena de tigua me siento muy familiarizado con la universidad que está llena de interculturalidad.

Edgar Toa

Edgar Toaquiza

Como pintor de Tigua, exhibiendo con las obras fue increíble hacer despertar el interés en los espíritus de los jóvenes estudiantes sobre nuestra cultura andina de tigua, fue una experiencia llena de tradición y muy significativo para las autoridades de la Universidad, y a la vez acogí nuevas experiencias de los hermanos Indígenas de América latina y compartir juntos en la semana Andina.

Wilson Toa

Wilson Toaquiza

Estar en la Universidad Andina exhibiendo las obras, sobre la cultura de Tigua es una experiencia única. A la vez estoy profundamente agradecido con la Universidad, funcionarios, docentes y estudiantes por haberme permitido estar en conexión con diferentes culturas de la región, nacional e Internacional.

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.
- Almeida, Ileana, *Historia del Pueblo Kechua*, Quito, Abya-Yala, 2005.
- Almeida, Ileana, et al., *Autonomía Indígena*, 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, pp. 239-290.
- 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*, París, 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 Rigoberto 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, Amorothon, 1994.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, [1980].
- Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006.
- Espinoza 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].
- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalva, 1990.
- García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, 2005, [1999].

- García Canclini, Néstor, "Definiciones en transición", en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001, pp. 57-67.
- García Canclini, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalva, 2002.
- García Cobos, Ulpiano, *Inti Raymi. Danza ancestral de su liturgia heliolátrica*, Cotacachi-Ecuador, Cachipugro Danzas, 2002.
- Gartelmann, Kart Dieter, *Las Huellas del Jaguar. Culturas antiguas en el Ecuador*, Quito, TRAMA, 2000.
- Gramsci, Antonio, *Literatura e vida nacional*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- Geertz, Clifford, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- 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.
- Guerrero Arias, Patricio, *Usurpación simbólica, identidad y poder*, Quito, 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*, Quito, Abya-Yala/UASB, 2002.
- Hobsbawm, Eric, *Inventando tradiciones*, 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, pp. 91-107.
- Jelin, Elizabeth, *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, 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, pp. 111-125.
- Martín-Barbero, Jesús, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2003, [2002].
- Massey, Doreen, “La filosofía y la política de la especialidad: algunas consideraciones”, en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 103-127.
- Mato, Daniel, “Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización”, en Daniel Mato, comp., *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Buenos Aires, CLACSO, 2001, pp. 13-29.
- 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, tomo 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.
- Moreno Yáñez, Segundo, *Formaciones Políticas, tribales y señoríos étnicos*, en *Nueva Historia del Ecuador, Época Aborígen II*, Quito, ADHILAC, 1992.
- Morley, David, "Pertenencias, lugar, espacio e identidad en un mundo mediatizado", en Leonor Arfuch, comp., *Pensar este tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 131-168.
- 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.
- Muratorio, Blanca, *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, 1999.
- Naranjo V., Marcelo, *La cultura popular en el Ecuador, tomo II*, Cuenca, CIDAP, 1996.

- Neruda, Pablo, *Amor América en Canto General*. Madrid, Cátedra, 2002, [1990].
- Ortega, Alicia, “Culturas populares: una herencia viva, cambiante y compleja”, en *Encuentros: revista nacional de cultura*, Quito, Directorio del Consejo Nacional de Cultura, 2007, pp. 8-13.
- Ortiz, Renato, *Cultura Popular: románticos y folcloristas*, Sao Paulo, Pontificia Universidad Católica, 1985.
- Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2004, [1997]
- Ortiz, Renato, *Otro territorio, ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998.
- Parsons, Michael, *Cómo entendemos el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- 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.
- Pratt, Mary Louise, *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, pp. 17-23.
- 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 de Argentina, 2004, [2000].
- Rodas, Raquel, *Crónica de un sueño*, Quito, Proyecto EBI, 1998, [1989].

- Sacoto, Antonio, *El indio en el ensayo de la América Española*, Quito, Abya-Yala/UASB, 1994.
- Sacoto, Antonio, *Indianismo, Indigenismo y Neoindigenismo en la novela ecuatoriana*, Quito, Gemagrafic, 2006.
- Salas Astraín, Ricardo, *Ética Intercultural*, Quito, Abya-Yala, 2006, [2005].
- 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, IADAP, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1995.
- Sánchez Vásquez, 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>.
- Valarezo, Galo Ramón, “Los cronistas y las sociedades Norandinas”, en *Pueblos y culturas indígenas*, Colección Nuestra patria es América, N° 4, Quito, Editora Nacional ADHILAC, 1992
- Valdano, Juan, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2005.

- Vila, Pablo, “La teoría de frontera”, en *Fronteras, naciones e identidades*, Buenos Aires, CICCUS, 2000.
- Vich, Víctor, *El discurso de la calle, los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Viveiros de Castro, Eduardo, “Perspectivismo y multiculturalismo”, en Alexandre Surallés, Pedro García, comps., *Tierra Adentro*, Copenhague, Grupo Internacional de trabajo sobre asuntos indígenas, 2004, pp. 37-79.
- 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, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, [1973].
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1985, [1977].