Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría de Investigación en Historia

Artes manuales, industria y desarrollo

Tercera Exposición de Artes manuales y Pequeñas Industrias (1964)

Ema Doménica Sotomayor Mena

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Ema Doménica Sotomayor Mena, autora de la tesis titulada "Artes manuales, industria y desarrollo: Tercera Exposición de Artes manuales y Pequeñas Industrias (1964)" mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Investigación de Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. Entrego a la Secretaría General de la Universidad en esta fecha el ejemplar respectivo de la tesis y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 14 de julio de 2020

Firma: …….....

Resumen

La Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias fue una feria de diez días realizada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1964 como parte de las celebraciones por su vigésimo aniversario. Este evento, como su nombre lo indica, fue una tercera edición de las Exposiciones de Artes Manuales Populares, que fueron exhibiciones realizadas por la institución en la primera mitad de los años cincuenta, en las que no se incluyó el ámbito de las pequeñas industrias. Por su parte, la feria de 1964 reunió aparatos tecnológicos, maquinaria industrial y bienes producidos en la industria. A estos objetos se sumaron piezas tan variadas como tejidos, velas, juguetes, muebles, cerámica, esculturas, entre otras; las cuales fueron escogidas especialmente para la muestra y para reflejar “lo mejor” y “lo más genuino” del país. En la muestra asimismo se realizaron actos de danza y teatro, mismos que se enlazaron con las nociones de folklore vigente en el momento.

La presente investigación estudia las prácticas expositivas y de representación de la Tercera Exposición. El análisis contempla las diversas formas del lenguaje expositivo, desde la recolección de las piezas hasta su clasificación y exhibición, como parte del discurso de la muestra que sirvió para argumentar que en la feria se subrayó la supuesta habilidad propia del artesano ecuatoriano, a la par que se señaló la calidad estética de sus producciones y el progreso que, tanto estas habían tenido como el que iban a generar en el país.

A los artesanos ecuatorianos

Agradecimiento

A todas las personas que colaboraron en mi crecimiento como persona y académica durante la elaboración de esta tesis.

Al personal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por facilitar el acceso a los documentos de la institución.

Mi gratitud especial a los profesores del Área de Historia de la Universidad Andina, especialmente a Trinidad Pérez y Galaxis Borja, cuya guía y predisposición colaboró con la elaboración de este estudio.

Tabla de contenidos

Introducción 15

Capítulo primero 23

Políticas desarrollistas y culturales en torno a las artes manuales y pequeñas industrias 23

1.1 Lustro desarrollista 1960-1965: del taller artesanal a la pequeña industria 24

1.1.1 Legislación artesanal y de la pequeña industria 28

1.2Modernizar lo artesanal e industrializar el país: medidas estatales y asistencialistas (Alianza para el Progreso y USAID) 34

1.2.1 Estudios del Instituto de Investigaciones de Standford en 1963 y proyectos de desarrollo artesanal del Ministerio de Fomento 38

1.3 La Casa de la Cultura y su papel en el desarrollismo 41

1.4 Turismo y folklore 46

Capítulo segundo 49

Los lenguajes de la Tercera Exposición 49

1.1 Las prácticas: expositivas y de representación 50

1.1.1 El escenario 62

1.1.2 Expositores y objetos 62

1.1.3 Instituciones y personajes 67

1.1.4 Museografía y consumo 71

1.2 La performatividad: actos culturales y folklóricos 75

1.3 La narrativa: convocatorias, publicidad y opinión 80

Capítulo tercero 89

Representaciones de habilidad, calidad y progreso en la Tercera Exposición 89

1.1 La habilidad del artesano y la calidad de sus manufacturas 90

1.1.1 Visiones de modernización y autenticidad en un marco de desarrollismo 94

1.1.2 La figura del artesano ideal 100

1.2 El progreso: el artesanado con miras hacia la pequeña industria 105

1.2.1 Exportación y mercado de las artes manuales 109

Conclusiones 115

Bibliografía 121

Imágenes

Imagen 1	Grupo de personajes en la inauguración de la feria
Imagen 2	Un puesto con cédulas en los objetos
Imagen 3	Dos distintos stands en la feria
Imagen 4	Dos distintos stands en la feria
Imagen 5	Objetos industriales expuestos sin cédula
Imagen 6	Puestos decorados con iconografía de culturas indígenas
Imagen 7	Puestos decorados con iconografía de culturas indígenas
Imagen 8	Objetos industriales expuestos sin cédula
Imagen 9	Indígena otavaleño utilizando un telar en la muestra
Imagen 10	Indígena utilizando telar en la feria
Imagen 11	Ramón Castro Jijón probando una mesa de billar expuesta en la feria
Imagen 12	Representantes de la parcialidad de Bacún y danzantes yumbos en la feria
Imagen 13	Representantes de la parcialidad de Bacún y danzantes yumbos en la feria
Imagen 14	Grupo de señoritas posando los diseños del Almacén de Arte Ecuatoriano
Imagen 15	Publicidad de la Tercera Exposición
Imagen 16	Publicidad de la Tercera Exposición
Imagen 17	Caricatura
Imagen 18	Mujer mestiza admirando el telar de un indígena
Imagen 19	Caricatura
Imagen 20	Piezas de cerámica con estética indígena
Imagen 21	Exhibición de pisos de madera

Introducción

La presente investigación analiza la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias, misma que tuvo lugar en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en 1964. En el primer capítulo se evidencian las políticas de desarrollo y progreso en las que estaba embarcado el país en la década de 1960, mismas que dejan entrever las condiciones de posibilidad que facultaron la existencia de la feria en cuestión. El empeño industrializador, así como el afán por explotar lo artesanal, fueron temáticas recurrentes durante la exhibición que son examinadas en los siguientes dos apartados. Así, en el segundo capítulo se describen los distintos lenguajes expositivos que se utilizaron en la exhibición junto con el discurso que manejó, y en el tercero se analizan las diversas maneras en las que los conceptos de habilidad, calidad y progreso se mostraron en el caso de estudio.

Este estudio surge desde una experiencia investigativa previa en la que se analizaron las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares de 1952 y 1954.[1] Estas ferias dieron inicio a la serie de exhibiciones, de las que fue parte la Tercera Exposición. Sin embargo, las muestras de los años cincuenta estuvieron dedicadas únicamente a la exhibición de piezas de arte manual con el propósito de construir una representación nacional; mientras que en el caso de estudio se incluyó a las pequeñas industrias y al parecer, tuvo el fin de mostrar el avance del país en esta área y el desarrollo al que iba a llegar el país gracias a las artes manuales y la industria. Esta investigación recoge las continuidades y las rupturas que se dieron con las anteriores muestras, a la vez que se distancia del trabajo citado en la medida que propone un análisis que va más allá del discurso evidente de la feria, sino que también toma en consideración a los elementos del lenguaje expositivo.

La investigación busca completar un vacío en la Historia Cultural ecuatoriana al leer a la Exposición como objeto de estudio y problematizar los elementos que surgen de esta pesquisa. A pesar de que existen pocos pero certeros trabajos que analizan exhibiciones nacionales y exposiciones etnográficas en Ecuador, la riqueza del estudio propuesto es partir desde el lenguaje expositivo y de las lecturas que se hicieron de la muestra para develar la especificidad de una feria que, a diferencia de sus precursoras,

[1] Doménica Sotomayor, "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954" (Tesis de licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2019), http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/16196

puso en escena tanto al arte popular y utilitario como a las invenciones de la creciente pequeña industria ecuatoriana. La feria, además de ser una especie de bróker cultural que medió entre los pequeños industriales/ artesanos y el mercado, comunicó un mensaje sobre la habilidad, calidad y progreso en la industria manual ecuatoriana. El tipo de análisis planteado deja ver las prácticas de representación y de inclusión-exclusión, al mismo tiempo que evidencia las redes institucionales y de personajes que colaboraron con la muestra, junto con las implicaciones que tiene aquello.

La historiografía ecuatoriana no le ha dado suficiente tratamiento al tema de las exposiciones en la historia nacional, que son prácticas distintas a la creación de museos, tópico del que existe más investigación en la región.[2] Sin embargo, en cuanto al tema expositivo el presente estudio conversa con los trabajos de Prieto,[3] Muratorio,[4] Pagnota[5] y Ortiz,[6] autoras que analizan exhibiciones nacionales u oficiales en las que los indígenas y sus producciones manuales fueron mostradas en diferente grado. Asimismo, estas investigaciones indagan sobre los discursos en relación al indígena y su incorporación a la nación.

Los estudios de Prieto y Muratorio examinan la generación de representaciones del colectivo indígena decimonónico y del siglo XX. Las académicas evidencian la manera en la que los discursos culturales de la élite –entre ellos las exposiciones– fueron poderosos instrumentos que generaron y moldearon identidades sociales, especialmente aquellas de los subalternos. Los trabajos de Prieto, específicamente, denotan la manera en la que se ha utilizado la figura del indígena en exposiciones y giras turísticas de la

[2] Se pueden citar, por ejemplo, los trabajos de Cecília De Salles Oliveira, "Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate", *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, diciembre de 2014; Mireya Salgado, "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura", *Íconos*, septiembre de 2004 y Amada Carolina Pérez Benavides. "Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912". *En Memoria y Sociedad* 14, nº 28 (2010): 85-106.

[3] Mercedes Prieto, "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo", en *Galo Plaza y su época*, de Carlos de la Torre y Mireya Salgado (eds.) (Quito: FLACSO, 2008), 157–91. Mercedes Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", en *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, ed. Valeria Coronel (Quito: FLACSO, 2010), 259–316.

[4] Blanca Muratorio, "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", en *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, ed. Blanca Muratorio (Quito: FLACSO, 1994), 109–96.

[5] Chiara Pagnotta, "La mise en scène del proyecto salesiano en el suroriente ecuatoriano la exposición etnográfica del oriente (Guayaquil, 1924) y la exposición misional salesiana (Turín, 1926)", *Hispania Sacra*, nº 71 (2019): 669–81.

[6] Cecilia Ortiz, "Las 'Exposiciones Orientalistas Salesianas' de 1943-1944: la puesta en escena de la construcción del Estado en la Amazonía ecuatoriana", *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, nº 45 (2017): 65–92.

primera mitad del siglo XX, llegando a la conclusión de que, en un primer momento, los indígenas suelen representarse mediante sus producciones manuales o a través de referencias al glorioso pasado indígena; y en un segundo momento, parece existir un esfuerzo por incluir a los indígenas, aunque se los seguía reduciendo únicamente como tejedores de artes manuales y sujetos folklóricos.

Sobre el tema de exposiciones etnográficas, las indagaciones de Pagnotta y Ortiz generan contribuciones a la historiografía sobre las exhibiciones salesianas. Las autoras argumentan que las muestras fueron demostraciones públicas de los logros alcanzados en la Amazonía y sus habitantes por parte de los salesianos. Estos estudios contribuyen con la discusión al entender a las exposiciones como un espacio asimétrico entre quienes representaban y los representados, además de que indican que las muestras son oportunidades para demostrar un argumento, como que los indios habían sido civilizados, o que su existencia en el Oriente del país suponía una innegable presencia ecuatoriana que debía ser respetada por el fronterizo vecino del sur, el Perú.

La investigación sigue las líneas de la Historia Cultural, debido al abordaje del tema a través de los conceptos de representación y prácticas. Acerca del primer tema se utilizan los aportes de Chartier, Hall, y Lidchi.[7] El segundo tópico es analizado a partir de las reflexiones de De Certeau.[8]. Asimismo, el trabajo toma de la literatura que discute la cultura material de los objetos y su representación,[9] y cómo ellos han sido resignificados en la museografía.[10] Sobre esto último, los trabajos de Silvia Alderoqui, James Clifford, Reesa Greenberg et al., y Spencer Crew y Sims James (comp.) dan luces importantes en cuanto al abordaje conceptual de las exhibiciones. Lo que estos trabajos demuestran es la no inocencia de la práctica expositiva, al igual que la gran variedad de formas en la que las exposiciones pueden comunicar un discurso.

---

[7] Roger Chartier, *El mundo como representación.* (Barcelona: Gedisa, 1992). Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Glasgow: SAGE, 1997). Henrietta Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures", en *Representation*, ed. Jessica Evans Stuart Hall y Sean Nixon (Thousand Oaks: SAGE, 2013), 120–211.

[8] Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer* (México D.F: Universidad Iberoamericana– Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

[9] James Clifford, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 1995); James Clifford, *Itinerarios transculturales* (Barcelona: Gedisa, 1999).

[10] Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes* (Buenos Aires: Paidós, 2011); Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions* (Londres: Routledge, 2009). Spencer Crew y Sims James, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp y Steven Lavine (Washington D.C: Smithsonian Books, 1991).

Con respecto al discurso, se ha tomado en cuenta la perspectiva de Foucault,[11] misma que a pesar de ser criticada por centrarse demasiado en el discurso, es pertinente para el análisis ya que considera que lo discursivo no solo se instala en el lenguaje y en las prácticas, sino que las traspasa. Algunos autores utilizados en este trabajo como Tony Bennet y Henrietta Lidchi también se basan en los postulados del filósofo francés para argumentar que, los espacios expositivos, y en especial los museos, son lugares que expresan relaciones entre el conocimiento y el poder.[12] A partir de estas consideraciones se logra complejizar la manera en la que fue puesta en escena la Tercera Exposición.

Alderoqui y Greenberg reflexionan desde la museología y los estudios visuales para revelar la manera en la que, si bien los lenguajes de las exhibiciones son múltiples,[13] siempre están cruzados por una idea que quiere ser informada a los asistentes. Desde el título de la exhibición, pasando por la publicidad de la misma, hasta la distribución del espacio museográfico, se está comunicando cierta información, y como bien lo hacen Pagnotta y Ortiz, el ejercicio está en comprender qué dice lo expuesto y de qué manera lo hace. Alderoqui y Greenberg dialogan con Lidchi por tanto rescatan que la "musealización" es un acto que saca de contexto a los objetos y, por lo tanto, crea una nueva inscripción de la pieza en el espacio expositivo. Es así que la manera en la que los objetos están expuestos también transmite un mensaje y, al igual que el resto de la muestra, lo puede hacer de diversas formas (crítica, nostálgica, interpretativa, entre otras), que serán interpretadas por los visitantes. Los estudios de Clifford se enlazan con los de Crew y Sims al situar la problemática de lo exhibido dentro de una lógica hegemónica que parte de las representaciones del Otro del siglo XIX. Los autores toman de la antropología para analizar los discursos y desplazamientos de los estudios etnográficos y su inferencia en las colecciones tribales que se pusieron de moda en diversos momentos del siglo XX.

Esta investigación se sitúa dentro de este marco bibliográfico. De esta manera, rescata la importancia de la representación del indígena ecuatoriano en exhibiciones extranjeras estudiadas por Muratorio, así como los planteamientos de las élites que moldearon identidades raciales que trabaja Prieto. Sin embargo, lo que estos estudios no

[11] Michel Foucault, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Fabula, 1999).

[12] Tony Bennet, "The Exhibitionary Complex", en *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne (Londres: Routledge, 2009).

[13] Los lenguajes pueden ser visuales, corporales, escritos, táctiles, sonoros, entre otros. Alderoqui y Pedersoli, *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*, 102.

observaron es la intención de pasar de una producción manual a una industrial, hecho que, según el imaginario de los años sesenta era sinónimo de avance. En este contexto se contempla también que se deja de dar sumo protagonismo a los sujetos indígenas para dárselo al *artesano ecuatoriano*, el cual podía tener inspiración de los diseños nativos sin necesidad de serlo. Se debe tener en cuenta que la manera en la que se representó al artesano y pequeño industrial en la Tercera Exposición fue "desde arriba". Es probable que esta visión no corresponda a como se autorepresentaban estos grupos, sin embargo, debido a que las fuentes revisadas exhiben primordialmente las voces de los grupos de poder a cargo de la feria, la investigación se centra en el estudio de esta representación hegemónica, sin perder de vista que se trató de una visión unilateral de los representados.

Además, se utiliza los análisis de Pagnotta, Ortiz y Sotomayor como ejemplos de cómo se ha abordado el tema de la representación en exposiciones, con la diferencia de que el análisis propuesto parte metodológicamente del estudio de la Tercera Exposición, antes que el de una premisa como lo es la inclusión de los habitantes amazónicos a la nación, la visibilidad del Estado en la Amazonía, o la construcción de representaciones nacionales. Por ello, el aporte de Chartier y Lidchi es fundamental, en cuanto se entiende que la representación hace visible a un grupo mediante un intermediario –el cual pudo haber sido la Exposición o la misma Casa de la Cultura–, además de que se propone que la clasificación de los objetos y su puesta en escena producen significados acerca del Otro. Asimismo, se concuerda con que el traspaso de un objeto desde su contexto originario a uno expositivo cambia el significado de la pieza –como lo plantean Alderoqui, Greenberg y Lidchi–. Es así que, la investigación se adscribe a la noción de que el acto de exhibir no es un hecho inocente, y como lo han demostrado estos teóricos, el estudio de exposiciones es una rica vertiente que puede ser abordada desde distintas ramas del conocimiento social.

Las fuentes utilizadas para este estudio dependieron en gran parte del acceso que se tuvo a ellas debido al cierre de archivos y bibliotecas por la pandemia que experimentó el planeta en este año. Por ende, las fuentes primarias empleadas o estuvieron en formato digital, o fueron analizadas en soporte físico antes de la emergencia sanitaria. La investigación se construyó entonces con los documentos institucionales del archivo de la CCE, artículos de prensa (*El Comercio, Letras del Ecuador*, *El Universo*) y legislación (Ley de Defensa del Artesanado de 1953 y Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria de 1965). Los dos primeros compendios se tratan de fuentes digitalizadas que

permiten entender tanto la configuración interna de la Exposición –por medio de documentación variada (cartas, contratos, solicitudes de pago, invitaciones, menciones de actas de directorio, entre otros)–, como la opinión pública sobre la misma. Las últimas fuentes, de soporte tanto físico como digital, dejan conocer las definiciones y condiciones por las que pasaron el artesano y el pequeño industrial de la época.

Tanto las ediciones de agosto de 1964 de *El Comercio* como el número de septiembre 1964- abril 1965 de *Letras del Ecuador* poseen artículos que discuten acerca de la Tercera Exposición. El periódico quiteño cubre la noticia desde el 13 de agosto (7 días antes de la inauguración de la feria). Desde esta fecha hasta la apertura de la exposición, los reportajes de *El Comercio* comentan con entusiasmo lo que va a significar este evento, la gran asistencia que se preveía, las instituciones que estaban involucradas, los objetos que iban a ser expuestos y de dónde proveían mencionados en gran detalle, entre otros temas. Uno de los grandes aportes de estas noticias, además de información que proporcionan, son las fotografías de algunos stands que ya estaban listos para la apertura de la exposición. Las imágenes son útiles para comprender la distribución de los espacios en la feria, de qué manera se mostraron los objetos, cómo se incluyeron a ciertos artesanos indígenas y cuál fue la relación del público con los artículos. También se ha tomado en cuenta que las fotografías no lo muestran todo, ya que tenían el objetivo de dar una idea al lector acerca de la muestra pero no de documentar todo lo que se exhibió en ella.

Durante los diez días que estuvo abierta la exposición y hasta un día después de su clausura *El Comercio* realizó notas informativas sobre la misma y además publicó la llamativa publicidad de la CCE sobre la muestra. Las noticias tienen un alto nivel descriptivo en cuanto a los objetos presentados y sus expositores. Las notas también retrataron los actos culturales que se realizaron, especialmente las danzas de los grupos indígenas invitados y un desfile de trajes folklóricos modelados por señoritas blanco-mestizas.

En cuanto a las temáticas y silencios que traen a colación los artículos, se ha notado que se entiende a la exposición como un sinónimo de progreso. Este “avance” aparentemente tenía que ver con la mejoría de las manufacturas presentadas, así como el desarrollo al que se estaba encaminando el país al ya no solo presentar artes manuales, sino al haber dado el paso a las pequeñas industrias. Aparte del tema del progreso, se habló también del carácter nacional de las piezas, la museografía de la exhibición y los

proyectos a futuro para ayuda del artesano ecuatoriano (como la creación del Museo Nacional de Artes Populares y el Proyecto de Ley de Fomento Artesanal). Adicionalmente, los artículos de *El Comercio* también dejan ver un panorama más amplio del contexto del momento. Se refiere, por ejemplo, a la realización de exhibiciones similares a la de la CCE en Otavalo, Buenos Aires y Alemania; también se menciona que Quito se estaba preparando para acoger al V Congreso Indigenista Interamericano y se nombran a los programas asistencialistas estadounidenses que habían incursionado en la región (Alianza para el Progreso y la USAID). Este corpus documental, sin embargo, casi no deja ver las voces de los artesanos y expositores, quienes solo son mencionados.

Por su parte, las fuentes del archivo de la CCE son variadas. Semejante a las noticias de *El Comercio*, estos documentos proveen un panorama del contexto del momento, así como dan información sobre la Exposición en sí. El período que concierne a los años de 1963-1964 consta de treinta y un tomos, y en resumidas cuentas, los datos que se puede extraer de este conglomerado tienen que ver con la organización, las finanzas, la museografía y los artistas colaboradores de la muestra. Por ejemplo, los contratos a los artistas son documentos de información clave para entender la manera en la que la feria estuvo concebida internamente. Estos acuerdos develan que los personajes que estuvieron al mando de la ornamentación de los puestos de la exhibición, así como de realizar letreros, murales, paneles para las salas fueron José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia. Se especifica además los materiales a utilizarse para cada artificio y en dónde iban a estar colocados los mismos, lo que ayuda a complementar la falta de fotografías de algunos rincones de la exposición.

Además de lo ya mencionado, las fuentes de la institución evidencian que la CCE se acercó a la OIT y al CENDES para pedir su colaboración con algunos aspectos de la muestra. Por otra parte, para los años revisados se pudo constatar una preocupación por el tema del folklore y lo artesanal, la cual atravesaba las puertas de la Casa de la Cultura para enlazarse con entidades estatales como el Ministerio de Previsión Social y Trabajo y el Banco Central del Ecuador.

Las fuentes que posibilitan la investigación propuesta provienen en gran parte de prensa y de documentación oficial. En ese sentido, a excepción de *El Comercio*, el corpus surge “desde arriba” con un gran peso de la institución que las dio a luz. En ese sentido, las fuentes suelen esconder las perspectivas más cotidianas de la puesta en escena que fue

la exhibición; aspectos como la clasificación exacta de los objetos y cómo estaban dispuestos son cuestiones que se escapan de ser registradas (o por lo menos archivadas) cuando, al parecer lo que importaba era el acto mismo de mostrarse a lo grande y ser vistos como un pueblo que se dirige hacia el progreso. Otro de los silencios, por lo menos en los documentos institucionales es la falta de tomos que recogen las respuestas a las solicitudes que enviaba la Casa a diversas entidades o personas, lo que genera que solo se tenga una parte de la comunicación, sin saber, en la mayoría de los casos la respuesta del destinatario.

Finalmente, se debe recocer que las fuentes poseen ausencias como no priorizar la voz de los artesanos y pequeños industriales. Tampoco se cuenta con el reglamento o el catálogo de la Exposición, por lo que solo es posible revelar un fragmento de lo que fue la feria, especialmente en lo museográfico, pues no se cuenta con un registro completo de los stands que se presentaron ni como estaban organizados. Sin embargo, los artículos de prensa aportan tanto con, valiosos recursos visuales para el estudio de la muestra; como con menciones del número de participantes y de categorías, los nombres de asociaciones, ministerios, pequeñas empresas y particulares que se presentaron en la exhibición y las piezas que expusieron.

Capítulo primero

Políticas desarrollistas y culturales en torno a las artes manuales y pequeñas industrias

En este capítulo se estudia cómo la postura del Estado en los años de 1960 con respecto a las artes manuales y a la pequeña industria se evidenció en la creación de diversas entidades, en la promulgación de nuevas normativas y en el fomento de programas que buscaron potencializar, regular y apoyar al artesano y al pequeño industrial ecuatoriano. Estas iniciativas ponen en contexto la existencia de la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias en 1964, ya que demuestran el interés estatal que hubo en estos campos. Asimismo, las políticas desarrollistas del periodo podrían explicar por qué por primera vez se incluyó a las pequeñas industrias en las ferias de artes manuales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Los diversos proyectos que tuvieron lugar durante la década investigada apuntan a que la intención del país era llegar al desarrollo, y gran parte de aquello se basó en la intención de potencializar la industria existente, así como de crear otras nuevas. Además de la economía, el ámbito cultural también parece haber sido parte de la tendencia desarrollista, esto gracias a la intervención de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como mediadora de los intereses del Estado con los sectores artesanal y pequeño industrial.

Es así que en este acápite primero se analizan los cambios suscitados en las políticas industriales y artesanales del país para después examinar las iniciativas desarrollistas ecuatorianas que tuvieron el fin de llevar el país al progreso potencializando la pequeña industria y las artes manuales, mismas que además fueron apoyadas por programas asistencialistas norteamericanos. Finalmente, se ha tomado en consideración, según la historiografía existente lo ha permitido, un breve panorama acerca del papel de la Casa de la Cultura en su intervención con el desarrollismo, y la relación que se tejió entre el turismo y el folklore durante los años sesenta.

1.1 Lustro desarrollista 1960-1965: del taller artesanal a la pequeña industria

Los años sesenta sucedieron a una década de relativa estabilidad económica que fue resultado del alza en las exportaciones de banano, lo que permitió que el Ecuador se embarque en un proceso de modernización. El crecimiento de la comercialización del banano, fue posible gracias a que se dio en medio de la "fase expansiva del capitalismo internacional de posguerra" misma que generó una demanda sostenida en la que la economía primaria se benefició.[14] Sin embargo, el posterior descenso en los precios del banano, café y cacao perjudicó las finanzas del país, y generó, entre otras cosas, inestabilidad política. Para 1961 el cuarto velasquismo se encontraba fracturado, lo cual posibilitó que este líder fuera derrocado por su entonces segundo al mando, Carlos Julio Arosemena, quien después sería destituido por la Junta Militar de Gobierno encabezada por Ramón Castro Jijón. Dentro de las interpretaciones sobre la caída de Arosemena, se ha leído al suceso como la consecuencia lógica de las presiones nacionales e internacionales que buscaban dinamizar la estructura del esquema desarrollista. Para ello se implantó una política anticomunista apoyada por Estados Unidos y de la mano de los sectores burgueses junto con la Junta Militar.[15]

Durante este movido ambiente político la preocupación por el desarrollo prevaleció, solo que, dependiendo del mandatario, el modelo profesado se afiliaba más a la Revolución Cubana o al asistencialismo estadounidense con su programa de Alianza para el Progreso.[16] Arosemena llevó adelante medidas para el fortalecimiento del proceso industrializador con la promulgación de la nueva Ley de Fomento Industrial en 1962, cuya anterior edición databa de 1957. Esta normativa nació gracias a la evaluación realizada por la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, misma que encontró la necesidad de reformar la ley anterior e implantar una que fuera parte de las

[14] Fernando Carvajal, "Ecuador: la evolución de su economía", en *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1944-2010*, ed. Otto Zambrano (Quito: ESPOL/ FLACSO/ PUCE, 2011), 95.

[15] Ibíd., 97.

[16] Patricio Moncayo toma de las reflexiones de Gonzalo Abad para mencionar que existieron "dos intentos de desarrollo basados en políticas reformistas: el gobierno constitucional de Carlos Julio Arosemena y el gobierno dictatorial de la Junta Militar de Gobierno". Mientras que la estrategia desarrollista del primero fue una "suerte de conciliación" entre las propuestas de la Alianza para el Progreso y las de la Revolución Cubana, el segundo se inclinó netamente por los planteamientos asistencialistas de Estados Unidos. Patricio Moncayo, "El golpe militar de 1963 y el fin de un período excepcional de estabilidad política", en *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, ed. Felipe Burbano de Lara (Quito: FLACSO- Ministerio de Cultura, 2010), 324.

"bases para una política de fomento industrial".[17] La nueva legislación dio incentivos fiscales como la exoneración del pago de aranceles en equipos y materias primas exportadas, así como la eliminación de impuestos sobre rentas y ventas, y el derecho a deducir las obligaciones fiscales de nuevas inversiones o reinversiones de empresas. Esto provocó la ampliación de la capacidad productiva del país y la renovación de la maquinaria. El organismo que administró la legislación fue la Dirección General de Industrias, entidad que formó parte del aparato orientador del proceso industrial del país. En 1962 se creó también el Centro de Desarrollo (CENDES), entidad encargada tanto de elaborar estudios y proyectos industriales que promovieran la inversión nacional y extranjera, como de asistir técnicamente a la industria fabril.

Con ciertas bases ya establecidas para la industrialización, el gobierno militar de 1963 encaminó al país hacia este modelo, el que se consolidaría en los años setenta con el impulso de los ingresos por el petróleo. Bajo la Junta Militar se creó la Corporación Financiera Nacional (CFN) en 1964, institución que se especializó en dar créditos para la industria a mediano y largo plazo, los que serían usados para el financiamiento de nuevos proyectos y para la expansión de industrias ya existentes. Complementariamente, en 1965 nació la Compañía Financiera Ecuatoriana de Desarrollo, misma que funcionó como un banco privado con propósitos similares al CFN, aunque primordialmente respondió a los intereses de los socios, es decir, las industrias más grandes del país.[18] En el ámbito social la Junta Militar buscó además alcanzar el desarrollo alfabetizando a los indígenas y a las masas, alejándolos de ideas revolucionarias comunistas y adscribiéndose al programa de asistencia económica e industrial estadounidense.[19]

El desarrollismo en este periodo también tuvo que ver con la acumulación de capital, así como con la creciente presencia de empresas transnacionales y con la puesta en marcha de un proyecto industrial.[20] El crecimiento de compañías extranjeras en el país, paradójicamente sucedió a la par del impulso hacia una economía agroexportadora

[17] Graciela Schamis, "Desarrollo industrial e inversión extranjera: una interpretación", en *La economía política del Ecuador: Campo, Región, Nación*, ed. Louis Lefeber, vol. 6 (Quito: Corporación Editora Nacional, 1985), 297.

[18] Ibíd., 299.

[19] Fernando Carvajal considera que la dictadura surgió como "un eslabón en las estrategias anticomunistas acordadas entre los sectores militares de la región y el Departamento de Estado de Estados Unidos, como una respuesta al triunfo de la Revolución cubana, y para hacer frente a la emergencia de varios proyectos insurgentes en Latinoamérica". Carvajal, "Ecuador: la evolución de su economía", 97.

[20] José María Egas, "El Ecuador y sus contradicciones desarrollistas", *Revista Mexicana de Sociología*, marzo de 1979, 15.

enfocada al modelo de industrialización por sustitución de importaciones.[21] Con la implementación de esta medida se buscó impulsar la modernización social e institucional del país, en el que fue un "momento de transición y consolidación de una modernidad capitalista".[22] Bajo la Junta Militar la política sustitutiva fue utilizada con el fin de fortalecer el mercado interno, el cual estaba fuertemente condicionado por el contexto de expansión de las importaciones, dada la escasa oferta nacional.

El programa desarrollista de la Junta Militar de Gobierno contempló, además de lo mencionado, medidas proteccionistas para la industria, la modernización urbana, la continuación de proyectos viales, el fortalecimiento de las instituciones estatales, y la implantación de una reforma agraria (1964).[23] Se debe notar que esta última tomó lugar en el marco del programa Alianza para el Progreso (1961-1971) y se llevó a cabo con la entrega de huasipungos, con la extensión de las relaciones salariales y mediante la transformación de las haciendas en empresas. Es así que, el desarrollo extendido en varias áreas no dejó a un lado las cuestiones de la tenencia de tierra, los campesinos y la producción agrícola; por ello, la reforma buscó transformar la economía agraria llevándola de métodos considerados anticuados a otros más actuales ligados con el sistema capitalista:

> Los objetivos modernizantes de la reforma agraria generaron, en el nuevo modelo, alternativas concurrentes de desarrollo y subdesarrollo económico, en la medida en que la modernización iba produciendo la desarticulación de ciertas formas productivas arcaicas […] y consolidando, al mismo tiempo, articulaciones de nuevo cuño del capitalismo empresarial y comercial.[24]

Aparte de la modernización en el sector agrícola, en el lustro de 1960-1965 se evidenció una tendencia al crecimiento industrial ecuatoriano. Por ejemplo, la producción fabril experimentó un avance considerable que se remontaba a la década de 1950, gracias a los recursos del boom bananero. Para los años sesenta se crearon doce nuevas fábricas textiles en el país, lo que significó un incremento del 38% comparado con el número de

---

[21] Este modelo se entiende como un "estilo de crecimiento económico centrado en la industria local", a la vez que alude al "proceso de traslación de industrias desde el centro moderno hacia la periferia subdesarrollada, donde abunda mano de obra desvalorizada y no se encuentran resistencias que puedan limitar la producción fabril". Víctor Torres, *Estado e industrialización en Ecuador. Modernización, fricciones y conflictos en los años cincuenta.* (Quito: Abya-Yala, 2012), 42.

[22] Rafael Polo, "Crítica y modernidad. De la emergencia Tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta.", en *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, ed. Felipe Burbano de Lara (Quito: FLACSO- Ministerio de Cultura, 2010), 351.

[23] Carvajal, "Ecuador: la evolución de su economía", 97.

[24] Egas, "El Ecuador y sus contradicciones desarrollistas", 17.

establecimientos textiles existentes hasta 1937.[25] Esto fue resultado de una política estatal proteccionista tanto en lo arancelario como en lo monetario, sumado al modelo de sustitución de importaciones y al proceso de sustitución de la producción interna, el mismo que se enfocó en transformar la pequeña producción artesanal urbana y rural a una de carácter industrial.

Según un estudio realizado en conjunto entre las Naciones Unidas y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), la industria textil ecuatoriana de 1961 poseía cierta influencia económica y social, dada las elevadas proporciones en materia de empleos y salarios pagados a sus trabajadores. Por ejemplo, en una encuesta llevada a cabo en 12 de 32 centros textiles del país, se registró un total de 6.732 trabajadores, es decir, una gran concentración de personal en un pequeño número de establecimientos, los que además poseían "características propiamente industriales" antes que artesanales.[26] Según datos de 1963 versus los de 1961 "el promedio relativo a las fábricas modernas era el doble de las antiguas".[27] Asimismo, en 1963 el 46% de los telares eran modernos y en el sector de la hilatura de lana la maquinaria se modernizó por un 64% entre 1961 y 1963.[28]

No obstante, en sintonía con los datos de otros países de la región y a pesar del crecimiento por el que pasó la industria textil, esta última todavía no representaba un sector altamente significativo para el país, pues la economía aún era predominantemente agroexportadora. Es decir que, en una visión global, la producción textilera industrial no se había convertido en un pilar financiero, aunque había dado importantes avances. Entre los factores que impidieron el desarrollo pleno de la industria fabril estuvo el pequeño mercado nacional y la carencia de suficiente infraestructura. A estos inconvenientes se les sumó una fuerza de trabajo escasamente capacitada, la falta de programas educativos

[25] Milton Luna, *¿Modernización? Ambigua experiencia en el Ecuador* (Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1993), 53. Entre 1963-1973 la industria fabril ecuatoriana registró un crecimiento de 11.1%, cifra que supera la tasa de crecimiento del conjunto de la economía (7%). J. P Pérez Sáinz, "Industrialización y fuerza de trabajo en Ecuador", *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, diciembre de 1984, 20.

[26] CEPAL, *La Industria Textil en América Latina*, vol. IX (Nueva York: Naciones Unidas, 1965), 25.

[27] Milton Luna, *Orígenes de la política económica del desarrollo industrial del Ecuador 1900-1960* (Quito: Ministerio de Coordinación de Política Económica, 2013), 454.

[28] Ibíd., 454. Las fuentes utilizadas por Luna no especifican qué significa que una factoría tuviera "características propiamente industriales" o qué se entiende por "modernización" de la maquinaria, sin embargo, por el contexto se puede deducir que mientras más apegadas sean las fábricas o talleres a la imagen de las industrias grandes y con tecnología reciente, más podían ser consideradas como modernas y menos como artesanales.

vinculados al desarrollo y la ausencia de una clase industrial fuerte y de pensamiento empresarial.[29] La industrialización en general tampoco logró despegar a pesar de los intentos y las medidas adoptadas para que esto sucediera. Los economistas latinoamericanos han considerado que este suceso se dio por la existencia de una "brecha de divisas", es decir, "por el lento crecimiento de las exportaciones en un período en el que las importaciones requeridas para la inversión industrial superaban de largo a las exportaciones posibles",[30] en otras palabras, lo producido dentro del país era menor a los bienes provenientes del exterior, hecho que perjudicó a la economía interna.

Desde lo discutido, es posible manifestar que a partir del impulso del boom bananero en los cinco primeros años de la década de 1960, el país buscó fomentar el desarrollo mediante la puesta en práctica de medidas que colaboraran con la industrialización. El gobierno de Arosemena promulgó la Ley de Fomento Industrial y durante el gobierno de la Junta Militar se dio paso a una política económica que brindó condiciones favorables para la instalación de una base industrial. Entre ellas se encontraron las regulaciones fiscales y arancelarias que colaboraban con la sustitución de importaciones. Asimismo, se crearon varias entidades entre ellas el CENDES, la CFN y la Compañía Financiera Ecuatoriana de Desarrollo, instituciones que desde la estatalidad supervisaron y apoyaron a la industrialización ecuatoriana, hecho que se sustentó en la legislación decretada poco después.

1.1.1 Legislación artesanal y de la pequeña industria

Durante las décadas de 1950 y 1960 se dictaron dos leyes de relevancia para el sector artesanal e industrial. En las líneas siguientes se señalarán las medidas de estímulo que ambas normativas proveyeron y las definiciones que establecieron para referirse a la artesanía y la pequeña industria. La Ley de Defensa del Artesanado (LDA) fue la primera normativa creada específicamente para el sector artesanal en el siglo XX. Fue aprobada a fines de 1953 y con la misma se creó la Junta Nacional de Defensa del Artesanado. Esta coalición tuvo el fin de gestionar créditos económicos y cursos de "perfeccionamiento profesional", así como la realización de ferias artesanales que fomentaran el desarrollo del mercado de las artes populares.[31] Por lo tanto, a la Junta se le encargó la creación de

[29] Luna, *¿Modernización? Ambigua experiencia en el Ecuador*, 58.

[30] Adrián Carrasco, Pablo Beltrán, y Jorge Luis Palacios, "La economía ecuatoriana: 1950-2008", en *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1944-2010*, ed. Otto Zambrano (ESPOL/ FLACSO/ PUCE, 2011), 128.

[31] Ecuador. *Ley de Defensa del Artesanado.* Registro oficial 356, 30 de octubre de 1953. Art. 3.

una sección de préstamos artesanales en el Banco Popular y, en el mejor de los casos, el establecimiento del "Banco de Crédito Artesanal". Dentro de los impulsos fiscales iniciados por la LDA estuvieron las exoneraciones de los impuestos a la renta y a las exportaciones de "artículos de producción artesanal". También se estableció como parte de la ayuda estatal "la compra de artículos de artesanía para las instituciones oficiales y otros organismos públicos". [32]

Los diversos auxilios económicos que se anunciaron en la LDA tienen coherencia con el concepto de artesano que manejaba la reglamentación, el cual se basó en la posibilidad material del sujeto, es decir, en las posesiones y herramientas que gozaba para poder transformar los distintos materiales en producciones artesanales. La normativa consideraba como artesano:

> al trabajador manual, maestro de taller, o artesano autónomo, que hubiere invertido en sus talleres, para implementos de trabajo, maquinarias o materias primas, una cantidad mayor de veinte mil sucres, que tuviere a sus órdenes, no más de seis operarios o empleados y que realizare negocios de venta de los artículos que produce, que no excedieren de quince mil sucres.[33]

Desde esta propuesta se entiende que el artesano tenía en su poder herramientas mecanizadas, las que probablemente tuvieron que ser importadas y, por ende, las exoneraciones de pagos de impuestos eran necesarias para hacerse de estos recursos. Se recalca también que, a pesar de poder hacer uso de máquinas, el artesano se destaca por el hecho que su oficio es *manual*. La ley asimismo contempla como obligatoria la afiliación del trabajador artesanal al Seguro Social, exigencia que sería supervisada por el Instituto Nacional de Previsión. A pesar de esta disposición, en 1964 se denunció que los artesanos "no han alcanzado ni siquiera la protección del Seguro Social obligatorio, o más bien dicho las prestaciones del Seguro no son de vigencia para ellos, ya que gozan de los beneficios únicamente los aprendices cuando alcanzan, en cada taller un número determinado establecido por la ley".[34] Aparentemente, más allá de los impulsos que propuso la nueva reglamentación, no cumplió satisfactoriamente con sus objetivos en la década en la que fue promulgada así como en la siguiente.

---

[32] Ibíd., Art. 4.

[33] "Ley de Defensa del Artesanado", *El Artesano*, 17 de enero de 1954, 6. Es importante aclarar que la legislación también consideró como artesano quien no cumpliera con los requisitos listados. A pesar de ello, parece revelador que los principales requerimientos para ser parte de este conglomerado hayan sido de carácter material y económico.

[34] "Precisa dar a la artesanía del Ecuador una adecuada estructuración jurídica", *El Comercio*, 14 de agosto de 1964.

No fue hasta 1965, que se promulgó otra normativa correspondiente al artesanado, aunque esta vez, con un enfoque industrial mucho más notable. La Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria (LFAPI) asoció los ámbitos artesanales e industriales, lo que originó una primera –aún no tan clara– distinción entre artesanos y pequeños industriales.[35] La regulación definió a la artesanía, como la "labor fundamentalmente manual, realizada con o sin el auxilio de máquinas, y destinada a la producción".[36] Mientras tanto, por "pequeña industria" se consideró aquella que:

> con predominio de la operación de máquina sobre la manual, se dedique a actividades de transformación, inclusive en la forma, de materia prima o de productos semielaborados, en artículos finales o intermedios, y siempre que su activo fijo incluyéndose terrenos y edificios, no sea mayor de doscientos mil sucres.[37]

Sobre lo anterior se debe notar algunos aspectos. Primero, llama la atención que la LFAPI no defina a los sujetos que se pueden acoger a la misma, es decir a los artesanos y pequeños industriales, sino que más bien hace referencia a los campos en los que operan, o sea, la artesanía y la pequeña industria. Segundo, la normativa de los años sesenta confirma lo ya establecido por su predecesora al manifestar que la artesanía es primordialmente un trabajo manual; por tanto, también afirma que la pequeña industria se caracteriza por el uso de maquinaria antes que la fuerza humana. Tercero, se considera que la labor artesanal está "destinada a la producción", mientras que la industria se dedica a la *transformación* de materias primas en productos. Así, parecería que se aprecia a la artesanía como un momento primigenio de la elaboración de bienes, mientras que la industria es entendida como un conjunto de procesos más complejos en los que no solo se genera un objeto, sino que se lo modifica para llegar a la pieza final.

Hasta aquí, los conceptos referidos ayudan a hacerse una idea del oficio y las características del artesano ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX. Además de

---

[35] Se ha dicho que el fracaso de esta ley (que fue derogada en 1973) se debió a que justamente no diferenciaba con claridad entre el artesano y el pequeño industrial. María Cuvi, *Políticas de fomento artesanal en Ecuador* (Quito: ILDIS / Subsecretaría de Artesanías del Ministerio de Industrias, 1985), 24.

[36] Ecuador. "Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria" (1965) Art. 2. Posteriormente, el Reglamento de la LFAPI definió al artesano como el "trabajador independiente maestro de taller o autónomo diplomado o titulado en su arte u oficio, que dirige o realiza el trabajo personalmente, haciendo predominar su habilidad manual sobre el empleo de las maquinarias". Esta definición dio importancia a la capacidad de dirigir el negocio que debe tener el artesano. CONADE- ILDIS, *La situación actual de la pequeña industria en el Ecuador (1965-1979)* (CONADE- ILDIS, 1980), 99.

[37] Ecuador. "Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria" (1965) Art. 5. El concepto de pequeña industria basado en el valor de los activos fijos deja de lado, sin embargo, importantes factores como el número de trabajadores, la cantidad de ventas anuales, el valor bruto de la producción, el tipo de maquinaria usada, el acceso al crédito, la dificultad en el abastecimiento de insumos, materias primas, logística y comercialización.

estas nociones, la figura del artesano ha sido analizada por estudios especializados llevados a cabo posteriormente. Por ejemplo, se ha propuesto que un artesano es aquella "persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico" y que, "hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles su sello personal, a diferencia del obrero fabril".[38] Este concepto reitera en la idea que lo artesanal se compone también de utilización de maquinaria, a la vez que subraya la originalidad e individualidad en la hechura de los bienes artesanales.[39] Otro análisis detalla las especificidades del artesanado, al entender al mismo como un grupo diverso tanto en lo económico (artesano formal/ informal), en lo educativo (con título o sin él) y en lo geográfico (artesano de la ciudad o del campo). Este enfoque también deja ver la problemática entre el origen étnico de los artesanos, en cuanto las limitantes socioeconómicas de los productores manuales indígenas los hacía más propensos a ser excluidos de las leyes artesanales.[40] Finalmente, se ha hecho referencia al carácter tradicionalista y generacional del trabajo de los artesanos como una característica propia de esta labor.[41]

Como se ha visto, la brecha entre artes manuales y pequeñas industrias es borrosa. A la luz de las fuentes primarias y del trabajo de estudiosos como Paulo de Carvalho-Neto y Raúl Salinas se podría decir que las artes manuales, no deben ser confundidas con las manualidades, en cuanto estas últimas refieren a los objetos de procedencia escolar utilizadas para la enseñanza, mientras que las artes manuales, aparentemente eran más cercanas al arte popular. Según narra Carvalho-Neto en la introducción del primer tomo del *Arte Popular del Ecuador*, mientras la artesanía es un oficio consolidado, manejado por un sistema de maestro y aprendiz en el que se presenta maestría en la técnica y se genera productos consumidos durante todo el año y por un extenso campo social; el arte popular carece de profesionalización ya que el conocimiento se hereda, y los productos

[38] Claudio Malo, *Artesanías, lo útil y lo bello* (Cuenca: CIDAP, 2008), 37.

[39] Se debe notar que Malo condiciona la utilización de maquinaria, en cuanto esta debe ser solamente la necesaria, pues "el artesano puede usar máquinas de diverso tipo, pero en condición de auxiliares que aceleran determinados procesos y torna más eficaces a otros [...]", por ende, una de las características de la artesanía será el "predominio de la mano del ser humano sobre la máquina." Ibíd., 153, 74.

[40] Cuvi recoge la opinión de Etelvina Pillajo, representante de la Unión Nacional de Indígenas y Campesinos en 1985, quien denunció que "entre los indígenas existen artesanos de recursos limitados que tienen un pequeño taller pero que nunca han tenido los beneficios legales". La autora agrega que aquello se dio "en parte por desconocimiento y, en parte, por la ausencia de una coordinación con las organizaciones indígenas y campesinas". Cuvi, *Políticas de fomento artesanal en Ecuador*, 24.

[41] Ver Marcelo Naranjo, *El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica* (Cuenca: CIDAP, 1990), 106. Eduardo Kingman. (2006). *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940, higienismo, ornato y policía*. (Quito: FLACSO, 2006).

generados son consumidos por nichos poblacionales específicos y en determinadas épocas.[42]

Al relacionar esta diferenciación con las nociones de artesano previamente discutidas en las normativas, se encuentran dos tipos de artesanos uno "ideal" (especializado, titulado, con un taller y amparado por la legislación) y otro, "real" (produce varios tipos de objetos, sin formación y al margen de las normativas). Esta tensión se mostrará en la investigación, dado que en la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias no solo existieron diferentes tipos de artesanos por las condiciones socio-económicas, sino que también se diferenciaron por su condición étnica; siendo que, aparentemente, los artesanos mestizos-urbanos tuvieron más facilidad para ser dueños de talleres –o finalmente, de pequeñas industrias– que los artesanos indígenas-campesinos, quienes produjeron de una manera mucho más informal y fueron objeto de ayudas asistencialistas como la de Alianza para el Progreso.

De vuelta a las normativas, las ayudas impulsadas por LFAPI fueron similares a las de la LDA y a la Ley de Fomento Industrial. Esta normativa extendió una serie de exoneraciones fiscales, a la renta, y a la exportación de maquinaria y materia prima para fines artesanales y de la pequeña industria, siempre que los mismos "no se produzcan en el país".[43] También se estimuló al crédito y se dieron beneficios específicos para las empresas nuevas. Los préstamos fueron manejados en cooperación con el Ministerio de Industrias y Comercio y en concordancia con el "Plan General de Desarrollo" adoptado por la Junta Militar; proyecto que, probablemente se alineó con el propósito mismo de la normativa, es decir, el de promulgar la "diversificación, tecnificación e incremento de la producción artesanal y de la pequeña industria".[44] Para acceder a los privilegios de la ley se debía cumplir con algunos trámites burocráticos regulados por el Ministerio y una vez

[42] Jaime Andrade et al., *Arte popular del Ecuador* (Quito: Garantía, 1965), 8. Esta posición coincide con la de Salinas, quien mencionó que "el Ecuador es un país de artesanos y de artistas en las artes manuales […] estas labores se han manifestado como una 'industria' casera, sin organización, sin ordinación coordinada, ni artística, ni económica […]". Raúl Salinas, "Manual Arts In Ecuador", *América Indígena*, octubre de 1954, 315.

[43] Ecuador. *Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria*. Registro oficial 419, 15 de enero de 1965. Art. 25. El proteccionismo no solo buscó frenar importaciones de materiales que se producían en el país, también pretendió que se consumiera primordialmente lo nacional, como se menciona en el artículo 51, el cual reza que "las empresas acogidas al régimen de la presente Ley, serán obligadas a adquirir productos nacionales, antes de acudir a similares extranjeros".

[44] Ibíd.

aprobados, los favorecidos debían dar informes regulares acerca del uso que han dado de las asistencias.

Al igual que lo sucedido con la promulgación de la LDA, con la LFAPI se crearon organizaciones que evaluaron los programas de desarrollo artesanal e industrial, y que valoraron, siguiendo las conformidades de la normativa, qué artesanos y pequeños industriales estaban en la capacidad de acogerse a los beneficios de la ley. Sin embargo, al parecer no lograron cumplir con todos sus objetivos como la afiliación de los trabajadores al seguro, o amparar efectivamente tanto a los artesanos como a los pequeños industriales, por ello se ha manifestado que a pesar de que la LFAPI "en teoría aglutina en su seno a los dos estratos, en práctica este instrumento legal ha quedado para el uso exclusivo de los pequeños industriales", por lo que la mayoría de artesanos "prefieren seguir protegidos y amparados por la antigua Ley de Defensa del Artesano".[45] Por su parte, el cumplimiento de los planes propuestos en las legislaciones se les delegó al Consejo Nacional de la Artesanía y de la Pequeña Industria, y el Comité de Fomento Artesanal y de la Pequeña Industria. Mitad de los representantes del Consejo y la totalidad de los del Comité eran funcionarios estatales, entre ellos se encontraba el ministro de industrias y comercio, y el director ejecutivo del CENDES.[46]

Las legislaciones analizadas dan cuenta de una cierta preocupación estatal hacia la artesanía y la pequeña industria. Estas normativas, si bien no siempre lograron ser específicas en las definiciones de aspectos que les incumbía, fueron una piedra angular al dar paso a estímulos y medidas proteccionistas para los sectores en cuestión. No hay que perder de vista que la LFAPI unificó a lo artesanal con las pequeñas industrias, por lo que se puede entender que ambas eran vistas como equivalentes, o por lo menos, muy similares. No obstante, para los fines de este estudio, la artesanía junto con el arte manual y popular se podrían diferenciar de los bienes producidos por una pequeña industria gracias al uso primordialmente de fuerza humana en los primeros casos, y por la utilización fundamentalmente de maquinaria en el segundo. Además, cabe tener en mente

[45] Pita en Peter Meier, "El artesanado ecuatoriano: situación actual, estrategia de supervivencia y perspectivas de desarrollo", en *La economía política del Ecuador. Campo, Región, Nación,* ed. Louis Lefeber, vol. 6 (Quito: Corporación Editora Nacional, 1985), 214.

[46] Aparentemente los artesanos no estaban de acuerdo con las instituciones que debían regularlos. En una publicación redactada por los miembros de la Junta Nacional de Defensa del Artesanado en el diario *El Comerio* se afirmó que "lo que no puede aceptar la artesanía es que, a pretexto de técnica y modernización, se trate de crear organismos que no encajan con la realidad de la artesanía ecuatoriana". "La Junta Nacional Artesanal en defensa de su clase", *El Comercio,* 16 de agosto de 1964, 11.

que el artesano ecuatoriano en los años sesenta era un grupo heterogéneo, cuyas condiciones sociales, económicas y étnicas no eran las mismas.

1.2 Modernizar lo artesanal e industrializar el país: medidas estatales y asistencialistas (Alianza para el Progreso y USAID)

El Estado ecuatoriano de los años sesenta funcionó como un catalizador y regulador de medidas económicas que propiciaran, en lo posible, la modernización del país. A partir de 1963, se generaron las bases para la industrialización tomando en cuenta también el sector de la pequeña industria. Entre las operaciones tomadas se establecieron organismos y normativas como la OCEPA, el Ministerio de Industrias y la LFAPI. Es necesario establecer que las decisiones económicas que se tomaron con el fin de favorecer el crecimiento de la pequeña industria deben ser entendidas en el marco del anhelo por la industrialización, deseo que dialoga a su vez con las políticas generales del desarrollo del país. El Plan General de Desarrollo Económico y Social del Ecuador emitido para 1964-1973 especificaba las acciones a realizarse para los cuatro primeros años y se proyectaba a los siguientes. En cuanto a lo social, se aspiró al crecimiento del empleo con programas de desarrollo rural y con incentivos a la construcción, a la pequeña industria y a la artesanía, sobre lo que se especificó que "hace falta reconocer que el Ecuador es un pueblo eminentemente artesano".[47]

Fueron en los talleres y pequeñas industrias que se mostró una de las preocupaciones del Estado, que fue hacer primordial la producción y consumo de materia prima nacional antes que la extranjera. Con el propósito de aumentar la fabricación de distintos bienes en el territorio nacional se incentivaron los créditos a la pequeña industria y la artesanía, sectores en los que, entre 1965-1969 la mayoría del financiamiento provenía de créditos.[48] Justamente este apoyo al campo artesanal y pequeño industrial, en cuanto se encontraban en la posibilidad de acceder a créditos en condiciones ventajosas y además tenía la capacidad de negociar con el Estado por medio de las organizaciones

[47] "Existen 33.620 talleres en país, trabajan en ellos 93 mil artesanos y aprendices", 3. Ver Nicanor Jácome, "Treinta años de planificación de las políticas sociales", *Ecuador Debate*, diciembre de 1989.

[48] En esos años la relación financiamiento propio-crédito era el de 35% a 65%. Edgar Pita, "Políticas de fomento a la pequeña industria en el Ecuador", en *La economía política del Ecuador. Campo, Región, Nación*, ed. Louis Lefeber (Quito: Corporación Editora Nacional, 1985), 13. Solo dos años antes, en 1963 la mayoría de los emprendimientos artesanales (75%) se costeaban con dinero propio, lo que deja pensar que las políticas crediticias tomadas por la Junta Militar cambiaron las modalidades de financiación artesanal. Frank Turner et al., *The Artisan Community in Ecuador´s Modernizing Economy* (Menlo Park: Stanford Research Institute, 46), 89.

gremiales, ha sido interpretada como una de las razones por las que las pequeñas industrias no quisieron dar el salto hacia "la" industria.

Otros objetivos del fomento a la industrialización tuvieron que ver con la dinamización de la economía y la descentralización del sector fabril. Aparte de la generación de empleo, la industrialización permitía la ampliación del mercado interno y colaboraba con una redistribución "más equitativa del ingreso nacional en favor de los sectores más pobres de la población".[49] La "flexibilidad" que tenía la pequeña industria para localizarse fuera de los grandes centros urbanos fue también una motivación para que el Estado promoviera la expansión de este campo. Según esta lógica, las zonas más apartadas y las de "mayor atraso relativo" se beneficiaban de la industrialización, ya que las nuevas factorías se podían localizar en estos lugares. Sin embargo, hasta la década de 1980, las provincias de Guayas y Pichincha, y específicamente las ciudades de Quito y Guayaquil, acapararon la mayor cantidad de las actividades pequeño-industriales del país.

A pesar de que la industrialización fue el norte al que apuntó el discurso modernizante, este proceso no siempre tuvo consecuencias provechosas para el sector artesanal. Se puede decir que existieron dos caras de la industrialización. Por una parte, generó más diversidad en la producción especialmente en las ramas que no requerían de demasiado capital inicial ni de conocimientos muy específicos. La introducción de la industria provocó que el artesanado adoptara ciertas estrategias como especializarse, introducir nuevos materiales, diseños y procesos, alargar la jornada de trabajo (para tener mayor producción), entre otras. Los artesanos además incursionaron en la elaboración de piezas novedosas como repuestos para vehículos, elementos para la construcción y piezas para fábricas; es decir, elementos allegados a la pequeña industria antes que a la propia artesanía. Por otra parte, la industrialización causó que los procesos en las factorías se mecanizaran, y por ello, cada vez se requirió de menos personal. Es así que, un porcentaje de los trabajadores tuvieron que encontrar otras formas de sustento –entre las cuales las artesanales fueron las principales–, convirtiéndose de esta manera en competencia para

[49] Pita, "Políticas de fomento a la pequeña industria en el Ecuador", 230. Un informe anterior a los postulados del autor menciona que "al juzgar por los resultados obtenidos hasta el momento, este innegable crecimiento económico de la industria no ha sido paralelo en términos sociales, es decir, que no se han producido los esperados beneficios en lo que tiene que ver con empleo, redistribución de ingresos y un mayor bienestar para el grueso de la población". CONADE- ILDIS, *La situación actual de la pequeña industria en el Ecuador (1965-1979)*, i. Es decir que, a pesar de las altas expectativas que se tenía de la industrialización, al parecer las mismas no se alcanzaron, por lo menos hasta el año en el que se redactó el análisis mencionado.

los trabajadores manuales existentes. Finalmente, el vuelco a la industria ocasionó que mientras algunos artesanos lograron industrializarse, otros no tuvieron esa oportunidad, quedándose en una jerarquía inferior en la estratificación pequeño-industrial, artesanal.[50]

Por su parte, en la década de 1960 Latinoamérica vio el surgimiento de programas asistencialistas que provenían de Estados Unidos. La Alianza para el Progreso (APP) y la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo (USAID) fueron planes de ayuda social y económica a las naciones en desarrollo. Bajo las condiciones impuestas por estos programas, los países suscriptores obtuvieron impulsos financieros, asesoría técnica y orientación socioeconómica, acciones que tenían como fin el llevar a los territorios al avance en dichas áreas y también alejarlos de las ideas revolucionarias de Cuba.

La APP proyectó aumentar la productividad por medio de la industrialización y gracias a la puesta en marcha de programas de reforma agraria que generarían propietarios que pudieran comercializar los productos de la tierra. Según un análisis temporalmente cercano a la Carta de Punta del Este (documento que recogía los objetivos de la APP), además de los propósitos del programa asistencialista estadounidense, "cada país habrá de formular un plan propio de diez años, otro 'intermedio' de cuatro a seis años de duración, y otro inicial de un año, o de 'acción inmediata'".[51] Esta afirmación hace pensar que el Plan General de Desarrollo Económico y Social elaborado por la Junta Militar en 1963, pudo haber sido influido por los propósitos de APP. Se ha manifestado así, que la aplicación de políticas sociales en Ecuador en los primeros años de la década de 1960 "tiene que ver [con] la influencia externa a través de la política de Alianza para el Progreso".[52]

La USAID fue creada por el presidente John F. Kennedy unos meses después que la APP, el 3 de noviembre de 1961. Según el Acta de Asistencia Extranjera de ese año, la meta principal de la ayuda exterior brindada por el país norteamericano era generar "el estímulo y el apoyo continuo a las personas de los países en desarrollo en sus esfuerzos por adquirir el conocimiento y los recursos esenciales para desarrollar y construir

[50] Meier concibe que "donde existe la posibilidad de reorganizar, mecanizar y modernizar la producción artesanal se desarrolla un proceso de diferenciación que convierte al artesanado en dos clases sociales y opuestas: los artesanos pequeños empresarios, los obreros trabajadores dependientes". Meier, "El artesanado ecuatoriano: situación actual, estrategia de supervivencia y perspectivas de desarrollo", 207.

[51] Walter Krause, "La Alianza Para el Progreso", *Journal of Inter-American Studies*, enero de 1963, 68.

[52] Jácome, "Treinta años de planificación de las políticas sociales", 14.

instituciones económicas, políticas y sociales que mejorarán la calidad de sus vidas".[53] Sin embargo, una reflexión posterior por el mismo gobierno estadounidense advierte que la USAID tuvo dos fines: "responder a la amenaza del comunismo y ayudar a las naciones más pobres a desarrollarse y progresar".[54] En ese sentido, las intenciones de la agencia asistencialista compaginan con los anhelos de la APP. Según lo detallado por el "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Ecuador, con la colaboración económica de la USAID, se proyectó a la aplicación de un programa de desarrollo comunitario, bajo el que se daría:

> preferente importancia a la Campaña de Integración del Campesinado, sobre todo del indígena, con miras a convertirlo en elemento de progreso y capacitándolo para formar parte de un verdadero sistema democrático. Se fortalecerá la labor desarrollada por la Misión Andina, para que laborando en estrecha relación con el Instituto Nacional de Colonización, ejecute de manera inmediata el programa financiado con la ayuda crediticia concedida por el AID.[55]

Es así que el programa asistencialista procuró integrar al indígena a la nación najo el lema del progreso. Se ha mencionado también que la USAID tuvo "claros intereses económicos y políticos", en cuanto, al parecer fue parte de una estrategia que buscó intervenir en los países latinoamericanos y sus recursos.[56] Al igual que APP, la agencia estadounidense tuvo en cuenta el avance social y se enfocó primordialmente en medidas económicas. La USAID junto con el Fomento Monetario Internacional y el Banco Mundial, habrían participado en propuestas que influyeron la política exterior ecuatoriana haciéndola afín a las demandas económicas estadounidenses. Estas acciones provocaron que Ecuador estuviera sujeto a préstamos privados de alto "riesgo e interés" hasta después del boom petrolero de los años setenta.[57]

En conclusión, APP y USAID fueron programas de asistencia estadounidenses que influyeron en los planes gubernamentales de las naciones latinoamericanas. Con la promulgación de créditos y el apoyo a políticas modernizantes, el país norteamericano se insertó en las decisiones de los gobiernos con la esperanza de así evitar el esparcimiento

---

[53] Gobierno de los Estados Unidos, "Foreign Assistance Act of 1961" (1961), 5. Traducción libre.

[54] USAID, *USAID´s Strategy for Sustainable Development: An Overview* (USAID, 2000), 1. Traducción libre.

[55] "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Quito, ca. 1963. Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana (AHCCE). Caja 37, libro 331. De manera semejante, durante los años sesenta en Guatemala la USAID impulsó capacitaciones "para incorporar a la población indígena al circuito económico capitalista para evitar que se 'contaminara' con ideas comunistas". Laura González Carranza, *La USAID y las espinas de la paz-desarrollo* (Quito: Abya-Yala, 2016), 24.

[56] Ibid., 15.

[57] Jon Kofas, "The IMF, the World Bank, and U.S Foreing Policy in Ecuador, 1965-1966", *Latin American Perspectives*, septiembre de 2001, 52.

de la ideología comunista de Cuba. En Ecuador, es posible que los efectos de ambas iniciativas se hayan materializado en la generación del Plan General de Desarrollo Económico y Social elaborado por la Junta Militar y en la promulgación de la LFAPI. Estas innovaciones apelaron a la mejora económica y social de la población, de la mano de la necesidad de industrializar ciertos sectores productivos del país.

1.2.1 Estudios del Instituto de Investigaciones de Standford en 1963 y proyectos de desarrollo artesanal del Ministerio de Fomento

Como se mencionó en las líneas anteriores, la situación artesanal y su apoyo desde el Estado fue más allá que un suceso coyuntural, sino que formó parte del Plan de Desarrollo propuesto por la Junta Militar. El Libro II Tomo III de la planificación hace referencia a las artesanías.[58] Este documento es "una versión provisional sujeta a revisión con resultados de [la] investigación sobre el artesanado que lleva a cabo Standford Research Institute".[59] En 1963 el Estado contrató al Instituto de Investigaciones de la universidad estadounidense para que realizara estudios sobre la actividad artesanal en el país. El equipo para dicho proyecto estuvo encabezado por el economista Frank L. Turner, a quien además le acompañó un psicólogo industrial, un experto en artesanía, un economista en recursos humanos y un analista de sistemas educativos. La investigación fue realizada mediante encuestas a cerca de 2000 artesanos (*master craftsmen*) es decir, el 5.8% de los trabajadores manuales del país.[60]

El estudio estimaba la existencia de 230.000 artesanos ecuatorianos, de los cuales 93.000 eran trabajadores manuales a tiempo completo. Los datos arrojados por las entrevistas describieron a un artesanado "abierto al cambio" que consideraba que sus condiciones de vida estaban empeorando. Se analizaron también ocho ramas artesanales en cuanto a la posibilidad de que se vean afectadas por el crecimiento industrial. Según las lecturas ejecutadas por los investigadores, era necesario mejorar la calidad de ciertas materias primas como el cuero, la madera y el metal, de manera que Ecuador "pueda elevar al sector manufacturero a un nivel en el cual pueda competir con el extranjero" puesto que en el país "ciertas habilidades únicas todavía existen".[61] El análisis también

[58] Gobierno del Ecuador, *Plan General de Desarrollo Económico y Social. La Artesanía*, vol. III, libro II (Quito: Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, 1963).

[59] "La Junta Nacional Artesanal en defensa de su clase", 11.

[60] Turner et al., *The Artisan Community in Ecuador´s Modernizing Economy*, 46.

[61] "La artesanía del Ecuador tiene cualidades para convertirse en fuente de divisas extranjeras", *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, 17.

hizo referencia acerca de la urgencia de implementar "programas de transición" entre una economía artesanal y una industrial. Para ello, los investigadores sugirieron medidas como la implementación de créditos dirigidos a la pequeña industria, dotar de facilidades a los emprendedores en aspectos como acceso a maquinaria, expansión al mercado externo y finalmente se sugirió la modificación de las leyes artesanales.

Como producto de la investigación del grupo de Stanford, también se reveló que el "sistema educativo vocacional" del Ecuador tradicionalmente había formado sastres, modistas, carpinteros y zapateros a gran escala, sin embargo, era escaso en la preparación de lo que el país "necesitaba", es decir, técnicos. A pesar de estos resultados, los artesanos consultados se mostraron interesados en la posibilidad de "ingresar a una fábrica incluso si los salarios no fueran mejores que sus entradas corrientes" y de "aceptar un re-entrenamiento".[62] Según las estadísticas, 67% de los artesanos querían crear una pequeña industria, el 54% estaba dispuesto a aceptar un empleo en una fábrica si aquello significara un mejor sueldo y el 30% lo haría aún si los salarios no fueran mejores que los que obtenían como trabajadores manuales.[63] Por lo tanto, la clase artesanal parece haber presentado una tendencia hacia la industrialización y adicionalmente, estaba dispuesta a aprender lo que fuera necesario para enfrentar ese proceso.

Con el fin de hacer la transición de lo artesanal a lo industrial, la indagación concluyó que era prudente la creación de dos organizaciones. La primera era la División de Extensión Industrial, la cual se encargaría de proveer asesoría industrial "en las ciudades grandes, donde la mayoría de artesanos urbanos están asentados" y la segunda fue la Cooperativa de Mercado, la cual velaría por "el mejoramiento en la producción de artesanías",[64] a la vez que abriría campo en el mercado externo. A la luz de la indagación del grupo de Standford, se evidencia que para lograr la anhelada industrialización en el país era vital el apoyo institucional, y en este caso, el estatal. Dado que la pesquisa del grupo de Stanford fue realizada en 1963, cabe la posibilidad de que la creación de la LFAPI en 1965 tuvo que ver con las recomendaciones de los expertos extranjeros. Como

[62] Ibíd., 17.

[63] El ingreso promedio anual de un artesano en 1961 era de $391USD. Esto era reflejo de una jornada de trabajo de 12 a 14 horas, seis días a la semana. Gobierno del Ecuador, *Plan General de Desarrollo Económico y Social. La Artesanía*, III:20. Se debe considerar que no era equivalente ser artesano en una provincia de mejor pago que en una de poca remuneración; los trabajadores manuales de estas últimas probablemente estaban más dispuestos al cambio (industrial) o a diversificarse debido a su situación económica.

[64] "La artesanía del Ecuador tiene cualidades para convertirse en fuente de divisas extranjeras", 17.

ya se analizó, esta legislación favoreció al crédito artesanal y pequeño industrial, a la vez que brindó facilidades para la exportación de maquinaria y designó organizaciones para ocuparse específicamente de estos sectores.

Posterior a la investigación del equipo de Stanford se gestaron otros proyectos de desarrollo artesanal en el país. En la inauguración de la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias en 1964, el ministro de fomento José Corsino Cárdenas anunció la importancia de apoyar a la artesanía y pequeña industria del país y de crear un "sistema de ayuda" para estas esferas. Entre los planes mencionados se encontraba el Programa para el Desarrollo Artesanal y de la Pequeña Industria, el cual se encontraba en ciernes. Asimismo, se mencionó la realización de Jornadas Artesanales, mismas que se realizaron en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana con representantes "de todas las provincias" en abril de 1964,[65] y la creación del Fondo de Crédito para las Artes Populares y la Pequeña Industria, auxilio creado en julio del mismo año entre el Ministerio de Fomento, el Banco Nacional de Fomento y la Comisión Nacional de Valores. Finalmente, el ministro anunció que se estaba trabajando en dos proyectos que serían finalizados en breve. Se trató de la Ley de Fomento Artesanal, la cual se iba a "afinar" gracias a las discusiones tenidas en las Jornadas,[66] y la creación de "Parques de artesanía" o lugares para la comercialización de las manufacturas.[67]

Hasta aquí se puede apreciar la intencionalidad del gobierno de la Junta Militar por conocer más sobre la condición en la que se encontraban los artesanos y pequeños industriales, con el fin de utilizar esta información para generar incentivos y ayudas a dicho sector. La contratación de los servicios del Instituto de Investigaciones de Stanford y el uso de los datos de esta indagación en la planificación oficial sugieren una cierta preocupación o interés "desde arriba" por enterarse acerca de la situación de los pequeños productores industriales y de los artesanos. Es así que se crearon proyectos, entidades y estímulos para que dichos sectores pudieran crecer, modernizarse y eventualmente darse a conocer en el exterior.

[65] "La Junta Nacional Artesanal en defensa de su clase", 9.

[66] "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer", *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 12. Probablemente este proyecto de ley se convirtió en la LFAPI.

[67] Ya se había acordado hacer el primer parque artesanal en Cuenca. Estaba previsto abrir otros en Tulcán, Guayaquil y Quito.

1.3 La Casa de la Cultura y su papel en el desarrollismo

Vale la pena ahora, centrar el debate en el principal agente cultural institucional para el momento reseñado. La Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) fue creada en 1944 bajo la segunda presidencia de José María Velasco Ibarra y fundada por el intelectual lojano Benjamín Carrión. El surgimiento de esta institución se vio influenciada por hechos sociales concretos como la Guerra con Perú en 1941, en la que Ecuador perdió aproximadamente la mitad de su territorio.[68] En el marco de esta coyuntura, Carrión halló en el establecimiento de la CCE, una manera de *volver a tener patria*, a la par que afirmó que "si no podemos, ni debemos ser una potencia política, económica, diplomática y menos –¡mucho menos!– militar seamos una gran potencia de la cultura, porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia".[69] El anhelo del fundador de la CCE demuestra la potencialización de la cultura como una posibilidad para sacar al país adelante luego de la derrota territorial.

La CCE siguió el estándar clásico de lo que se consideraba "cultura", ya que uno de los fines de la institución fue el de llevar al progreso a la nación, esto de la mano de la erudición y el arte. Por ello, de esta entidad nació la revista *Letras del Ecuador*, encargada de difundir pequeños ensayos y noticias sobre literatura, arte, cine y eventos culturales. Bajo el canon tradicional de cultura, en el órgano de la entidad se evidenció una diferenciación y jerarquización entre las bellas artes y las artes populares. Carmen Fernández-Salvador afirma que en la revista mencionada "la cultura se devela no como un lugar de encuentro, sino […] como un espacio elitista y excluyente",[70] en el que además se demuestra la precedencia de lo culto sobre lo popular. En el ámbito de las artes plásticas, la publicación periódica de la institución abordó exclusivamente a las bellas artes y dejó de lado a las expresiones de arte popular.

A pesar de que Carrión habló en sus *Cartas al Ecuador* de una continuidad en el "material humano" ecuatoriano que iba desde figuras históricas indígenas y blanco-

[68] Otros hechos de importancia para la por la creación de la CCE fueron la concepción del Instituto Cultural Ecuatoriano en 1943, propuesto en el gobierno de Carlos Arroyo del Río, así como el levantamiento popular "La Gloriosa" en 1944, mediante el cual se destituyó de la presidencia del país a Carlos Arroyo del Río y subió al poder Velasco Ibarra.

[69] Benjamín Carrión, *El cuento de la patria. (Breve Historia del Ecuador)*, 2da ed. (Quito: Libresa, 2008), 80.

[70] Carmen Fernández-Salvador, "Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública", en *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, ed. Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman (Quito: Museo de la Ciudad, 2014), 239.

mestizas hasta llegar a los artesanos nacionales del siglo XX, en realidad, la CCE estaba lejos de demostrar una igualdad entre la cultura hegemónica y la popular.[71] La perspectiva clásica de cultura además se nota en las diversas iniciativas artísticas fomentadas por la institución cultural, como el Salón Nacional de Artes Plásticas inaugurado en 1942, el Salón Nacional de Pintura y Escultura de 1945, y el posterior Salón de Dibujantes, Acuarelistas y Grabadores, eventos que demuestran en qué ramas se encontraba dirigida la atención de la Casa.

La fundación de la Casa representó, en pocas palabras, "el clímax de la institucionalización de la cultura",[72] ya que la creación de la entidad no fue un suceso espontáneo, sino que respondió a un momento caracterizado por dar lugar a organizaciones culturales y sociales, lo cual se materializó en la CCE, desde entonces regidora de las políticas culturales ecuatorianas durante el siglo XX. Estas se mostraron mediante una serie de actos artísticos como presentaciones musicales, teatrales y exposiciones de artes pláticas; así como con la creación de la editorial de la institución, conferencias de escritores y eruditos extranjeros, y apoyo financiero para la formación académica fuera del país de sujetos en diversas áreas (ya sea en el arte, la música, la escritura, entre otras).

En cuanto al tema indígena, artesanal/industrial, la entidad brindó pequeños espacios –nada comparables a otras iniciativas culturales– al acoger, en los años cincuenta, al Centro de Tecnificación de la Pequeña Industria y, en los sesenta a la "Escuela de Telares Indígenas";[73] además de las ferias de Artes Manuales Populares en ambas décadas, las que, entre otras fueron "el primer esfuerzo institucional para dignificar

[71] El creador de la CCE manifestó que "si se puede edificar una patria, una 'pequeña gran patria', con el material humano que tenemos. Que es el mismo con el que edificó Atahuallpa el más grande imperio en esas latitudes. El mismo que ha producido a Espejo y los héroes de Agosto […] El mismo material humano que ha sido capaz de florecer en Montalvo, en Alfaro y en González Suárez. Y sobre todo, es el mismo material humano capaz de los tejidos de Otavalo, de las miniaturas de corozo de Riobamba, de los sombreros de paja toquilla de Manabí y de Cuenca". Benjamín Carrión, *Cartas y Nuevas Cartas al Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2012), 90.

[72] Trinidad Pérez, "El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad", en *Testigo del siglo: el Ecuador visto a través de diario El Comercio 1906-2006*, de Fabián Corral (Quito: El Comercio, 2006), 423.

[73] El Centro era parte del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía bajo la Sección de Artes e Industrias. Fue transferido a la CCE por dificultades económicas del Instituto, ya en la Casa recibió apoyo de la Misión Andina y estuvo bajo la dirección del artista neerlandés Jan Schreuder. Por su parte, la Escuela de Telares Indígenas se financió gracias a una ayuda económica del Banco Central del Ecuador a la CCE. Los cursos comenzaron en julio de 1964, no se tiene certeza hasta cuando se extendieron. Comunicación de Guillermo Pérez Chiriboga a Rodrigo Borja, Quito, 9 de julio de 1964. AHCCE, Caja 40, libro 361, 94.

la producción del llamado 'arte popular' y la artesanía".[74] Estos eventos probablemente tuvieron que ver con el aliento e interés demostrado en el folklore y en el arte popular desde finales de la década de 1940, momento desde el cual se promulgaron discursos que entendían a los sectores mencionados como posibles generadores de desarrollo en el país.[75]

Teóricos como Fernando Tinajero y Anne-Claudine Morel concuerdan en que las incipientes políticas culturales de la CCE apuntaron a la búsqueda de una cultura oficial, antes que a una nacional.[76] El tipo de políticas también estuvieron atravesadas por las gestiones del gobierno de turno (quien emitía los decretos de funcionamiento de la institución y de quien recibía el financiamiento) y por la dirección que el presidente de la entidad quería tomar. El período de 1963-1966 presentó diversas sacudidas para la Casa de la Cultura. En 1963, tras el golpe militar perpetuado por Ramón Castro Jijón, se intervino la entidad, se expulsó a Benjamín Carrión de la presidencia y se colocó en su lugar a Jaime Chávez Granja, quien en la década anterior había sido representante de la sección de ciencias filosóficas en la Casa. En el reformado directorio también constó Plutarco Naranjo (vicepresidente) y Rodrigo Borja (secretario), quien a finales de los ochenta pasó a ser presidente del Ecuador.

A pesar de la escasa bibliografía académica sobre la CCE durante los años sesenta,[77] el estudio de las fuentes documentales de la Casa de la Cultura sugiere que a partir de la intervención de la Junta Militar la Casa se acogió al modelo desarrollista del gobierno. Si bien las fuentes revisadas no expresan un vínculo directo entre las ideas de la dictadura y las políticas culturales de la CCE, Tinajero –quien se mostró crítico a la gestión de la Casa de la Cultura en los años sesenta– contempla que, a pesar de la supuesta autonomía que gozaba la institución desde su fundación, siempre existieron influencias ideológicas y políticas en las gestiones de la entidad.[78] Asimismo, es sugerente que la

[74] Fernando Tinajero, *El siglo de Carrión y otros ensayos* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014), 97.

[75] Mercedes Prieto, "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo", en Galo Plaza y su época, de Carlos de la Torre y Mireya Salgado (eds.) (Quito: FLACSO, 2008), 157–91.

[76] Anne-Claudine Morel, "Las 'políticas culturales' en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado", *Ecuador Debate*, diciembre de 2010, 91.

[77] La mayoría de las investigaciones analizan aproximadamente primera década de existencia de la institución (1944-1954).

[78] Fernando Tinajero, "Las políticas culturales del Estado (1944-2010)". En *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1944-2010*, editado por Alfredo Astorga et al., 29-40, (Quito: FLACSO-PUCE, 2011). A pesar de la falta de vinculación expresa entre las políticas de la Junta Militar y las de la CCE,

institución haya acogido en la Tercera Exposición –por primera vez– al campo de las pequeñas industrias. Este hecho sucedió justamente en un momento histórico en el que el país, al mando de la Junta Militar apuntó al desarrollo nacional de la mano de este sector, junto con la potencialización de las producciones artísticas manuales.

Las acciones de la Junta Militar en la institución reflejan un descontento con la directiva, especialmente con Carrión, quien incluso fue expulsado del país durante este régimen. La enemistad demostrada entre el gobierno y la CCE bajo el mando del intelectual lojano quizás se debió a la afiliación a la izquierda de este último y el potencial riesgo que esto supondría para las relaciones entre la Junta Militar y Estados Unidos. La Casa de la Cultura no fue la única institución intervenida por el gobierno de turno, pues la dictadura ocasionó también el cierre de la Universidad Central y "contribuyó a radicalizar la crítica y la acción política de los grupos culturales emergentes". [79]

Tinajero plantea que el tipo de políticas culturales implantadas en la creación de la CCE se mantuvieron hasta 1966, año en que cayó la dictadura militar. Con el regreso de Carrión, el autor argumenta que se estableció una autonomía institucional y un vuelco de la Casa por lo popular.[80] En este sentido, supuestamente se cambió la idea de que la entidad llevaba la cultura al pueblo, para que más bien sea la CCE la que refleje la voluntad popular; aunque al parecer, el viejo manejo de la cultura de forma elitista se mantuvo y causó que existieran descontentos con la propuesta de una única cultura oficial hegemónica, y con la exclusividad del círculo de intelectuales y artistas al que auspiciaba la institución. Ya desde la segunda mitad de 1950 se generaron críticas sobre el manejo de la cultura que había realizado la entidad, durante algo más de diez años.[81] Sin embargo, no sería hasta la década siguiente en que los juicios negativos hacia la entidad aparecieran de una manera más concreta.

Según Edwin Ulloa, durante los movidos años sesenta la desaprobación a la Casa continuó por parte de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador

---

llama la atención la existencia de documentación gubernamental en el repositorio de la Casa (como el "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país"), lo que puede sugerir una cercanía con el gobierno de turno.

[79] Rafael Polo, *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)* (Quito: FLACSO, 2012), 76.

[80] Fernando Tinajero, "Las políticas culturales del Estado (1944-2010)".

[81] En 1956 el grupo llamado "Intelectuales Independientes" reclamó sobre la exclusividad de la CCE, al mismo tiempo que anhelaba que la entidad sea "de todos los que crean con amplitud y en libertad". Morel, "Las 'políticas culturales' en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado", 80.

(AEAJE), conjunto que fue parte de la toma de la institución en 1966, meses después de la caída de la Junta Militar para reclamar un manejo diferente de la misma y su autonomía de la intervención previamente realizada por el gobierno autoritario. Figuras notables como Oswaldo Guayasamín y Hernán Rodríguez Castelo, al tomarse la CCE habrían dicho a su directorio "ustedes han sido elegidos por la oprobiosa Dictadura Militar y por lo tanto no representan ni al pueblo ni al clamor de los sectores intelectuales del país".[82] Sin embargo, al parecer este acto no deseaba un cambio total del manejo de la entidad –como quizás sí se quiso en los cincuenta–, sino que, lo que se buscó fue el regreso de Carrión al mando de la institución.[83] Otra de las agrupaciones que buscó cambios en la CCE fue el Movimiento por la Renovación de la Cultura, integrado, entre otros, por el mismo Fernando Tinajero y que colaboró para que se aprobara una ley que estableció la completa autonomía de la Casa de la Cultura y que restituyó la presidencia a Carrión.[84]

Finalmente, la emergencia de la agrupación literaria de los Tzántzicos en la década de 1960, conformada por intelectuales y escritores de izquierda, promulgó la "reducción" de las infladas cabezas de los gestores culturales del momento y la recuperación de una "cultura auténtica". Este grupo cuestionó la visión de una única cultura oficial que promovía la CCE, perspectiva que, desde su punto de vista era elitista y excluyente. Los reductores de cabezas se valieron de revistas como *Indoamérica*, *Pucuna* y *La Bufanda del Sol* para expresar su inconformidad con el rumbo que había tomado la mayor organización cultural del país. Uno de sus miembros expresó que:

> no sabemos si hasta el momento en que aparezcan estas líneas se habrá conseguido ya la reorganización de la CCE, solicitada por *todos* los escritores y artistas jóvenes de la capital [...] ¿Es que aún no han advertido, los señores casaculturistas, que sólo les ha sido necesarios tres años para sepultar nuestra cultura, o al menos hacerla retroceder al estado de la Colonia, cuando no servía más que de diversión de salón, ofrenda a la autoridad de turno o medio de ascenso personal?[85]

Por eso, a pesar de que la CCE nació con el sueño de acoger a la cultura ecuatoriana y embarcar a la nación en el desarrollo, este propósito tuvo sus críticos. Grupos de intelectuales y escritores no se vieron incluidos en los planes de "cultura oficial" que desplegó la institución, por lo que dejaron notar su inconformidad. A pesar de ello, el rol de la Casa de la Cultura para la comprender el panorama cultural desde la

---

[82] Edwin Ulloa, "Autonomía, mito y crisis de la Casa de la Cultura", *Ecuador Debate*, septiembre de 1989, 108.

[83] Susan Rocha, *In humano. El cuerpo social en el arte ecuatoriano, 1960-1980*. (Quito: Centro de Arte Contemporáneo, 2011), 39.

[84] Ibíd., 39.

[85] Fernando Tinajero, "El parricidio intelectual", *Indoamérica*, mayo de 1966, 2.

oficialidad es primordial, en cuanto revela el pensamiento ilustrado bajo el cual el arte y la cultura serían los campos que iban a convertir al Ecuador en una potencia. Asimismo, la CCE con sus Exposiciones de Artes Manuales generó un discurso de valoración a las manufacturas artesanales y a sus productores, hecho que enlazaría con la generación de representaciones nacionales. Esto último se modificaría con la Tercera Exposición para incluir al campo de la pequeña industria como parte de la retórica del progreso ecuatoriano.

1.4 Turismo y folklore

A partir de lo ya discutido, pareciera que las artes manuales, la industrialización y el desarrollo iban de la mano; y aunque se puede afirmar que estos elementos fueron los principales dentro del discurso de la Tercera Exposición, a ellos se le sumó el turismo y el folklore. Según Mercedes Prieto, hacia fines de los años cincuenta, Ecuador encuentra en el turismo una herramienta para el desarrollo del país. En este tiempo el diario *El Comercio* generó una sección informativa sobre turismo interno y externo, y también se creó Metropolitan Touring, una importante agencia privada de viajes. En este contexto la figura del indígena fue tomada como una atracción más para captar turistas.[86]

Durante la Tercera Exposición se presentaron actos folklóricos, entre ellos danzas practicadas por comunidades indígenas, las que se consideraron como "explotables" desde el punto de vista del turismo.[87] Este campo fue una de las preocupaciones del gobierno nacional, mismo que, hacia 1963 buscó adoptar "una política bien orientada de fomento del turismo, para lo cual dictará la legislación necesaria y proveerá de los medios administrativos adecuados, que permitan atraer la corriente turística mundial y convertir al turismo en una fuente adicional de riqueza".[88] Es así que se pensaba que esta actividad tenía la capacidad de colaborar con los ingresos del país y por lo tanto, llevarlo al desarrollo. Por ello, aparte del público general que visitó la exhibición, se dijo que espectadores extranjeros iban a concurrir a la misma, por lo que varias agencias de turismo informaron a los dirigentes de la feria acerca de la visita de "distinguidos turistas" a la misma.

---

[86] Mercedes Prieto, "Los estudios sobre turismo en Ecuador", en Espacios en disputa: el turismo en Ecuador (Quito: FLACSO, 2011), 9.

[87] "Una demostración de danzas folklóricas realizarán los grupos de Cotacachi y Punín", *El Comercio*, 24 de agosto de 1964, 19.

[88] "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Quito, ca. 1963. Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana (AHCCE). Caja 37, libro 33, 186.

Asimismo, estuvo previsto que antes de la inauguración de la exposición, esta fuera visitada por un grupo de turistas y "periodistas norteamericanos" invitados por Panagra.[89] La visita al país de los reporteros, quienes eran "especializados en asuntos de turismo" parece responder a la intencionalidad de la Junta Militar por impulsar el turismo extranjero al país. En su estancia en Quito, estos personajes se reunieron con el cónsul general de Ecuador, el embajador del país ante la ONU, el gerente de Panagra y el ministro de fomento; además asistieron a una mesa redonda organizada por la Corporación Ecuatoriana de Turismo.[90]

El turismo y el folklore convergieron en que, el valor agregado que ofrecía el país a los turistas eran sus expresiones artísticas y sus artes manuales. En los años sesenta existió el interés en el estudio del folklore en Ecuador, esto principalmente encabezado por Paulo de Carvalho-Neto. Este personaje, de quien no se han realizado investigaciones históricas, fue Agregado Cultural de la Embajada de Brasil en Quito y profesor de la Universidad Central del Ecuador. En 1962 orientó y dirigió el Instituto Ecuatoriano de Folklore (IEF), entidad que según muestran los documentos institucionales de la Casa de la Cultura, recibía fondos de esta última,[91] lo que podría sugerir la filiación del IEF a la CCE, o también, el interés de la entidad cultural en apoyar investigaciones sobre folklore. Las contribuciones de Carvalho-Neto al análisis del folklore del país son numerosas. Una de sus obras más conocidas, el *Diccionario del Folklore Ecuatoriano* fue editado por la CCE y publicado en 1964, unos meses antes que se inaugurara la Tercera Exposición. Es más, el académico narra que después de esta exhibición recibió una visita de miembros del CENDES, quienes le plantearon dos preguntas "¿cómo imprimir a la artesanía del Ecuador su personalidad ecuatoriana" y "¿en dónde buscar lo nuestro para que en él se inspiren nuestros artesanos?".[92]

La definición misma de folklore era algo que al parecer no siempre se utilizaba propiamente. Para Carvalho-Neto, "el folklore es el estudio científico, parte de la Antropología Cultural, que se ocupa del hecho cultural de cualquier hecho, caracterizado,

---

[89] "Exposición de Artes Manuales Populares se inaugurará el 20", *El Comercio*, 15 de agosto de 1964, 13. Panagra o Pan American Grace Airways fue una aerolínea que operaba vuelos entre Estados Unidos y Sudamérica. En Ecuador estuvo presente desde 1929, y por lo menos hasta los años sesenta. Leo J. Harris. *Primeros vuelos y vuelos especiales del Ecuador.* (Guayaquil: Club Filatélico, 1977).

[90] "Periodistas Norteamericanos Visitan a Ministro de Fomento", *El Universo*, 19 de agosto de 1964, 5.

[91] Revisar AHCCE. Caja 37, libro 334.

[92] Paulo Carvalho-Neto, *Estudios de folklore*, vol. III (Quito: Editorial Universitaria, 1973), 266.

principalmente, por ser anónimo y no institucionalizado".[93] Sin embargo, una opinión contempla que para los articulistas del diario *Últimas Noticias* "todo arte popular ecuatoriano es 'folklórico'", además que:

> esta confusión nace exclusivamente de la ignorancia: esas personas no tienen ni la más remota idea de lo que es el 'folklórico'. Por eso para ellas cualquier san juanito, cualquier danzante, cualquier 'cachullapi' y hasta cualquier pasillo, todos son música folklórica.[94]

Esto alude a que el concepto de folklore estaba en disputa y que, aparentemente, a veces era mal utilizado por los medios impresos. La preocupación por este tema también podría estar relacionado con la creación del Instituto Otavaleño de Antropología en 1966 y al inicio de la cátedra de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en 1972. Es así que el folklore incursiona en varios ámbitos de la realidad ecuatoriana, y junto al turismo se convierte en parte de lo que se decía que iba a sacar al país al progreso.

[93] Paulo Carvalho-Neto, Paulo, *Concepto de folklore* (México D.F: Pormaca S.A, 1965), 17.

[94] Comunicación de Francisco Alexander (Miembro titular de la CCE) al presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes de la CCE. Quito, 15 de enero de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 359, 452.

Capítulo segundo

Los lenguajes de la Tercera Exposición

Este capítulo parte de la premisa de que la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias comunicó un mensaje de desarrollo nacional fundamentado en el arte manual y en la pequeña industria ecuatoriana. Para probar aquello, se ha examinado los distintos pero complementarios lenguajes que tuvo la exhibición. Es decir, se analizan las prácticas de exponer, los objetos expuestos y la forma en la que se hizo aquello; así como también se pone en evidencia las presentaciones culturales y la narrativa de la feria. De esta manera, el este apartado demuestra que el caso de estudio va más allá del discurso de la prensa o de la propia Casa de la Cultura sobre la feria, sino que propone que la exposición misma encierra sutilezas que también son parte del discurso, y es por ello que han sido tomadas en cuenta como un factor a ser investigado.

Las fuentes que se han utilizado para la construcción de esta sección han sido principalmente los reportajes publicados en prensa (*El Comercio* y *Últimas Noticias*) y documentos institucionales de la CCE, como contratos y cartas. Con respecto a las primeras fuentes, se ha tenido en cuenta que el lugar de enunciación desde el que se presentan estos diarios está envuelto por ideología, opiniones y también, por la mentalidad de la época. Por ende, se ha planteado una metodología crítica en la que se contrasta –siempre que las fuentes lo permiten– la información provista en los reportajes con los datos arrojados desde la Casa de la Cultura; entendiendo también que ninguna documentación producida por la entidad puede ser considerada "neutral". A partir de la revisión de los artículos de prensa del mes de agosto de 1964 y de los documentos institucionales de la CCE se sugiere que la Tercera Exposición buscó representar a todas las provincias del país y captar "lo propio" de cada una de ellas a través de sus producciones manuales, con el fin de demostrar que el artesano y pequeño industrial es capaz de llevar al país al desarrollo.

1.1 Las prácticas: expositivas y de representación

Del 20 al 30 de agosto de 1964 en la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), se realizó la renombrada III Exposición de Artes Manuales y *Pequeñas Industrias*, por motivo del vigésimo aniversario de la fundación de la institución que la acogió. La feria mantiene la esencia de las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares que se realizaron en 1952 y 1954, y que pretendieron mostrar lo mejor de las producciones manuales del país con el fin de probar que el ecuatoriano se caracteriza por su habilidad para crear piezas funcionales y artísticas.[95] Otro encuentro entre las primeras ferias y la de 1964 fue que en las tres ocasiones se realizaron actos de danza y teatro. Sin embargo, la mayor diferencia con la Tercera Exposición fue que se incluyó a los productos de las pequeñas industrias, lo que, según sugieren las fuentes, estaba relacionado con el afán de la CCE y del gobierno nacional por avivar este sector económico, el cual, en teoría, llevaría a Ecuador al desarrollo. Según publicidad y noticias acerca de la muestra publicadas en el diario *El Comercio*, la misma estuvo abierta en un horario bastante amplio, de 10h00 a 13h00, y de 15h00 a 23h00, y en su día de clausura la atención fue ininterrumpida. También se mencionó que la feria afirmaba el apoyo de los sectores público y privado a las artes populares y pequeñas industrias, y que era un acontecimiento de "importancia cultural y económica".[96]

La noción de "prácticas" es explicada por De Certeau como aquellos hechos cotidianos no inocentes en los que se reflejan hábitos de consumo y de cultura. [97] En la misma línea, Amada Carolina Pérez se basa en el historiador francés para enunciar que las prácticas son "las formas del hacer, modalidades de la acción que se despliegan en un universo simbólico y social particular".[98] Si se considera que para De Certeau existen dos tipos de prácticas, discursivas y no discursivas y que para Chartier las prácticas no son obvias, sino que se esconden en el mismo acontecimiento;[99] en este trabajo las prácticas

[95] Sotomayor, "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954".

[96] "Exposición de la Casa de la Cultura", *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, sec. II, 1.

[97] Michel De Certeau. *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana – Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

[98] Amada Carolina Pérez, "Representaciones y prácticas en las zonas de misión: los informes de los frailes capuchinos", en *La vida en los márgenes: Prácticas y representaciones sobre los habitantes de la nación en las zonas de misión Colombia, 1910-1930*, ed. Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, s/a), 3.

[99] Al hablar sobre la historia de la lectura, Roger Chartier considera que "ninguna de las series documentales que es preciso utilizar para esta historia puede tener relaciones inmediatas y transparentes

refieren a las maneras en las que se puso en escena a la exposición, mismas que serán estudiadas primordialmente a través de prensa y documentos institucionales.

Como ya lo considera De Certeau, el discurso puede ser parte de las prácticas, idea que Michel Foucault analiza con mayor profundidad al considerar que "es necesario concebir el discurso […] como una práctica que les imponemos [a las cosas]; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad".[100] Desde allí, se entiende que el discurso se encuentra en las prácticas, aunque no solo se limitan a las mismas, pues también está presente en los rituales del habla, en las sociedades de discursos, en los grupos doctrinales y en las adecuaciones sociales. La perspectiva de Foucault –a pesar de ser criticada por centrarse demasiado en el discurso– es pertinente para el análisis, ya que considera que lo discursivo no solo se instala en el lenguaje y en las prácticas, sino que las traspasa. Por eso, "los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen".[101]

El teórico afirma que no todos los componentes discursivos son igual de accesibles y claros; y si es que a esto se le suma el papel del azar, se puede comprender que el discurso se esconde en formas que no siempre son diáfanas. Sin embargo, el aporte del filósofo se basa en que reconoce la existencia y relevancia del discurso en un sistema de poder, el cual suele estar inscrito en instituciones, como los museos o lugares expositivos. A partir de lo anterior, lo que se busca en las líneas siguientes es distinguir las prácticas que existieron en la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias, mismas que parecen haber estado relacionadas principalmente con discursos sobre la habilidad y calidad de los artesanos ecuatorianos y sus producciones, al igual que con el progreso que las mismas habían adquirido y al que iban a generar en el país.

Las prácticas expositivas se pueden resumir en la acción de mostrar, sin embargo, existen varias implicaciones que atraviesan este hecho. El primer antecedente que se debe tener en cuenta es que la "musealización" descontextualiza los objetos, pues, al sacarlos de su ambiente, los resignifica con el acto de exhibir; además de que fue el arte occidental el que marcó el estándar de cómo exhibir, por lo que otro tipos de objetos –como los

con las prácticas que designa". Roger Chartier y Celia Filipetto, "Representación de la práctica, práctica de la representación", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2007, 31.

[100] Foucault, *El orden del discurso*, 53.

[101] Ibíd., 53.

etnográficos– tuvieron que acomodarse a este modelo.[102] El segundo postulado a considerar es la no neutralidad de los espacios expositivos , es decir que, las exhibiciones comunican un mensaje que posee un discurso de por medio, el cual, a veces es más evidente y en otras ocasiones se disimula en los distintos tipos de lenguajes de la exposición. El tercer dato para tener presente es que la acción de mostrar, de narrar un suceso o una idea a través de objetos, supone la existencia de jerarquías en las piezas; esto va de la mano con las prácticas de inclusión y exclusión, ya que necesariamente hubo una selección de los objetos –bajo algún tipo de criterio que responde al discurso que se quiere expresar– en la que algunos de ellos fueron escogidos como propicios y otros fueron dejados de lado. Por ende, más allá de solamente mostrar piezas, "las exhibiciones son eventos discretos que articulan objetos, textos, representaciones visuales, reconstrucciones y sonidos para crear un intricado y cerrado sistema de representación".[103]

Tony Bennet se basa en los trabajos de Foucault para argumentar que, los espacios expositivos, y especialmente los museos, fueron lugares que expresan relaciones entre el conocimiento y el poder. Estos lugares de exhibición nacieron en el siglo XVIII bajo un régimen estricto de quienes podían acceder a los mismos; aspecto que cambiaría entrado el siglo XIX con la apertura de los museos al público. Esta variación en las prácticas tuvo consecuencias, por una parte, en los vínculos del poder y del conocimiento, especialmente porque se democratizó este último;[104] y por otra, en lo referente al discurso, porque ante la apertura de estos espacios a personas comunes, se les quiso mostrar elementos que hablaran de un progreso nacional que ahora los incluía. Es así que, los estudios de exhibiciones decimonónicas:

> resaltan consistentemente la economía ideológica de sus principios de organización, al transformar las muestras de maquinaria y procesos industriales, de productos finalizados,

[102] Susan Vogel, "Always True to the Object, in Our Fashion", en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp y Steven Lavine (Washington D.C: Smithsonian Books, 1991).

[103] Clifford, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 134–35.

[104] Es claro que el acceso todavía no podía ser considerado equitativo para todos los estratos sociales del territorio. Además de la dificultad para desplazarse a la ciudad en la que se encontraba el museo, las clases bajas no siempre fueron el público esperado para los espacios expositivos. Este fue el caso del Museo Nacional de Colombia, que, antes que cumplir con la función de atraer a la población interna, "fue planeado para producir una narrativa de nación que permitiera a los criollos ubicar la riqueza del territorio dentro de las nuevas taxonomías del poder". Víctor Manuel Rodríguez, "La fundación del Museo Nacional de Colombia. Gabinetes de curiosidades, órdenes discursivos y retóricas nacionales", en *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia.*, ed. Santiago Castro-Gómez (Pittsburgh: Biblioteca de América, 2004), 177.

> y de *objets d'art*, en materiales que funcionan como significantes del progreso – pero de un progreso como un logro nacional colectivo.[105]

Así como en el siglo XIX se exhibió para resaltar el adelanto al que se estaba encaminando el país, en la Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales y Pequeñas Industrias se presentó "lo mejor y lo más genuino de cada sector",[106] lo que fue resultado del trabajo de los "comités especiales de selección" creados desde la Casa de la Cultura para inspeccionar los artículos que cada provincia iba a presentar, y seleccionar lo que consideraba sobresaliente. De manera que el escogimiento de piezas recuerda a uno de los propósitos de los museos del siglo XX, el instruir la mirada, porque "era el ojo del científico el que definía lo que iría a ser preservado y expuesto, y adiestraba así a los visitantes sobre cómo mirar dichos objetos".[107]

Aunque las fuentes no revelan más acerca del proceso de elección de las piezas, es posible que los comités sean semejantes a las denominadas *Misiones Artesanales* realizadas antes de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares en 1952. Estas tuvieron el propósito de promocionar a la exhibición en diversas regiones del país, ofrecer su ayuda a los artesanos con respecto a temas de estética y de producción de piezas, e invitarlos a participar de la muestra. Los personajes que formaron parte de las Misiones fueron docentes de la Escuela de Bellas Artes, encabezados por el artista Leonardo Tejada.[108] Cabe mencionar también que la feria de 1952 es la primera exhibición de trascendencia en la que se expuso exclusivamente artefactos artesanales realizada por la Casa de la Cultura. Parecería ser que esta experiencia colaboró con el interés gubernamental con respecto a las artesanías y sus productores; mismo interés que Mercedes Prieto localiza ya desde finales de los años cuarenta, momento en el que la investigadora encuentra un afán desde las altas esferas del gobierno por impulsar las artes manuales y el turismo.[109]

Además de la aparente similitud en la selección de los objetos, la Tercera Exposición siguió con la magnitud de sus predecesoras al ocupar los tres pisos del edificio

---

[105] Bennet, "The Exhibitionary Complex", 89. Traducción libre.

[106] "Los mejores trabajos de artesanías y manualidades artísticas se exhibirán", *El Comercio*, 3 de agosto de 1964, 3.

[107] De Salles Oliveira, "Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate", 7.

[108] Ver Sotomayor, "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954".

[109] Prieto, "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo".

de la CCE;[110] es decir, se trató de una exhibición de grandes dimensiones en la que se estimó que participaron aproximadamente 250 expositores "de todo el país".[111] Uno de los propósitos de la muestra fue "dar a conocer las artesanías nacionales, estimular a los trabajadores y premiar sus esfuerzos a la vez que hacer un llamamiento a los poderes públicos para que presten más atención a ese importante sector de la producción".[112] Asimismo, se buscó que la muestra pudiera "servir al artesano ecuatoriano y al pequeño industrial".[113] Es decir, la exposición debía funcionar como un incentivo y una especie de intermediario que unía a los artesanos con sus futuros compradores.

Imagen 1
Grupo de personajes en la inauguración de la feria

Fuente: "Inauguración de Exposición de Artes Manuales Populares", *El Universo*, 23 de agosto de 1964, 1.

A partir de las fotografías publicadas en los periódicos *El Comercio* y *El Universo* es posible reconstruir algunos de los rasgos del lenguaje expositivo mostrados en la feria. Las imágenes son útiles para comprender algunos aspectos, por ejemplo, de qué manera se mostraron los objetos, cómo se incluyeron a ciertos artesanos indígenas y cuál fue la relación del público con los artículos. También se ha tomado en cuenta que las fotografías responden a los intereses del periodismo, es decir, a complementar la narrativa de los reportajes acerca de la exhibición; por ello, las mismas han sido analizadas no como un fiel ejemplo de lo que fue la feria, sino como un acercamiento parcial a ciertos momentos de ella. Para comprender la manera en que las piezas fueron expuestas es necesario saber que la CCE contrató a los artistas José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia para el "arreglo, decorado, ornamentación y ejecución" de la exposición. Entre otras cosas, a estas figuras se les encomendó la realización de un símbolo de la exhibición con "alegorías apropiadas", un rótulo que

[110] "Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas", *El Comercio*, 19 de agosto de 1964, 13.

[111] "La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional", *El Comercio*, 16 de agosto de 1964, 19.

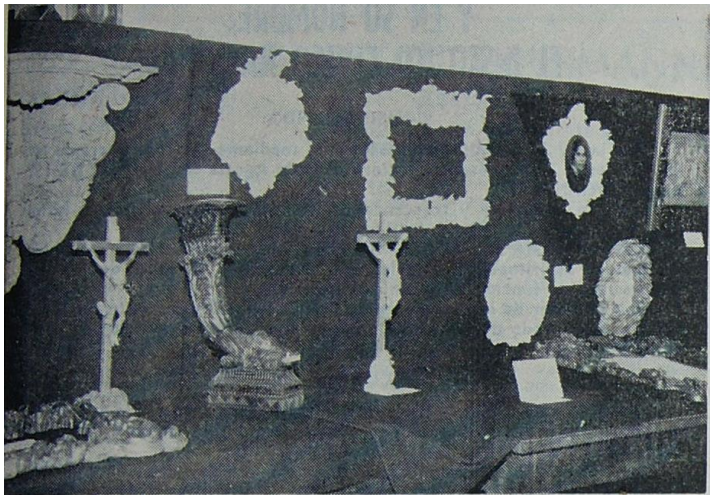
[112] Ibíd., 1.

[113] "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer", 13.

dijera “Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares”, dos paneles que reunieran “los elementos compositivos de la evolución de la artesanía en el Ecuador” y además dos murales sobre “los aspectos más importantes y característicos tanto de la Sierra como de la Costa (hombre y paisaje)”.[114]

Al hablar del “arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la exposición”, el contrato podría dar a entender que la muestra tuvo un estilo unificado, aunque al revisar las fotografías parece ser que los stands no contaron una sola forma de organización. Como primera característica se encuentra que algunos puestos de bienes artesanales parecen haber utilizado una suerte de cédulas, probablemente para indicar las cualidades del objeto y su precio.[115] En ese sentido, aparentemente, los expositores gozaron de cierta libertad en la disposición de sus stands, pues además del uso o no de cedulario, al parecer montaron los artículos según su criterio, o por lo menos, las imágenes de prensa muestran diferencias en la manera en que se mostraron los objetos. Si bien esto también pudo haber respondido a los distintos tipos de artículos que hubo en la feria, dado que los diversos objetos requieren diferentes formas de ser expuestos, es notable que la exhibición no se caracterizó por ser cohesiva, por lo menos en el acomodo de las piezas en los stands. Por ello, mientras que algunos puestos contaron con muebles más apropiados para mostrar sus artículos, como estantes o vitrinas, otros más bien acumularon sus bienes en mesas, sin mostrar un criterio estético como en los otros stands,

Imagen 2
Un puesto con cédulas en los objetos



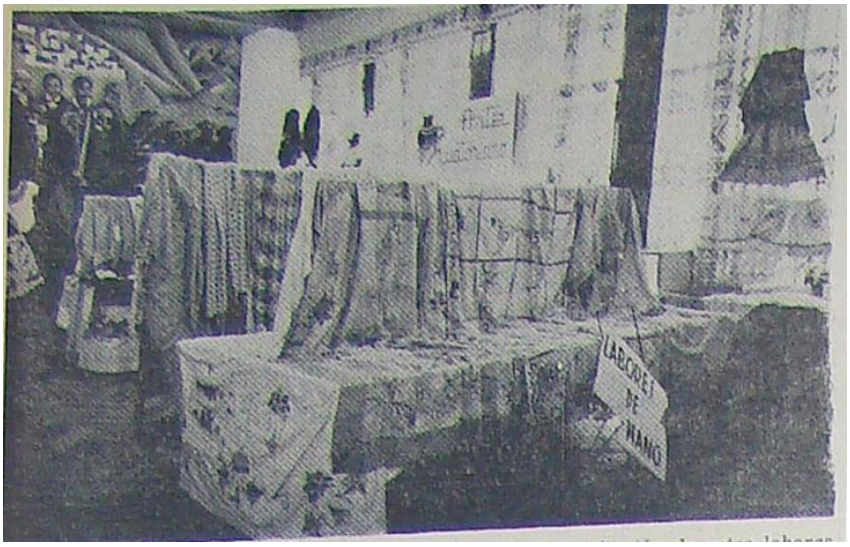
Fuente: “Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales”, *El Comercio*, 13 de agosto de 1964, 5.

[114] “Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia, para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares Organizada por la Casa de la Cultura”, Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

[115] En la Primera Exposición de Artes Manuales Populares, existió un formato para las cédulas de objeto, en que se localizaba la “especificación” (descripción del artículo), autor, lugar y valor.

sino acercándose más bien a las prácticas del coleccionismo, a la manera de los gabinetes de curiosidades.[116]

Imágenes 3 y 4
Dos distintos stands de la feria



Fuentes: "Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas", *El Comercio*, 19 de agosto de 1964, 13.
"Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", *El Comercio*, 20 de agosto de 1964, 14.

[116] Los gabinetes fueron experiencias en el coleccionismo europeo que tuvieron su apogeo en los siglos XV y XVI. Estos espacios, accesibles solo para las élites, fueron cuartos abarrotados de piezas "exóticas" provenientes de lugares lejanos. Las estancias no tuvieron mayor ordenamiento hasta la Ilustración, momento en el que se utilizaron los parámetros clasificatorios del discurso científico para darle sentido a los objetos.

Otro aspecto que varía en la exhibición es el decorado y ambientación –o falta de los mismos– en los múltiples puestos de la feria. Por ejemplo, cuando en algunos stands casi no se adornaban las paredes o los alrededores que los conformaban, otros hicieron el mayor uso del espacio que pudieron, lo que generó que la muestra, nuevamente se asemeje a un gabinete de curiosidades antes que a una exposición artesanal e industrial. Referente a esto último, también se pueden notar diferencias en la manera en que se exhibieron las producciones manuales en relación con los artículos industriales. Las primeras generalmente eran mostradas en algún tipo de montaje (mesa, repisa, vitrina, entre otras) y a veces contaban con cédula; mientras que los segundos, cuando eran objetos grandes fueron expuestos directamente en el piso y aparentemente sin mayor descripción, o por lo menos sin indicadores individuales para cada objeto.

Imagen 5
Objetos industriales expuestos sin cédula

Fuente: "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer", *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 12.

Imágenes 6 y 7
Puestos decorados con iconografía de culturas indígenas

Fuentes: "Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas", *El Comercio*, 19 de agosto de 1964, 13.

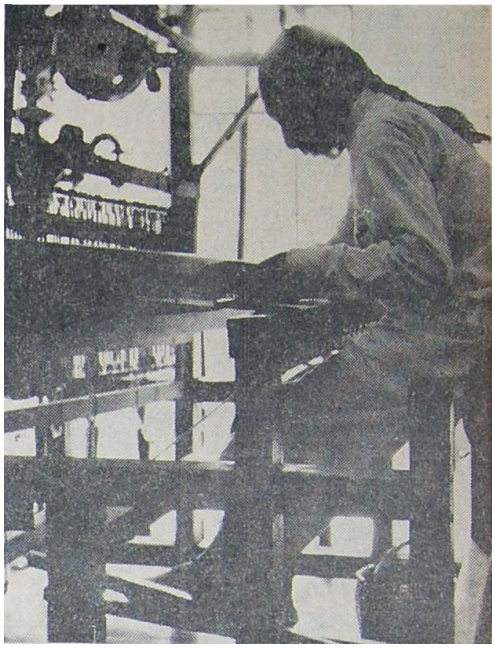
"Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", *El Comercio,* 24 de agosto de 1964, 10.

Imagen 8
Objetos industriales expuestos sin cédula

Fuente: "En la Exposición de Artes Manuales habrá un festival de danzas folklóricas hoy", *El Comercio*, 22 de agosto de 1964, 14.

Otra de las prácticas expositivas que se puede analizar gracias a las fotografías de prensa es la particular inclusión de artesanos indígenas en la muestra, pues, en la misma estuvieron nativos otavaleños que hicieron uso de sus telares en plena exhibición. En museología, los espacios que incluyen a personas como parte de la exposición son conocidos como "museos vivos" y, en general, tuvieron su origen en prácticas expositivas etnográficas en las que se exhibieron a personas que eran consideradas "exóticas". Con el tiempo el exotismo se transformó en lo "aborigen", "indígena" y "autóctono".[117] El hecho que se hayan presentado indígenas de Otavalo que tejían en medio de la feria, da cuenta de la imagen que se quería proyectar de este grupo. Para Mireya Salgado, las prácticas interactivas y la incorporación de diversas comunidades son características de las ferias y del teatro que posteriormente fueron

Imagen 9
Indígena otavaleño utilizando un telar en la muestra



Fuente: "La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional", *El Comercio*, 16 de agosto de 1964, 19

[117] Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures", 128.

integradas a los museos.[118] Lo que se debe cuestionar, sin embargo, es la manera en la que se decidió hacer uso de estas prácticas y cómo se representó al sujeto subalterno, ya que "las narrativas y exhibiciones públicas son ventanas privilegiadas para observar las maneras en que las élites y los propios indígenas se representan (o no) en la trama de la nación".[119]

Los indígenas fueron los únicos que manufacturaron algún tipo de bien popular en el marco de la exhibición. Esta acción perpetuaba el ya conocido imaginario del otavaleño sumiso, productivo y con una habilidad innata para la producción textil. Esta práctica recuerda –aunque con sus distancias– a la presencia de indígenas ecuatorianos en las Ferias Mundiales de París, Madrid y Chicago a finales del siglo XIX. Según Muratorio, en ellas se propagó la imagen del indio civilizado y del Ecuador como un país que progresaba.[120] En ese sentido, es posible que la presencia de indígenas en la muestra de 1964 haya sido una forma de indicar cómo habían mejorado sus producciones manuales, a la vez que se los incluía en el discurso del desarrollo industrial del país.

A pesar de que el rol de los indígenas en la exhibición fue menor que el que tuvieron en las anteriores ferias de la CCE,[121] estos sujetos aún cumplieron con dos papeles: mostrar piezas "autóctonas" o con motivos originarios, y presentar actos folklóricos. Este hecho se repitió en México y Perú, donde "lo indio" ayudó a la conformación de la identidad nacional antes de que estos países apostaran al mestizaje. Natalia Majluf considera que, en el siglo XX, el indigenismo en las artes plásticas de estos países se fundamentó en atribuirle a lo aborigen la categoría de "auténtico".[122] En el caso de estudio, las producciones manuales indígenas que más atención captaron por parte de la prensa fueron las de las regiones de Otavalo y Salasaca. De estas dos localidades se apreciaron especialmente sus tejidos.

---

[118] Mireya Salgado, "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura", Íconos, septiembre de 2004, 6.

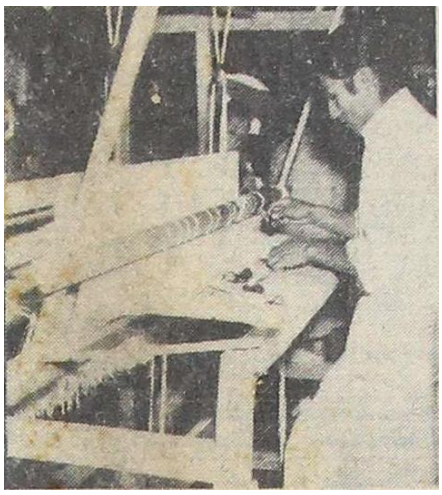
[119] Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", 266.

[120] Muratorio, "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", 117.

[121] En la Primera Exposición, el indígena ecuatoriano fue reconocido como el representante de la "ecuatorianidad", papel que luego se le fue dado al artesanado en general durante la Segunda Exposición.

[122] Natalia Majluf, "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en *Arte, Historia e identidad en América*, de Gustavo Curiel (México D.F: UNAM, 1994), 611–28.

Imagen 10
Indígena utilizando telar en la feria



Fuente: "Inauguración de Exposición de Artes Manuales Populares" *El Universo,* 23 de agosto de 1964, 1.

La presencia de indígenas tejedores durante la exhibición apela a una forma concreta de representación, es decir, a la manera en la que se construye la realidad mediante las prácticas. Por un lado, estuvieron los "representantes", esto es, instituciones o individuos que visibilizan la existencia de un grupo. Por otro lado se encontraron los representados, quienes a su vez tienen dos posibilidades acerca de cómo proyectarse; la primera es que resulte de una relación forzada por aquellos que tienen el poder para definir al grupo (representación externa), y la segunda, que la representación provenga de los mismos implicados como consecuencia de consenso y de unidad (autorepresentación). Según esta línea teórica, cuando existen intermediarios en la representación, esta suele volverse un modo de alineamiento y ordenación.[123] Las fuentes investigadas no revelan si es que los sujetos indígenas que tejieron en la muestra desearon ser representados de esta manera, pero es posible que esto haya sido idea de la CCE, para así, conservar la tradición de las exposiciones anteriores de incorporar a ciertos grupos étnicos para que demuestren su habilidad manual en vivo.

Henrietta Lidchi argumenta que las representaciones de "otras culturas" pueden ser interpretadas desde las políticas y poéticas expositivas; esto es, desde el poder institucional para representar (hacer visible) al Otro, y a partir de la manera en la que los significados son generados desde distintas entidades. [124] Así, la política expositiva de la feria fue mostrar a los indios y sus telares a la muestra –a pesar de que los primeros no eran objetos–, convirtiéndolos en una suerte de bien cultural; mientras que las poéticas expositivas refieren a la creación de significados a partir de esta práctica. En ese sentido, en la feria se mostró la manera ideal en la que se quería que el país fuera percibido. La inclusión de ciertos grupos étnicos fue parte de este objetivo, ya que los mismos proyectaban la visión de desarrollo al que le apuntó la CCE en esta tercera entrega

[123] Chartier, *El mundo como representación.* Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*.
[124] Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures".

expositiva. Esta podría ser la razón por la que se escogieron a ciertos indígenas para que elaboren sus piezas en la feria, mientras que otros solo cumplieron con el aspecto del entretenimiento en el festival de danzas folklóricas. Por ende, la exhibición, más que ser un espejo a la diversidad étnica ecuatoriana, se concentró mostrar lo más conveniente dentro de la línea de la habilidad, calidad y progreso.

Un aspecto a tomar en consideración es que las exposiciones etnográficas o aquellas que poseen rasgos de etnografía –como la Tercera Exposición– crean una falsa idea de realidad, bajo la premisa de la "autenticidad" de las piezas. Este pensamiento glorifica la originalidad de los objetos, pero deja de lado la consecuencia de haberlos sacado del contexto en el que nacieron.[125] Este enfoque fue común en experiencias museográficas ecuatorianas, por ejemplo, en varios momentos del siglo XX se realizaron exposiciones salesianas tanto en el país como fuera de él. En los años veinte, en las exhibiciones se mostraron objetos recogidos por el padre Carlo Crespi en sus misiones al oriente ecuatoriano. Las piezas, en conjunto con las fotografías de los indígenas tenían el fin de demostrar públicamente los logros que la orden religiosa había alcanzado tanto en la región amazónica como en sus habitantes. En los años cuarenta la puesta en práctica de lo expositivo tampoco fue inocente, si se considera que el propósito de las muestras fue el de ecuatorianizar a los "jíbaros", es decir, una suerte de estrategia en medio del conflictivo contexto territorial que tuvo el país con el vecino Perú a partir de 1941.[126]

Se debe tener presente que, al final del día, la Tercera Exposición fue un evento con una importante carga comercial, por lo que la forma de exhibir debía cumplir con esta intención. En las fotografías de prensa se puede apreciar que la gran mayoría de los stands tuvieron un concepto abierto o semi abierto, el cual permitía que los visitantes pudieran interactuar con los objetos mostrados y probablemente así, decidir si es que los compraban o no. En exposiciones comunes "la experiencia sensorial y kinestésica en el museo forma parte del modo en que se configuran las ideas, las sensaciones y los

[125] Clifford menciona que "las colecciones, y en forma más notable los museos, crean la ilusión de la representación adecuada de un mundo arrancando primero los objetos de sus contextos específicos (sea culturales, históricos, intersubjetivos) y haciendo que ellos 'representen' totalidades abstractas". Clifford, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 261.

[126] Chiara Pagnotta, "La mise en scène del proyecto salesiano en el suroriente ecuatoriano la exposición etnográfica del oriente (Guayaquil, 1924) y la exposición misional salesiana (Turín, 1926)", *Hispania Sacra*, no 71 (2019): 669–81. Cecilia Ortiz, "Las 'Exposiciones Orientalistas Salesianas' de 1943-1944: la puesta en escena de la construcción del Estado en la Amazonía ecuatoriana", *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, no 45 (2017): 65–92.

conocimientos";[127] por ende, en las muestras en que los objetos exhibidos fueron de tipo utilitario, como en la feria de 1964, cabe la posibilidad que los visitantes hayan tenido la oportunidad de tocar e inspeccionar los artículos y aquello colaboró a su venta. Las imágenes de los periódicos también permiten apreciar a un público de participación activa en plena interacción con los objetos, por lo que se podría suponer que las prácticas expositivas lograron cumplir con el objetivo de llamar la atención de los asistentes.

1.1.1 El escenario

El escenario de la exhibición se compuso de múltiples elementos. Por un lado, estuvo el factor humano con los expositores y personajes que visitaron la feria, mientras que por otro estuvieron las acciones propias de la lógica expositiva como la museografía, las exclusiones y el consumo. El escenario también contó con el involucramiento de instituciones, mismas que permitieron entrever el pensamiento de las artes manuales y pequeñas industrias para el momento. Si se considera que el espacio museal "es la expresión de una actitud y una filosofía acerca del modo en que se piensa que deberá ser experimentado por los visitantes",[128] en los siguientes apartados se analizan los múltiples factores que colaboraron a que la experiencia de los asistentes cumpla con los objetivos de la feria, a la vez que se recalcan las tensiones y contradicciones que surgieron.

1.1.2 Expositores y objetos

En esta exhibición, a diferencia de las anteriores, no solo se mostró los trabajos manuales clásicos, sino que también se expuso muestras de diversas ramas. Según el diario *El Comercio,* la muestra acogió a trece "especialidades diferentes",[129] las cuales no menciona pero que, podrían ser semejantes a las experiencias previas.[130] Se indicó que lo mostrado correspondió a las "artes en cuero, platería y orfebrería, textiles manuales, tejidos de fibra vegetal, tallado e imaginaria, cerámica y alfarería, trabajos en hierro y otros metales, indumentaria, manualidades gráficas y encuadernación, labores de mano,

[127] Alderoqui y Pedersoli, *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes,* 121.
[128] Ibíd., 115.
[129] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", *El Comercio,* 20 de agosto de 1964.
[130] La Primera y Segunda Exposición de Artes Manuales Populares se dividieron en cinco categorías y aproximadamente 18 subcategorías:
1. Tejido de fibra vegetal, trabajos de hierro forjado, torneado y fundiciones metálicas
2. Ebanistería, platería y orfebrería, tallado e imaginería
3. Artes del cuero, cerámica y alfarería, manualidades gráficas y encuadernación
4. Indumentaria, labores de mano, cerería, floristería y juguetería
5. Textiles manuales

cerería, floristería, juguetería, etc".[131] A partir de esta enunciación se puede notar que la exposición recogió algunas categorías de las muestras de los años cincuenta, por lo que es probable que haya existido inspiración en las mismas, aunque, por el concepto de la exhibición, en esta ocasión se incluyeron objetos de la pequeña industria. Por ejemplo, las piezas didácticas para la enseñanza presentados por el Instituto Nacional Mejía,[132] los trabajos en mecánica industrial, electricidad y radiotecnia del Colegio Central Técnico,[133] o los moldes de acero endurecido para hacer botones y monedas de chocolate realizados por pequeños industriales particulares, como Jorge Re y Rodrigo Carrión.[134]

Los varios reportajes que se realizaron sobre la feria dan cuenta de los numerosos objetos exhibidos. Desde un proyector de *slides* armado en Cuenca, hasta piezas de cerámica manufacturadas con "materia prima del lugar", parecería que lo manual convivió con lo mecánico bajo el emblema de lo nacional, es decir, a pesar de las diferencias en los objetos, el aspecto que los unía era el haber sido fabricados por manos, ingenio y componentes ecuatorianos. Aparentemente, ciertos objetos tuvieron mayor acogida o generaron mayor asombro que otros, por ejemplo sobre algunas piezas artesanales e industriales exhibidas (aisladores, poleas, presillas) se dijo que "son similares a los extranjeros" y que "su acabado es completo".[135] También se recalcó la novedad de algunos objetos, como los trabajos de estampado, grabado de envases y calcomanía presentados por la Misión Andina; y los objetos de murano, que, al ser "cosas ciertamente nuevas" en el país, habían sido previamente vendidas como extranjeras "solo para cobrarnos precios más altos".[136] La sensación que transmiten los artículos de *El Comercio* es que en la exposición "había cosas para todos los gustos y para todos los bolsillos",[137] y ante la imposibilidad de constatar los precios de los artículos vendidos, queda evaluar la variedad de artículos y expositores que se presentaron.

En la muestra hubo comerciantes independientes y otros que ya tenían almacén o negocio establecido. Por parte de Cotopaxi asistió el Centro Militar de Aprendizaje

---

[131] "Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales", *El Comercio*, 13 de agosto de 1964, 5.

[132] "Mañana se inaugurará", 13.

[133] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14.

[134] "En la Exposición de Artes Manuales habrá un festival de danzas folklóricas hoy", *El Comercio*, 22 de agosto de 1964, 14.

[135] "Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas", 13.

[136] "Exposición de Artes Populares", *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, 5.

[137] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", *El Comercio*, 31 de agosto de 1964, 12.

Industrial, mientras que el Centro de Reconversión Económica fue uno de los representantes de Azuay y Cañar. La Cruzada Social de Chimborazo lució mosaicos de cerámica, mientras que el Colegio Técnico Santa Juana de Aza de Tungurahua y la institución Santa María de Fátima mostraron colchas, edredones y "vestidos folklóricos […] con dibujos autóctonos, hechos por Arte Ecuatoriano".[138] Asimismo, se presentaron emprendimientos de los que no se especifica su lugar de procedencia como fue el caso de IMESA (Industria del Murano Ecuatoriano Sociedad Anónima), MASU (cerámica), la fábrica Acero Atlas, los Colchones Princesa, la fábrica Litz (productora de cucharas, paletas, platillos), Petrol (fabricante de cocinas, cocinillas nacionales, para kerosene y gasolina) y la Casa de las Emblemas (elaboración de distintas insignias, estampado de camisetas, rotulación de envases, elaboración de afiches).

TABLA 1
Categorías de las primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares en comparación con los objetos exhibidos en la Tercera Exposición

Clasificación utilizada en las dos primeras exposiciones	Objetos presentados en la Tercera Exposición que coinciden con las clasificaciones previas
1. Tejido de fibra vegetal, trabajos de hierro forjado, torneado y fundiciones metálicas	Metales fundidos para uso litúrgico y doméstico, trabajos en felpa, ceniceros, pailas, tejidos de sigce y cabuya
2. Ebanistería, platería y orfebrería, tallado e imaginería	Muebles, "artes de madera", jarrones vidriados, apliques de pared, piezas para bautizo, esculturas, juegos de comedor, lámparas, jarrones en relieve, adornos de mesa, apliques, vajillas, refractarias, objetos decorativos, parquet, mosaicos, molduras, puertas, ventanas, guitarras, máscaras, sillas, escudos tallados, crucifijos, baúles con incrustaciones, bargueños, cofres, espejos, candelabros
3. Artes del cuero, cerámica y alfarería, manualidades gráficas y encuadernación	Floreros, maceteros, vajilla, alforjas, repujado en cuero, trabajos de xilograbado en cuero: sandalias, cuadros de pared, álbumes, carteras, portafolios, cinturones, papeleras, peinilleras
4. Indumentaria, labores de mano, cerería, floristería y juguetería	Vestidos, chales, ponchos, ruanas, juguetes, casimires, arreglos florales, velas
5. Textiles manuales	Alfombras, bordados, encajes, gobelinos (tapices), colchas, edredones
Fuente: *El Comercio*	

[138] "Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", *El Comercio*, 24 de agosto de 1964, 10.

Elaboración propia

TABLA 2
Objetos novedosos presentados en la Tercera Exposición

Objetos industriales	Mecánica agrícola, cocinas, cocinillas nacionales para kerosene y gasolina, moldes de acero endurecido para la fabricación de botones, proyector, máquina vibradora para la construcción de bloques prensados, máquinas dobladoras de tol, soldadoras eléctricas, motores, transformadores, tableros demostrativos rebobinados para varios enlucidos y motores monofásicos, remolque, máquina para mezclar harina para pan, trépano de tipo manual, montacargas, tráiler, muebles de acero, piladora de café, un remolque y una prensa para grabar cuero
Objetos producidos en máquina	Maderas preparadas para terminados de construcciones, colchones, mueblería, palillos, paletas, bajalenguas, cucharillas desechables, moldes para hacer tapas plásticas, plásticos, cucharas, paletas, insignias, estampado de camisetas, rotulación de envases, elaboración de afiches
Fuente: *El Comercio* Elaboración propia	

Como se aprecia en las Tablas 1 y 2, la mayoría de los objetos que se mencionan en prensa y fueron exhibidos en la Tercera Exposición entran en las categorías de las muestras previas. Ahora, lo que no ingresó en las clasificaciones anteriores fueron los objetos industriales y aquellos producidos en máquina. Estos artículos fueron el elemento pequeño industrial de la exhibición y como se puede apreciar, se trató, tanto de maquinaria de grande envergadura, como de piezas cotidianas de elaboración fabril. Además de la variedad de objetos exhibidos, los artículos de *El Comercio* demuestran cierta diversidad en la procedencia de los expositores, aunque no se constata la participación de todas las provincias. Si bien se supone que la muestra tuvo representantes de todo el país, tanto en prensa como en documentos institucionales esto no se evidenció. En el AHCCE constan las invitaciones para participar en la exposición que realizó la sede a los núcleos de la institución de las provincias de Loja, Imbabura, Esmeraldas, Carchi, Chimborazo, Tungurahua, Guayas, Cotopaxi, Manabí, Azuay. Estos sectores no pueden

considerarse “todo” el Ecuador, además de que, bajo estos parámetros la región sierra se encuentra más representada que las otras del país.[139]

Los lugares que más se nombraron durante la feria fueron los de la serranía, por lo que se mencionó que en la exposición estuvieron “indígenas otavaleños en sus telares urdiendo en una variedad de artículos, así como una amplia gama de trabajos de cerámica elaborados en Cuenca”, además que, “de Riobamba, Ambato, Cuenca y otros lugares de la República, hasta anoche llegaban camiones completos de productos artesanales que se exhibirán en la Casa de la Cultura Ecuatoriana”.[140] La distribución de los bienes exhibidos y su lugar de origen se muestran en la Tabla 3. Según la misma, las ciudades con objetos más nombrados fueron Cuenca, Ibarra y Riobamba. De manera general, es notable la mayoritaria presencia de la serranía ecuatoriana, la casi inexiste representación de la Costa y Amazonía, y la ausencia total de la región insular.

TABLA 3
Procedencia de los objetos de la Tercera Exposición

Lugar	Objetos
Ambato	Billar
Azogues	Bobellinos
Chordeleg	Alforjas, alfombras
Cuenca	Canastería con fibra de junquillo, ponchos bordados, chales, vestidos de chola, cerámica en la más rica variedad, chales, ponchos, ruanas, tejidos de sigce y cabuya
Guano	Cerámica
Guayaquil	Cerámica
Ibarra	Muebles de madera incorruptible
Napo	Esculturas
Otavalo	Muebles, juguetes en fieltro, marcos tallados, ceniceros, esculturas, cuadros en taraceado, vestidos folklóricos
Quito	Cerámica, candelabros, pailas, chocolateras
Región Austral	Cerámica
Riobamba	Vestidos
Salasaca	Ponchos
Salcedo	Casimires
Tungurahua	Colchas, edredones

[139] Ver Caja 39, Libro, 354.
[140] “Exposición de Artes Manuales Populares se inaugurará el 20”, 13.

Zamora	Muebles
Fuente: *El Comercio* Elaboración propia	

La presencia de unas regiones, más que otras, parece comunicar que en la exhibición existió una segregación de varios lugares del país. A partir del análisis que realizan Sarah Radcliffe y Sallie Westwood sobre la formación de museos en Ecuador y su vínculo con la conformación de la nación, la puesta a un lado de territorios y personas puede obedecer a dos motivos. Por una parte, se encuentra la "dificultad" para representar a los múltiples grupos culturales y regiones ecuatorianas, o, en otras palabras, "el problema sigue siendo cómo explicar esta diversidad dentro de la idea de una nación unitaria".[141] Por otra parte, las autoras consideran que simplemente "algunos lugares de la nación son menos valiosos que otros".[142] Aunque es posible que el motivo por el que en la Tercera Exposición se obvió a algunos territorios así como sus habitantes, se pudo relacionar con la complejidad de colocar todos los tipos de piezas artesanales, de todos los rincones del país bajo un mismo techo (a pesar de que se publicitó que eso se haría); se considera más probable que la razón por la que se dejó de lado a fragmentos enteros de la geografía ecuatoriana es porque existieron jerarquías acerca de lo que se quería mostrar, que convenían con el discurso nacional puesto en marcha, el que aludía a un pueblo industrioso, útil e ingenioso.

1.1.3 Instituciones y personajes

La Tercera Exposición fue un esfuerzo originado en la Casa de la Cultura, pero que contó con el apoyo de otras instituciones. Antes de que se inaugurara la muestra ya estuvieron involucradas ciertas entidades y personajes. Un mes previo a la feria, se escogió al pintor José Enrique Guerrero[143] como "representante de los artistas", por lo que estuvo autorizado para recibir las piezas y otros materiales.[144] Asimismo, la CCE solicitó al artista y entonces director del Museo Nacional y el Museo de Arte Colonial

[141] Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, *Rehaciendo la nación: lugar, identidad y política en América Latina* (Quito: Abya-Yala, 1999), 124.

[142] Ibíd., 126.

[143] José Enrique Guerrero fue un pintor quiteño de inicios del siglo XX que se caracterizó por la representación de paisajes urbanos. En 1946 ganó el II Salón Nacional de Bellas Artes en la categoría de pintura; evento organizado por la CCE y en el que también participaron Pedro León Donoso, Luis Moscoso, Bolívar Mena Franco, Leonardo Tejada, Manuel Rendón Seminario, entre otros. Patricio Viteri (ed.). *Huellas que no cesan, 70 años. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014), 54.

[144] Comunicación de Jaime Chávez Granja al interventor de la CCE, Quito, 8 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

(espacio perteneciente a la Casa), Eduardo Kingman, que dispusiera del personal a su cargo para que colaborara en la exhibición y que "se le facilite toda ayuda que el Comité dirigido por José Enrique Guerrero necesite".[145] Según la prensa, otros "colaboradores" de la muestra fueron el pintor Diógenes Paredes y el novelista Gustavo Vásconez, aunque no se especifica cómo asistieron en la feria.[146] El organismo cultural también pidió ayuda al Ministerio de Comercio y Banca y al CENDES. Al primero se le pidió su colaboración en la feria (nuevamente no se da más detalles de este auxilio), y al segundo se le solicitó:

> asesorar técnicamente a la Casa de la Cultura para la formulación de un registro en el que conste todos los detalles de esta Exposición, que podrá luego servir de valiosa referencia para certámenes análogos a realizarse en el futuro y para la promoción turística y de fomento artesanal en que están empeñados el Ministerio de Fomento y CENDES.[147]

El Ministerio de Fomento tuvo un rol significativo en la muestra. Su ministro condujo personalmente por las salas de la exposición a su homólogo del Ministerio de Relaciones Exteriores y al Embajador de Estados Unidos.[148] La entidad estatal tuvo una sala en la exhibición que mostraba el trabajo de distintas cooperativas que habían recibido apoyo del organismo,[149] y ayudó económicamente a la realización de la misma. Como se analizó en el capítulo anterior, para 1964 se habían creado estímulos gubernamentales a favor de la artesanía y la pequeña industria. En ese sentido, la inclusión del Ministerio de Fomento en la feria parece develar que la Tercera Exposición fue parte de un proyecto nacional por incentivar el desarrollo del campo artesanal y pequeño industrial.

El presupuesto con el que contaba la CCE un mes antes de abrir la exhibición era el de S/.40.000,[150] al que posteriormente se le sumó S/.100.000 sucres provenientes de la institución estatal, de los cuales S/.15.000 fueron utilizados para la construcción del espacio del ministerio en la feria.[151] Es probable que otra parte del dinero de la entidad se haya destinado a los premios para los objetos presentados, en cuanto se manifestó que

---

[145] Comunicación de Jaime Chávez Granja a Eduardo Kingman, Quito, 6 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

[146] "Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", 10.

[147] Comunicación de Jaime Chávez Granja a Alberto Quevedo Toro, Ministro Interino de Comercio y Banca, Quito, 9 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

[148] "Tercera Gran Exposición…", 1.

[149] Como lo fueron la de orfebres de Pichincha, la Artesanal de Producción Sastres Asociados, la Luz del Obrero de Ambato, la Cooperativa José C. Cárdenas (Guayaquil). "Excelentes trabajos se admiran en Muestra de Artes Populares", *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, 3.

[150] "Proyecto de reformas a los presupuestos de 'Operación' y 'Capital' de la Casa de la Cultura, aprobados por la Comisión de presupuesto de la entidad en sesión de 27 de julio de 1964.- para ser aprobados por la Junta General", Quito, 31 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

[151] Comunicación de Rodrigo Borja (secretario general CCE) al interventor de la institución, Quito, 17 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

"las mejores obras que se exhibirán en este certamen recibirán premios especiales que otorgarán la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Ministerio de Fomento, empeñados en estimular el desarrollo de la producción artesanal para su exportación".[152] Además del aporte económico, la importancia de la entidad gubernamental en la exhibición se mostró representativamente al ser uno de los pocos conglomerados que contó con su propia sala. Este hecho también pudo haber favorecido a la imagen que se tenía de la institución, al mostrarse como aquella que ayudaba a distintas cooperativas del país, indicaba que el desarrollo era posible, y que estaba cada vez más cercano.

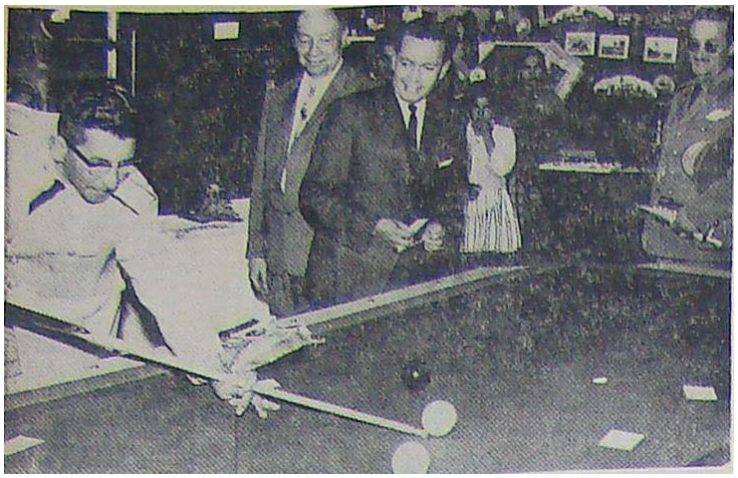
Según la publicidad oficial de la exhibición y artículos de prensa, la apertura la hicieron tanto el presidente de la CCE como el Ministro de Fomento. Un dato que la propaganda en *El Comercio* no mencionó es que el ministro de fomento, José Corsino Cárdenas declaró inaugurada la exposición *a nombre* del Gobierno Nacional de las Fuerzas Armadas, lo que deja ver la presencia simbólica del gobierno militar en la muestra a través del ministerio.[153] Uno de los reportajes del diario recoge que en la inauguración se habló sobre proyectos a futuro, como la apertura del Museo Nacional de Artes Populares y almacenes de artes populares, los cuales iban a existir gracias al apoyo de los Ministerios de Fomento, Comercio y Banca.[154] Además del apoyo financiero, de la presencia expositiva en la muestra y de los tentativos planes artesanales, el Ministerio de Fomento envió a "los principales organismos directivos de trabajadores" varias entradas gratuitas para que sus miembros puedan visitar la exposición los días 28, 29 y 30 de agosto (viernes, sábado y domingo) de 9am a 1pm.[155] Estos horarios no dieron acceso a los actos artísticos de la noche, lo cual deja entrever que lo que se buscó fue que los asistentes visitaran netamente la exhibición.

Además del Ministro de Fomento, algunos espectadores especiales fueron el ministro de Previsión y el de Relaciones Exteriores (Gonzalo Escudero Moscoso), Rodrigo Chaves (Director del Colegio Central Técnico), Humberto Mata Martínez, Gonzalo Rubio Orbe, Julio Aráuz (miembros titulares de la CCE) y Jaime Chávez Granja (presidente de la Casa).

[152] "Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales", 5.
[153] "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer".
[154] "Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales".
[155] "Concede entradas gratuitas a trabajadores para que visiten Muestra Artesanal", *El Comercio*, 27 de agosto de 1964, 3.

Por último, la muestra contó con la visita de personajes de relevancia específica como Rosa Lema y Ramón Castro Jijón. Lema era una indígena otavaleña que en 1949 viajó a Estados Unidos como parte de una misión cultural ecuatoriana a dicho país. Según Prieto, el propósito de la travesía fue la promoción de turismo, la búsqueda de mercados para las artes manuales y la redención de los indígenas.[156] Más de una década después de su experiencia internacional, Rosa fue invitada, no solo como visitante de la feria, sino, como participante de la Tercera Exposición, aparentemente. Durante la exhibición se mencionó que "hay que anotar los tejidos de Rosa Lema, muy conocida y que ha efectuado viajes a diversos países del Continente",[157] por lo que podría ser que esta figura se embarcó en más misiones culturales después de 1949 y, por lo tanto, es posible que la CCE la haya visto como una vocera de las artes manuales y la invitó a formar parte de la feria. Por su parte, Castro Jijón fue el presidente de la Junta Militar de Gobierno y asistió a la exhibición poco antes de que la misma acabara. Este hecho contrasta con que en las exposiciones pasadas, José María Velasco Ibarra, presidente de la República durante ambos eventos, estuvo presente en sus respectivas inauguraciones; mientras que, al parecer, los miembros del gobierno militar, incluyendo a su cabecilla no acudieron a la apertura de la tercera muestra, dejando al Ministro de Fomento que la declare iniciada en su nombre.

Imagen 11
Ramón Castro Jijón probando una mesa de billar expuesta en la feria



Fuente: "Junta militar visitará hoy la Exposición de Artesanía", *El Comercio*, 27 agosto de 1964, 8.

[156] Rosa, con la compañía de dos de sus familiares fue la perfecta imagen de lo que el país anhelaba proyectar al exterior, esto es, turismo y desarrollo. Ya a finales de los años cuarenta las artes manuales realizadas por indígenas ecuatorianos fueron utilizadas discursivamente como sinónimo de progreso. Desde iniciativas nacionales o extranjeras se apoyó a la educación formal artesanal de los grupos autóctonos del país y a la comercialización de sus producciones. Vale mencionar que Rosa también asistió a la Primera Exposición de Artes Manuales Populares en 1952. Prieto, "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo".

[157] "Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", 10.

1.1.4 Museografía y consumo

Las técnicas museográficas puestas en escena en la Tercera Exposición se relacionan con la manera en que se quería que el visitante experimentara la muestra. Al analizar la dimensión estética e ideológica del espacio se revela cómo la CCE decidió mostrar las distintas piezas, stands y salas, mismas que eran parte del propósito mayor de vender los objetos y de "vender" la idea de un Ecuador manual en vías al progreso industrial. Las siguientes líneas son una aproximación a la museografía de la feria, tanto desde los documentos institucionales de la CCE (especialmente contratos) que dan a conocer información acerca de los preparativos de la muestra, como noticias de *El Comercio* en los que se manifiestan aspectos de la disposición espacial de la muestra y sobre el consumo de los artículos allí exhibidos.

Como se mencionó anteriormente, la CCE contrató a varios artistas nacionales para que realizaran el decorado de la exposición. Dentro de los trabajos que se les encomendó estuvieron "una estructura de madera forrada de cartón prensado" y paneles "con el nombre de cada provincia, su escudo, bandera y los símbolos de mayor riqueza folklórica regional (tejidos, joyas, tallados, etc.)".[158] Es probable que la estructura pudo haber servido como separador de espacios y que los paneles hayan sido una suerte de cédulas de sala, ya que el contrato especifica que se iba a utilizar "en el interior del edificio" y sus dimensiones fueron considerables.[159] El hecho que estos recursos museográficos hayan representado a cada provincia parecería indicar también que la distribución de la exhibición se pudo haber dado por un criterio geográfico, de manera complementaria a la clasificación de las artes manuales y objetos de la pequeña industria. Además de las trece especialidades diferentes que tuvo la exposición, en prensa también se nombra la existencia de 16 salas que abarcaban las distintas ramas artesanales e industriales.[160]

Algunas de las salas y stands que se citan en *El Comercio* dan a entender ciertos aspectos del espacio expositivo. Por ejemplo, se mencionó que Cuenca tuvo una sala en la exhibición, como también sucedió con el Ministerio de Fomento.[161] Asimismo se dio

[158] "Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia, para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares Organizada por la Casa de la Cultura", Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

[159] Los paneles fueron de 2.40m de alto x 1.80m de ancho.

[160] "Excelentes trabajos se admiran en Muestra de Artes Populares", 3.

[161] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias".

a conocer que el stand de la Fábrica de la Cruzada Social de Riobamba –que expuso cerámica– se encontraba siguiente al de la Escuela-Taller de Cerámica Municipal San Francisco de Azogues, y que el puesto de un expositor independiente llamado César Báez se encontró en la misma sala que el stand del Colegio Central Técnico.[162] En base a estos ejemplos parecería ser que la exposición tuvo secciones basadas en el tipo de piezas mostradas, en las cuales el origen de las piezas también pudo haber tenido alguna incidencia. Además, es posible que la existencia de salas enteras para una ciudad y una entidad estatal sean reflejo de una preferencia y jerarquía acerca de lo que se buscaba exhibir, ya que se les dotó de un espacio más grande que a otros expositores y, como se evidenció en un acápite anterior, los objetos mostrados en la sala de Cuenca y del Ministerio de Fomento fueron altamente mencionados en prensa.

Otro trabajo encargado a los artistas contratados fue una figura de Atahualpa "para que el ambiente imprima sentido de nacionalidad" (iba a estar situado en la entrada), un mapa tipológico nacional (colocado en la pared lateral norte del fondo del hall), "un panel interactivo de la obra realizada por la Casa de la Cultura" (iba a instalarse en la pared de al frente) y un tablero indicador del funcionamiento de la exposición.[163] Parece que los recursos museográficos, por una parte, colaboraron en promocionar las acciones realizadas por la CCE y en ubicar al visitante dentro de la exposición. Por otra parte, el uso de alegorías a figuras históricas indígenas, de la mano de medios didácticos como la cartografía, crean la impresión de que la exhibición propuso una lectura nostálgica. Es decir, antes que ser crítica o interrogativa, la feria utilizó los recursos que complementaran el discurso de la nación en aras del progreso, aquella que, aparentemente mira al pasado sin cuestionarlo para solo inspirarse de él.

Al equiparar la representación del Inca con la producción de un sentimiento nacional para los asistentes se ilustra un tema que sobresalió en las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares, se trata de la construcción de la identidad nacional. Cabe mencionar que la figura de Atahualpa carga con gran simbolismo, ya que, el mismo "siempre había sido reconocido como inca. Pero [a] este inca […] fue necesario

[162] "Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas". "Mecánico Industrial César Báez presenta importantes Máquinas trabajadas por él", *El Comercio*, 30 de agosto de 1964.

[163] "Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia, para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares Organizada por la Casa de la Cultura", Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

bautizarlo como ecuatoriano, para introducirlo como padre fundador de la patria".[164] Es más, según el análisis de las celebraciones centenarias realizadas por Prieto, en las mismas existió una estrategia discursiva "que otorga a ciertos indios la capacidad de ser sujetos históricos y a otros, de 'performar' folclore".[165] A pesar de que en la tercera exhibición, la construcción de identidades nacionales no fue un tópico al que se le dio protagonismo en las fuentes, parecería que el vestigio de fomentar una idea de nacionalidad afianzada en las grandes personalidades indígenas del pasado, así como la afición por asociar lo indígena con el folklore, no había muerto.

También estuvo en manos de los artistas el bosquejo de anaqueles para la colocación de los objetos de la feria, y diseñar el escenario al aire libre "con decoración e iluminación adecuada", en el cual se iban a realizar los actos culturales.[166] Otros acuerdos entre la CCE y distintos particulares revelan algunas piezas que la institución mandó a construir para la feria; por ejemplo, 45 letras grandes para la leyenda "EXPOSICIÓN DE ARTES POPULARES Y PEQUEÑAS INDUSTRIAS" de 1.20 ms x 0.70 ms que serían colocadas en la fachada de la muestra, así también encargó la manufactura de bastidores de madera de varios tamaños y artículos de hierro como esqueletos de mesas y tableros indicadores (quizás cédulas de sala o informativas). Además, la entidad realizó diversos pagos por materiales y mano de obra en junio de 1964 relacionados con la exhibición, como afiches, pintura, pinceles, transporte, tablas, pigmentos, clavos, tachuelas, carpintería e instalación de circuitos eléctricos.[167]

En cuanto al consumo, se mencionó que para los últimos días de la feria varias piezas indicaban ya haber sido compradas, lo que quiere decir que si una persona adquiría un objeto de la exposición debía esperar a que esta se terminara para llevársela o que la misma sea entregada. Aunque, al parecer, en ciertos casos también fue posible llevarse los objetos tras comprarlos, por lo que ciertos stands debieron renovar su stock varias veces.[168] Se debe conocer que los stands se arrendaban y que la misma CCE tuvo su lugar

[164] Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", 294.

[165] Ibid., 311.

[166] Este se encontró ubicado "en la parte posterior del edificio", probablemente en el actual parque "El Arbolito". "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14. El mismo midió 9m x 9m y fue construido por el carpintero Gabriel Zurita. "Contrato", Quito, 21 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

[167] Para los pagos por materiales y mano de obra ver AHCCE, Caja 40, libro 361 y para los contratos revisar Caja 38, libro 345.

[168] Aparentemente esto le sucedió al puesto de Cuenca. "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer".

en la exhibición, que utilizó para vender las publicaciones editadas por la entidad con un descuento del 50%. Es posible que en el mismo puesto se hayan comercializado los discos del coro de la Casa, ya que un mes antes de la muestra se autorizó la inversión de S/. 21.600 sucres para la "impresión" de los discos para "atender las demandas que se produzcan durante la Feria de Artes Manuales Populares".[169] Por último se conoce que el embajador de Perú compró una mesa con incrustaciones al costo de S/. 15.000.

La variedad de piezas que se expusieron, le dio la posibilidad al visitante de escoger entre múltiples opciones. Además de la utilidad y estética de los objetos, en muchos de los casos, lo que se estaba consumiendo era "el pasado". Los artículos manuales que se inspiraron en piezas tradicionales, y aun los que se les agregó un toque moderno, evocan la nostalgia que se mencionó con anterioridad, además de que hace posible considerar a la Tercera Exposición como lugar de la memoria, o sitio donde se "presentiza" el pasado.[170] Al entender a los lugares de memoria como los espacios "de naturaleza material, funcional y simbólica en los cuales el pasado se encuentra recuperado en el presente",[171] es posible trazar semejanzas con la manera en que fue llevada la exhibición; ya que en esa ocasión se hizo recuerdo de las supuestas tradiciones manuales ecuatorianas y se enlazó esto con las producciones de los artesanos de entonces, para así, finalmente, proyectarse al futuro con la pequeña industria.

La revisión de la museografía de la feria pinta el panorama de una exposición pensada para exhibir las creaciones manuales e industriales de los distintos lugares del país, eso sí, con jerarquías y preferencias. Esto se llevó a cabo a partir del acomodo de las piezas en concordancia con el tipo de objetos y la utilización de recursos museográficos que apoyaran al discurso propuesto. El decorado a cargo de los pintores muestra un interés especial en que la muestra tenga un componente artístico. La participación de los pintores en el diseño de la exposición además pudo relacionarse con que se consideraba que ellos tenían la experticia manual y estética que les acreditaba para ejecutar la museografía. Al parecer, la exhibición manejó una lectura nostálgica en cuanto se utilizó el recurso de evocar el pasado, probablemente para referir al talento y a la grandeza ecuatoriana. Este

[169] Comunicación de Rodrigo Borja al tesorero de la institución, Quito, 22 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

[170] "El enfoque presentista es aquel que contempla el pasado con el presente a la vista." François Hartog, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo* (México D.F: Universidad Iberoamericana, 2007), 28.

[171] De Salles Oliveira, "Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate", 12.

punto se enlaza también con la presencia de tejedores otavaleños en la feria, los mismos que fueron romantizados por su habilidad manufacturera. En ese sentido, la museografía de la exposición realizó vínculos entre el pasado y el presente a manera de lugar de la memoria, mediante el cual se dio a entender que las piezas mostradas eran parte de la tradición manual ecuatoriana, la que para entonces se encaminaba a la industrialización.

1.2 La performatividad: actos culturales y folklóricos

Como parte de la Tercera Exposición se dieron distintos tipos de presentaciones artísticas, algunas estuvieron ligadas al folklore, mientras que otras fueron actos de baile, música y comedia. Estas actividades tuvieron lugar en el teatro al aire libre, que, como ya se mencionó, fue específicamente construido para este fin. Al parecer, las diversas expresiones performativas fueron relevantes para la Casa de la Cultura, misma que las promocionó en *El Comercio* durante prácticamente todo el tiempo que duró la feria.[172] La institución además contrató al cineasta cuencano Agustín Cuesta Ordóñez para que realice una filmación a color de doce minutos de los actos culturales organizados por la CCE por su vigésimo aniversario, y siendo que la exhibición fue parte de dicha celebración, tomas de la feria junto con las presentaciones artísticas debieron haber entrado en el cortometraje.[173]

Algunas de las apariciones musicales estuvieron a cargo del coro de la CCE y el Coro Ciudad de Quito, la estudiantina Santa Cecilia y "cantantes de música folklórica". También se presentaron los guitarristas César León y Carlos Bonilla, el pianista Héctor Bonilla con su conjunto de jazz, Johnny Romero (armónica), así como la *ballerina* ecuatoriana Patricia Aulestia con acompañamiento del órgano tocado por Clodoveo González. Otros cantantes y agrupaciones fueron Olga Guevara, Cecilia Uquillas, Mery Duarte, la Orquesta Salgado Jr., el Quinteto América, la Orquesta de Mariano de la Torre, el Trio Quito, Los Diplomáticos y Los Indianos. Otras presentaciones fueron las de los humoristas españoles Pepita y Rendueles, y las de los comediantes Bi Luka (Brasil) y Marcelo Guerra (Ecuador).[174]

---

[172] La publicidad de la Tercera Exposición en *El Comercio* es constante, en todo el mes de agosto de 1964 se realizaron doce anuncios en este diario, una cantidad significativa si se considera que la muestra duró diez días.

[173] "Contrato", Quito, 20 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345. El *film* no forma parte de la colección de la Cinemateca Nacional ni se pudo localizar en el repositorio de la Productora Cuesta Ordóñez.

[174] "Números artísticos se realizarán en Exposición de Artes Manuales", *El Comercio*, 23 agosto 1964, 9. Ver la publicidad del mismo diario de los días 20, 24, 26, 28 y 29 de agosto 1964.

Los actos folklóricos, a diferencia de las demás presentaciones, representaron sucesos fuera de su contexto. De manera semejante a lo sucedido con los indígenas que tejieron en la exposición, o de la exhibición de objetos de corte etnográfico en espacios museísticos, las presentaciones "autóctonas" repitieron la paradoja de sacar ciertos tipos de manifestaciones de sus grupos originarios y presentarlos como auténticos, cuando en realidad, dicha autenticidad se producía "arrancando los objetos y las costumbres de su situación histórica actual".[175]

La utilización de bailes folklóricos en momentos nacionales oficiales no es novedad. Para las conmemoraciones de la Batalla de Pichincha y el nacimiento de la República de Ecuador, en 1922 y 1930 respectivamente, los indígenas tuvieron un rol mayor comparado con otras ocasiones, aunque su participación todavía fue ventrílocua.[176] Durante la primera fecha se organizó una muestra de artes e industrias en la que se exhibió numerosos tejidos realizados a mano y presentados por los mismos indígenas. Asimismo, los subalternos fueron parte del denominado Festival Aborigen en el que "se asumía que los indios eran artistas y seres espirituales. Se trataba de exhibirlos como prueba de la fortaleza y espíritu de la nación".[177] Durante la segunda fecha, los indios fueron representados a través de sus fiestas, de la prehistoria y de lo arqueológico. En estos ejemplos se localiza un esfuerzo por incluir a los indígenas pero desde representaciones fijas, como con la exhibición sus creaciones manuales o mediante sus danzas, de manera semejante a lo ocurrido en la Tercera Exposición.

En la feria de 1964, la construcción de lo folklórico fue un proceso aparentemente bilateral. Por un lado, ciertas regiones se ofrecieron a enviar "lo más representativo de las danzas indígenas", como fue el caso de las provincias de Chimborazo, Tungurahua e Imbabura.[178] De ser así, quizás esta fue una estrategia de los grupos étnicos para ser vistos o adquirir representación en una feria artesanal nacional.[179] Por otro lado, miembros de

---

[175] Clifford, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, 271.

[176] El concepto de ventriloquía política fue propuesto por Andrés Guerrero, quien considera que esto sucede cuando "un conjunto de agentes sociales blanco-mestizos habla y escribe en nombre del indio en términos de su opresión, degradación y civilización". Andrés Guerrero, "Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la 'desgraciada raza indígena' a fines del siglo XIX", en *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, ed. Blanca Muratorio (Quito: FLACSO, 1994), 240.

[177] Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", 307.

[178] "Los mejores trabajos de artesanías y manualidades artísticas se exhibirán", 3.

[179] Se ha tomado la idea de "hacerse visibles" de la historiadora Amada Carolina Pérez, quien propone que, al armar la colección del Museo Nacional de Colombia algunos grupos consideraron donar objetos al museo como estrategia y práctica de autorepresentación, mediante la cual asegurarían un lugar

la CCE también colaboraron con que ciertos grupos se presentaran, como fue el caso de Eudófilo Costales Samaniego y Alfredo Costales Cevallos integrantes del Núcleo de Chimborazo, quienes gestionaron la aparición de los danzantes de Punín.[180] Finalmente, desde el Ministerio de Previsión Social y Trabajo se dispuso dar alimentación y hospedaje a los "grupos folklóricos" que se presentaron en la exposición. Es así que se dio el desayuno, almuerzo, merienda y alojamiento a ochenta indígenas.[181]

Según *El Comercio*, en el "festival de danzas autóctonas" participaron numerosos grupos de danzantes, entre ellos se encontraron indígenas de Cotacachi, Imbabura; Punín, Chimborazo; Pujilí y "Salasacas de Tungurahua".[182] Los participantes, sus trajes y música fueron detallados tanto por artículos del diario como por publicidad. Se manifestó que los danzantes de Punín presentaron un baile practicado "desde hace siglos por los Puruháes – Duchicelas en las grandes festividades del INTI – RAYMI" además, el grupo étnico de los yumbos participó durante 45 minutos en un "conjunto de danzas de la parcialidad de Cumbas de Cotacachi".[183] Las cámaras del periódico captaron algunos momentos de estos acontecimientos. Es así que se muestra a tres mujeres indígenas que presidieron la presentación de los danzantes de Punín. Una era la reina de la parcialidad de Bacún (Chunchi, Chimborazo), Luz Guayracaja y las otras dos sus damas de honor llamadas Hortensia Guayracaja y Juana Soque. La reina mira a la cámara imponente y es la única que utiliza un tocado de plumas, los otros dos personajes están a su lado y miran a su derecha.

Imágenes 12 y 13:
Representantes de la parcialidad de Bacún y danzantes yumbos en la feria

Fuente: "Una demostración de danzas folklóricas realizarán los grupos de Cotacachi y Punín", *El Comercio*, 24 agosto 1964, 19.

en el relato de la historia patria. Amada Carolina Pérez Benavides. "Hacer visible, hacerse visibles: la nación representada en las colecciones del museo. Colombia, 1880-1912". *En Memoria y Sociedad* 14, nº 28 (2010): 85-106.

[180] "Una demostración de danzas folklóricas realizarán los grupos de Cotacachi y Punín", 19.

[181] "Hospedaje y alimentación para los indígenas que asisten a Exposición", *El Comercio*, 22 de agosto de 1964, 19.

[182] "La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional", 19.

[183] "Gran festival de danzas folklóricas" (Publicidad), *El Comercio*, 22 de agosto de 1964, 16.

Otra de las fotografías retrata en un primer plano a los danzantes yumbos, tres miran a la cámara casi posando. A la izquierda, en un segundo plano los músicos tocan sus instrumentos musicales y al fondo se encuentra otro danzante en una posición solemne. Si se juzga por los atuendos que usan todos los personajes de esta imagen parecería que existieron por lo menos dos grupos étnicos. Por un lado, los que se encuentran danzando con trajes blancos con detalles, tocados y lanzas; y por otro, los músicos, que llevan ponchos negros y sombreros, una vestimenta semejante a la del pueblo saraguro. Se debe notar también que en la pared localizada atrás de los individuos se aprecia lo que podrían ser tapetes con motivos geométricos y zoomorfos que se pueden encontrar en producciones de la cultura material de las colectividades indígenas del país, especialmente los de la sierra. De alguna manera, la utilización de estos textiles, así como fue el caso de algunos stands, pudo haber servido a manera de escenario "autóctono" ayudando a que las danzas sean vistas como "reminiscencias de las épocas pasadas".[184]

La manera en la que las noticias de *El Comercio* describen a los actos folklóricos va a la par de los rasgos nostálgicos en la museografía de la exposición. En esa línea se mencionó que el grupo Los Quichuas de Otavalo presentaron "música netamente autóctona de su propia inspiración",[185] y se señaló el comentario de Eudófilo Costales según quien las danzas cada vez eran menos practicadas y estaban desapareciendo, por lo que "los danzantes de Punín quedan como un rezago costumbrista".[186] Expresiones como las anteriores dan a entender que se consideraba que las tradiciones indígenas iban a desaparecer, esto gracias a la modernización e incluso a la industrialización que se estaba promoviendo. Parece que la solución a este dilema fue usar prácticas folklóricas, para así recordar o inmortalizar las costumbres. Es decir, se presenta a la modernidad en contraposición con lo indígena como arcaico y antiguo. También se estableció que las danzas como la Janga, el Sacho, el Porotomaito, el Baile del Paso, y aquellas practicadas por los yumbos suelen interpretarse en septiembre en la fiesta de la Virgen del Carmen y "son una mezcla pagano-religiosa de extraordinario valor folklórico y potencialmente explotables desde el punto de vista turístico", de manera que los actos folklóricos presentados en la exposición no solo descontextualizaron el sentido de las mismas (ya no

[184] "Una demostración de danzas folklóricas realizarán los grupos de Cotacachi y Punín", 19.
[185] Ibíd., 19.
[186] "En la Exposición de Artes Manuales habrá un festival de danzas folklóricas hoy", 14.

tenían el valor ceremonial-comunitario que originalmente cargaban), sino que adquirieron un nuevo significado ligado con lo ergológico y el turismo.

Como parte de la clausura de la exhibición se presentaron dos actos culturales que también estuvieron ligados con el folklore. Se trató de la actuación del coro de la CCE, conjunto que habría entonado "canciones ecuatorianas" vestido con trajes típicos de las provincias de Cañar, Azuay e Imbabura.[187] La Casa de la Cultura también publicitó que para el cierre de la feria el Almacén de Arte Ecuatoriano llevaría a cabo un "gran desfile de trajes típicos por un grupo de doce muchachas", el cual habría estado acompañado de solos de guitara y piano interpretados por Carlos Bonilla.[188]

El día del evento el diario *El Comercio* publicó que "se realizará un desfile de trajes folklóricos, con originales dibujos que representan las diversas culturas de las antiguas parcialidades indígenas" y al parecer, algunos de los diseños fueron "un poncho cañari con dibujos expresivos, de un azul encendido; un poncho Misigualli de Baeza – Alto, Napo, del Oriente ecuatoriano. Luego se presentarán una variedad de reminiscencias huancavilcas, creaciones de los Pansaleos y una gama de variaciones folklóricas".[189] Aparte de una mención sobre la presencia de dos tipos de artículos originarios de Zamora, la anterior afirmación es la primera vez que se hace referencia a objetos provenientes o inspirados en la estética de los pueblos amazónicos del país; por lo que se recalca la hipótesis manifestada líneas atrás acerca de que el protagonismo de la feria lo tuvo la serranía ecuatoriana. En este espectáculo las piezas, lucidas por muchachas blanco-mestizas, se inspiraron en la estética indígena pero lo adaptaron al "diseño y la técnica de confección a la mentalidad de la época y de la moda",[190] es decir, se reconfiguró lo tradicional y se lo acopló a las tendencias modernas.

[187] "Desfile de trajes folklóricos se realizará la noche de hoy como número de Exposición de Artesanía", *El Comercio*, 29 de agosto de 1964, 9.

[188] Publicidad. *El Comercio,* 29 agosto 1964, 27.

[189] "Desfile de trajes folklóricos se realizará la noche de hoy como número de Exposición de Artesanía", 9.

[190] Ibíd., 9.

Imagen 14:
Grupo de señoritas posando los diseños del Almacén de Arte Ecuatoriano

Fuente: "Desfile de trajes folklóricos se realizará la noche de hoy como número de Exposición de Artesanía", *El Comercio,* 29 de agosto de 1964, 9.

1.3 La narrativa: convocatorias, publicidad y opinión

Antes, durante y después de la Tercera Exposición se manejó una retórica alrededor de la exhibición que presentó a la misma como un gran evento, abundante en expositores, visitantes y actos culturales. Siguiendo la línea de Foucault, los discursos no reflejan una "realidad" sino que son constituidos en contextos específicos de acuerdo a las relaciones de poder particulares.[191] Además, los discursos no actúan aislados, sino que lo hacen por medio de una formación discursiva o enunciados que constituyen un "cuerpo de conocimiento". El texto manejado en, y a partir de una exposición, forma parte del discurso y de lo que se intenta comunicar, en cuanto "la retórica ayuda a 'leer' no solo los artefactos en el museo, sino el museo y la exhibición misma".[192] En ese sentido, el propósito de este apartado es develar los mensajes que se buscaron transmitir a través de las convocatorias y la publicidad impulsada por la Casa de la Cultura, y cómo se trasladó este hecho en la recepción en prensa de la Exposición.

[191] Michel Foucault. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977.* (Nueva York: The Harvester Press, 1980).

[192] Mieke Bal, "The Discourse of The Museum", en *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne (Londres: Routledge, 2009), 208 Traducción libre.

Entre uno y dos meses antes de la inauguración de la muestra, la CCE envió invitaciones a algunos de sus núcleos, a personas particulares y a demás instituciones para que colaboraran o fueran parte de la exhibición. A las dependencias de Imbabura, Esmeraldas, Carchi, Chimborazo, Tungurahua, Guayas, Latacunga, Manabí y Azuay, se les hizo llegar la misma convocatoria en la que se reconocía el éxito que tuvo la Segunda Exposición de Artes Manuales Populares y se calificó de "valiosas muestras de arte manual" a las presentadas por cada provincia en dicha exhibición.[193] Al parecer, a esta solicitud respondió el núcleo de Imbabura, y pidió que se especifique qué objetos se podían enviar a la feria. En otra comunicación también se menciona que Ibarra es un cantón "progresista" que debe estar en la exposición y que la misma sería una buena oportunidad para que los trabajadores y sus piezas se promocionen.[194] De esto último se puede mencionar dos aspectos, el primero es que es probablemente no existía una comunicación lo suficientemente fluida entre los núcleos y la sede de la CCE, ya que, a no mucho tiempo de inaugurar la muestra, los posibles expositores no estaban seguros sobre qué artículos llevar.[195] El segundo es que se da a entender que la feria actuó como una suerte de bróker o mediador cultural que intervino entre los participantes y el mercado; es decir que, uno de los posibles motivos para aceptar ser parte de la muestra pudo haberse relacionado con la publicidad que la misma representó. Por otro lado, las convocatorias para la exposición no solo se realizaron a los núcleos de la institución, sino que al parecer se las hizo públicamente en *El Telégrafo* y *El Universo*.[196]

Se extendió invitaciones a figuras como José Meira de Vasconcelos (encargado de negocios de Brasil en Quito) y Maurice Bernbaum, embajador estadounidense. A ellos se les ofreció que participaran en la exhibición y mostraran “productos industriales” y “objetos artísticos de cualquier material”.[197] Gracias a la cobertura del diario *El Comercio*, se conoce que el representante del país norteamericano si asistió a la feria (aunque al parecer no tuvo un stand), y a pesar de que no se puede confirmar la presencia

[193] Revisar AHCCE. Caja 39, libro 354.

[194] Comunicación de José Leoro (presidente del núcleo de Imbabura) al presidente del Consejo Municipal [probablemente de Imbabura], Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

[195] Ya terminada la exposición, el núcleo de Azuay envió una solicitud a la matriz de la CCE en la que requería que se devuelvan las piezas enviadas por los artesanos para el evento, es decir que, aparentemente tampoco estaba claro como se iban a regresar los objetos. Comunicación de Jacinto Cordero Espinosa (secretario del núcleo de Azuay) a Rodrigo Borja, Quito, 3 de septiembre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

[196] Revisar AHCCE. Caja 39, libro 354.

[197] Comunicación de Jaime Chávez Granja a Meira de Vasconcelos, Quito, 21 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

de Meira de Vasconcelos, si es posible mencionar que estas convocatorias muestran la intención de que la exposición no sea solamente "nacional", sino que se exhibieran piezas de otras partes del mundo.

Otras de las solicitudes fueron destinadas a los presidentes del I Consejo Municipal de Quito, del I Consejo Provincial de Pichincha y al de la Junta Nacional de Defensa del Artesanado en las que se pide su "ayuda y colaboración" para la exposición.[198] También se requirió la cooperación del Ministerio de Fomento –el cual, como se evidenció con anterioridad, estuvo sumamente involucrado en la feria– y la del Ministerio de Defensa Nacional, entidad a la que se pidió que no cobrara impuestos por la realización del evento pero se negó a hacerlo. Los documentos institucionales de la CCE también muestran que Jaime Chávez solicitó a la Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica que gestione el apoyo de Lucas Herrero García, experto de la OIT en artesanías y pequeñas industrias.[199]

En cuanto a la publicidad, la Casa de la Cultura publicó varios anuncios en *El Comercio* antes y durante la muestra. Los mismos tuvieron una estética coherente en el transcurso de los días, con leves modificaciones. En la primera propaganda en prensa, el nombre de la muestra constó como "III Exposición Nacional de Artes Manuales", título al que luego se le agregó "y Pequeñas Industrias".[200] Se debe tener en cuenta que "el nombre de una muestra define parte de su identidad" en tanto que "el título puede ayudar a aclarar cómo se concibió la exhibición, cómo fue seleccionado el contenido, cuál es su énfasis y cuál es su contexto".[201] En ese sentido, estaría claro que la denominación que se le dio a la feria manifiesta una conexión con las dos primeras exposiciones de artes manuales populares, aunque es evidente que en esta ocasión se incluyó a lo industrial. Asimismo, el título revela que la muestra se concentra en dos campos principales: las artes manuales y las pequeñas industrias, las que, al contrario de lo anhelado en algunas invitaciones, son de procedencia nacional.

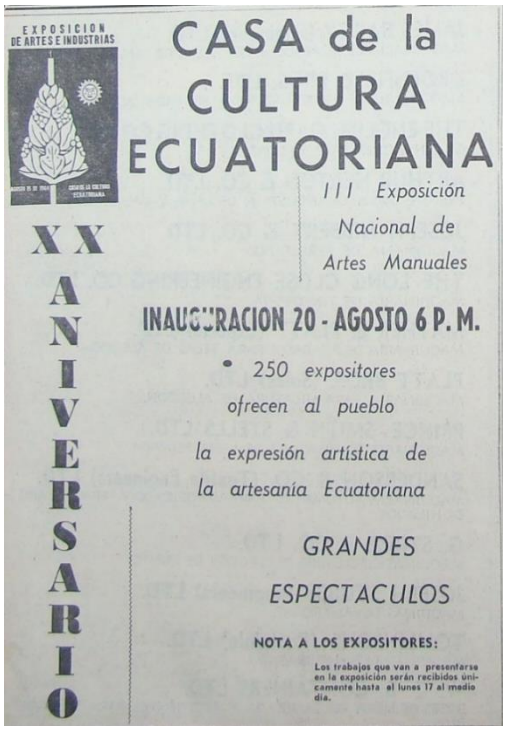
[198] Comunicación de Jaime Chávez Granja al presidente de la Junta Nacional de Defensa, Quito, 20 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

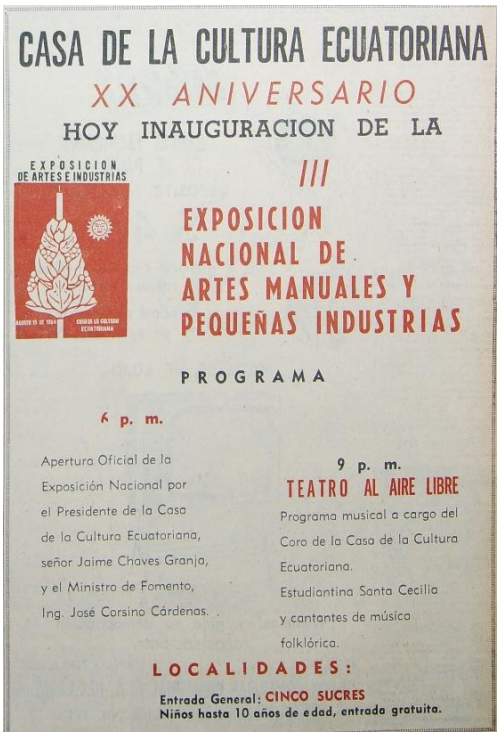
[199] Aparentemente la ayuda fue concedida. Revisar AHCCE. Caja 39, libro 355.

[200] El cambio del nombre de la muestra fue un hecho común no solo en prensa sino dentro de la misma CCE. En los contratos se referían a la feria de diferentes maneras, por ejemplo "Tercera Exposición Nacional de Artesanía y Pequeña Industria" o "Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares".

[201] Alderoqui y Pedersoli, *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*, 105.

Imágenes 15 y 16:
Publicidad de la Tercera Exposición





Fuente: *El Comercio*

Algunos de los aspectos que llaman la atención de la publicidad se relacionan con su materialidad. El anuncio del 20 de agosto, es decir, del día inaugural de la muestra, es el único en el que se utilizó otro color más que el negro. El que parte de la tipografía sea roja, sumado a que el aviso ocupó un cuarto de la página del periódico, probablemente ayudó a captar miradas y quizás se tradujo en más visitantes para la feria. Aparte del logotipo de la muestra –una suerte de arreglo frutal y floral coronado con una vela–, los recursos visuales en la publicidad incluyeron fotografías de las personas que iban a realizar las presentaciones artísticas, aunque no sucedió lo mismo con los protagonistas de los eventos folklóricos, a quienes solo se nombró. Además, se debe mencionar que el presupuesto para publicidad fue de S/. 5.600 sucres.[202]

Por último, el texto, en este caso, el de la publicidad, puede ser interpretado a manera de estrategia, pues el mismo "forma parte del discurso y conforma una parte importante de lo que se intenta comunicar".[203] Por ello, vale dar un vistazo a la

[202] Ver AHCCE. Caja 40, libro 361.
[203] Alderoqui y Pedersoli, *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*, 105.

performatividad del lenguaje utilizado. En los anuncios, se declaró que "250 expositores ofrecen al pueblo la expresión artística de la artesanía Ecuatoriana";[204] también se calificó de "grandes espectáculos" a los actos culturales,[205] y se urgió al público a visitar la muestra cuando estaba próxima a clausurarse, al manifestar: "ÚLTIMA SEMANA! No pierda la oportunidad de conocer la expresión folklórica de la artesanía ecuatoriana".[206] Este uso de la narrativa caracteriza a la muestra a manera de un evento de importantes proporciones en el que se exhibieron producciones manuales y tuvieron lugar presentaciones artísticas. Otro dato es que los anuncios de la exposición que constan en *El Comercio* durante el mes de agosto de 1964 no hacen referencia a los objetos de la pequeña industria, sino que lo publicitado únicamente alude a lo artesanal, a los actos culturales y a las danzas folklóricas.[207]

Una de las piezas de información clave acerca de las opiniones de la exposición se publicó en *Letras del Ecuador*, la revista de la CCE. La misma fue creada un año después del nacimiento de la institución (en 1945) y según Anne-Claudine Morel, esta es "representativa de las ambiciones y de las contradicciones de la institución".[208] En su artículo "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", se reúnen treinta comentarios de asistentes y expositores de la muestra, declaraciones que quizás provinieron del "registro abierto" o libro de visitas en el que los públicos dejaron sus comentarios sobre la exposición.[209] Entre los visitantes notorios se encontraba Olga Fisch,[210] quien mencionó que la exhibición se trataba de "una colección enorme y rica" pero que "un mejor arreglo aumentaría su valor".[211] En cuanto a las declaraciones de los

[204] Publicidad, *El Comercio*, 19 agosto 1964, 12.

[205] Publicidad, *El Comercio*, 15 agosto 1964, 6.

[206] Publicidad, *El Comercio*, 23 agosto 1964, 16.

[207] Sin embargo, en los artículos del mismo diario si se dio notabilidad a lo referente con la pequeña industria.

[208] Morel, "Las 'políticas culturales' en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado", 78.

[209] "Hoy clausúrese Muestra de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", *El Comercio*, 30 de agosto de 1964, 19.

[210] Artista húngara que llegó a Ecuador en 1939. Fue conocida por su colección de arte popular ecuatoriano y por haber sido profesora de la Escuela de Bellas Artes poco después de su llegada a la capital del país.

[211] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", *Letras del Ecuador*, septiembre 1964- abril 1965, 26. Un expositor de muebles para radio opina distinto a Fisch al decir: "termino haciendo hincapié en mi agradecimiento y congratulación para los organizadores que con sus dirigentes han sabido demostrar la capacidad de organización y estética en el arreglo de los stands, lo que ha dado más realce a la presentación general de la exposición". La afirmación demuestra que el tema del arreglo de los puestos estaba cargado de subjetividad. Ibíd., 27.

expositores se nota un balance entre el agradecimiento a la CCE por la oportunidad de exhibir sus producciones, y el desamparo al que han sido sujetos por el Estado y qué tanto quisieran que esto cambiara.

Por ejemplo, tanto un visitante como un expositor hicieron saber sus reconocimientos, críticas y sugerencias a la muestra, así como sus opiniones sobre la condición del artesanado ecuatoriano en general. Eduardo Martínez de la Vega, asistente de la feria mencionó que "la Exposición nacional que se ha presentado, verdaderamente es digna de aplauso y la artesanía ecuatoriana de tanta tradición artística, vería cumplida su aspiración si las Instituciones gubernamentales, le dieran todo el apoyo efectivo y real".[212] Se percibió entonces que, más allá del empujón al que pudo haber equivalido la exhibición, la ayuda estatal que se había dado al sector artesanal no era el adecuado, a pesar de que el potencial de los trabajadores manuales aparentemente era sobresaliente. Es decir, existía una tensión entre lo que se decía, con respecto a los testimonios de primera mano de los involucrados. La declaración de Víctor Mogollón ilustra esto último:

> Habiendo concurrido como Expositor, con invitación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que por celebración del XX Aniversario de la Institución ha sabido en esta vez dar la oportunidad para que la artesanía del país ponga de manifiesto nuestra habilidad dando así una demostración de la valía en el concierto nacional de esta clase olvidada de los poderes públicos y de las instituciones financieras del país.[213]

El descontento de los artesanos por el relego que habían vivido no es de lo único que salta a la vista, ya que además de rescatar las voces de los trabajadores manuales, pequeños industriales y asistentes, el artículo de *Letras del Ecuador* es revelador en varios aspectos. Primero, da a conocer que, de manera general, el público equiparaba a las artesanías con arte, es decir que, por lo menos en el imaginario común se había estrechado la diferencia entre bellas artes y arte popular. Segundo, evidencia los temas de la habilidad, el progreso y el buen gusto del artesano ecuatoriano, categorías ya recurrentes en *El Comercio*. Tercero, recalca la importancia de que la exposición haya sido promulgada por la CCE y no otra entidad, a la par que se pide que estas iniciativas sean más frecuentes. Quizás en estos últimos pensamientos se puede evidenciar las contradicciones de las que habla Morel, pues si bien la Casa buscaba dar cabida a distintas formas de expresiones artísticas –como las populares, que además tuvieron gran acogida durante las tres ediciones de exhibiciones realizadas–, favoreció generalmente a un arte

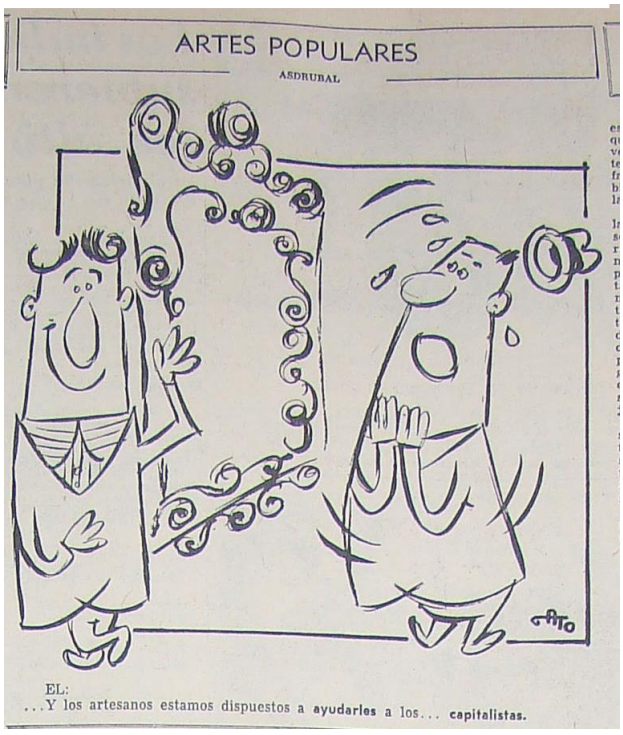
[212] Ibíd., 26.
[213] Ibíd., 26.

elitista y de círculo cerrado, al fomentar mucho más los salones de bellas artes y a las bienales, antes que a las ferias artesanales.

A pesar de que, aparentemente, la línea divisoria entre bellas artes y artes manuales era difusa en el imaginario colectivo, es claro que la CCE había diferenciado el espacio para cada una de ellas, al ser que las primeras pertenecían a los museos y las segundas a las exhibiciones de corte comercial. En ese sentido, la Tercera Exposición, al igual que sus antecesoras, consolidan esa separación entre producciones artísticas. Sin embargo, es un hecho que las ferias de la Casa de la Cultura canalizaron voces relegadas como habían sido los artesanos, los indígenas y en cierta medida, los pequeños industriales. Estas muestras le dieron protagonismo al problema del poco interés que se había tenido en estos sectores, al mismo tiempo que mostraron la potencialidad de los mismos para llevar al país al desarrollo.

Otras formas de opinión con respecto a la exposición se dieron en una caricatura publicada en *El Comercio* y en una felicitación privada enviada a la CCE. La primera ilustró a un artesano aparentemente mestizo, vestido con camisa demostrando su trabajo (un marco decorado) a un hombre de traje, quien se emociona con esta pieza. La leyenda de la viñeta reza: "y los artesanos estamos dispuestos a **ayudarles** a los… **capitalistas**". De las interpretaciones que se pueden realizar de esta imagen, se podría decir que lo principal es la reacción del posible comprador al ver el marco, y la mención de que los artesanos están conscientes que su trabajo colabora con el capitalismo. En cuanto al segundo tipo de

Imagen 17:
Caricatura



Fuente: Caricatura, *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 4.

opinión, el cumplido vino del Ministerio de Previsión Social y Trabajo. En el documento también se indica que la Tercera Exposición traerá "adelanto" al país.[214]

A partir del análisis realizado, el tipo de discurso que se manejó fue el de una exposición grande que compiló piezas tanto artesanales como industriales de algunas provincias del país. A pesar de que se expuso objetos de tipo artístico como bienes de la pequeña industria, tanto en las convocatorias como en los anuncios impresos se hizo énfasis en los primeros. Otros aspectos que se llevaron el protagonismo en el discurso publicitario fueron los actos artísticos y folklóricos. En el mismo sentido, desde la prensa se recalcó la cualidad nacional de la feria, aunque al parecer existió la intención de mostrar artículos extranjeros también. Las invitaciones y opiniones dan luces acerca de la relevancia que tuvo la muestra para los expositores, quienes tuvieron la oportunidad de publicitarse en la feria, aunque reconocieron que todavía se requieren mayores incentivos estatales para ayudar al campo artesanal. Finalmente, se percibe la cualidad interinstitucional que tuvo la feria y la amplia coordinación que fue necesaria para que se realizara.

[214] Comunicación del ministro de previsión social y trabajo a Jaime Chávez Granja, Quito, 20 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

Capítulo tercero

Representaciones de habilidad, calidad y progreso en la Tercera Exposición

En este capítulo se discuten los tres términos que se presentaron como una constante en los discursos sobre la exhibición, que fueron los de la habilidad, calidad y progreso. Esta trilogía fue parte del discurso representacional que se tuvo desde el diario *El Comercio* y desde la Casa de la Cultura. A continuación, se analizan y critican las menciones que se realizaron sobre estas categorías y se demuestra que ellas apuntaban a un mismo fin, que era el desarrollo económico del país. Así, en cuanto a la habilidad de los artesanos y pequeños industriales, se argumentó que los ecuatorianos poseían una extraordinaria maestría en el campo de lo manual. Por ende, se resaltaron las diestras cualidades tanto de los indígenas del país –especialmente de otavaleños y salasacas– como de las de individuos mestizos. A pesar de la gran aptitud y potencial de los sectores artesanales y pequeños industriales del país, también se notó la falta de apoyo a estos colectivos, situación que, en teoría, estaba por transformarse.

Calidad y progreso fueron dos nociones que se relacionaron con las piezas en cuanto a su valor comercial y al salto que habían dado en los últimos años. Al parecer, la muestra reveló que las manufacturas habían mejorado tanto en su producción como en su técnica. El adelanto de estos bienes, en conjunto con el surgimiento de una pequeña industria con potencial para irrumpir en el mercado, fue el punto de partida para que se buscara llegar al ideal del progreso; lo que en el momento fue sinónimo de industrialización, mejoras en la economía, sustitución de importaciones, entre otros aspectos. Aunque el país parecía encaminado al desarrollo, se consideró que lo más pertinente para llegar a él –en el ámbito de lo artesanal– era rescatar lo "auténtico" (como la estética indígena), pero modernizando las piezas para que se ajusten a al estilo de vida de entonces. La aparente paradoja de actualizar a lo que se consideraba como original no fue entendida de esa manera para 1964. Más bien, este pensamiento conllevó una serie de implicaciones sobre la autenticidad a pesar de que se modifiquen los objetos típicos. Las ideas demostradas en esta línea también se conectaron con los imaginarios nacionales, la

hibridación de procesos y artefactos artesanales, así como con los intereses de quienes clasificaron a un objeto como original o moderno.

1.1 La habilidad del artesano y la calidad de sus manufacturas

Según Raymond Williams, en el siglo XVIII la palabra "arte" significaba principalmente habilidad.[215] Al parecer, esta concepción se mantuvo en los círculos culturales del siglo XX, en los que se asoció la destreza manual no solo con la creación de piezas artísticas tradicionales, sino también, artesanales y utilitarias. A partir de lo expresado en prensa, en la Tercera Exposición la maestría para producir piezas fue evidente tanto en los artesanos como en los pequeños industriales, así como en individuos mestizos e indígenas. En cuanto a los trabajos manuales producidos por los últimos, se resaltó especialmente el presunto avance que habían tenido los otavalos y salasacas. Los reportajes de prensa realmente no expresan en qué aspecto específico se presentaron las mejoras, pero son claros en que ambos grupos étnicos eran hábiles y adaptables a las nuevas técnicas. Se menciona que,

> otro claro ejemplo de las variaciones de la artesanía y de sus positivas mejoras es el caso de los tejidos de los indígenas Salasacas, con sus obras ornamentales en las que a más de derrochar habilidad para la confección, incluyen manifestaciones estéticas de su propia cultura.[216]

El referirse a la "propia cultura" indica además un juicio realizado desde afuera, según el cual, los salasacas poseían una estética particular que es plasmada en sus textiles. Al hablar sobre las piezas de los nativos de Otavalo, la fuente no solo aplaude el adelanto en las mismas, sino que indica la utilización de "nuevas técnicas", mismas que podrían referirse a la modernización de los equipos y de los procesos utilizados en su fabricación. Asimismo, califica a sus hacedores como flexibles para acoger las innovaciones en técnica y diseño:

> en el caso de los tejedores de Otavalo, el progreso es alentador y sorprendente, ponchos de todas las características y con todas las variaciones posibles, faldas y otros vestidos originales, vistosos y muy demostrativos del folklore nacional. Sin duda alguna los otavaleños son quienes tienen mayor capacidad de adaptación a las nuevas técnicas y a los nuevos diseños.[217]

---

[215] Raymond Williams, *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001).

[216] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", *El Comercio*, 31 de agosto de 1964, 12.

[217] Ibíd., 12. Esta "capacidad de adaptación" ha sido un tema recurrente para referirse a los indígenas de Otavalo. Aún antes de la colonia, los miembros de este grupo étnico supieron posicionarse como tejedores especializados y superiores ya que "su secreto era la flexibilidad y diversidad de la economía de la familia campesina, que combinaba la producción artesanal y agrícola, teniendo por lo tanto un considerable grado de autosuficiencia y adaptabilidad". Por ello, a finales del siglo XIX cuando el

Junto con la cualidad de acomodarse a las tendencias de la moda y de la fabricación, también se elogió la calidad de los textiles de Otavalo. Se mencionó que "llama la atención los casimires de los telares de los indios otavaleños, por su calidad, la materia prima empleada y, sobre todo, por la duración que les caracteriza".[218] La buena condición de los productos artesanales, además de la aptitud de sus creadores, hizo que, según *El Comercio*, la muestra se caracterizara por la "habilidad, calidad estética y el progreso técnico alcanzado por los artesanos".[219] El posicionamiento que este trabajo toma acerca de esa afirmación, es que, las nociones de habilidad, calidad y progreso fueron construidas por la prensa y reforzadas por voces oficiales como la del Ministro de Fomento y el Presidente de la CCE. Parece ser que cuando se aseveraba acerca de la excelencia de las producciones presentadas en la feria, se hablaba desde un punto de vista ciertamente subjetivo, el que no estaba basado en datos, investigaciones o comparaciones que sustenten lo que se declaraba. Los reportajes se quedaron cortos en describir de qué manera se hace evidente la habilidad y la calidad, o con respecto a qué se puede afirmar esto. Además, las noticias de *El Comercio* no tienen autor, por lo que pareciera que una voz omnipotente lleva al lector a conocer lo sucedido en la exposición.

Imagen 18:
Mujer mestiza admirando el telar de un indígena

Fuente: "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer", *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 12.

Un punto a considerar es que, a diferencia de la Primera Exposición, en esta ocasión, la prensa no solo exaltó al arte manual indígena, sino también a los bienes de

gobierno ecuatoriano tuvo que decidir a quienes enviar como representantes a la Feria Mundial de Chicago en 1892 los elegidos fueron los otavaleños, quienes mostraron sus habilidades artesanales tejiendo en la exposición. Broke Larson, *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas, 1850-1910* (Perú: IEP, 2002), 97.

[218] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14.

[219] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.

manufactura mestiza.[220] Por ejemplo, se manifestó que "incluso en trabajos de talladuras, molduras y santería se encuentran nuevas concepciones y desde luego excelente calidad artística",[221] y se afirmó que la feria contó con "lo más valioso de la expresión artística de la artesanía *nacional*".[222] Es decir que la exposición fue vista como la reunión, tanto de las manifestaciones artísticas y artesanales, como de los "mejores" artesanos y pequeños industriales (indígenas y mestizos) del país. Sin embargo, como se evidenció en el capítulo anterior, la selección de objetos y de expositores fue una práctica excluyente, que probablemente se alineó con el propósito de mostrar solamente las producciones más adelantadas del país.

Al parecer, la calidad de las manufacturas y la habilidad de sus hacedores fueron aspectos que iban de la mano y conformaron un imaginario sobre los bienes producidos en el país y sus creadores. Según los comentarios sobre la exposición expresados en *Letras del Ecuador*, y en reportajes de *El Comercio*, el punto de encuentro de la destreza de los artistas, artesanos y pequeños industriales era su nacionalidad; es decir que, según este discurso lo ecuatoriano era sinónimo de habilidad. Por ello, un visitante de la feria declaró, "hoy con profunda emoción veo que somos capaces de todo […] hasta de salir a enseñar cuanto hace el *hombre ecuatoriano*. Arte, finura de expresión y riqueza de colorido". Asimismo una profesora del Instituto Santa María del Rosario de Fátima proclamó que "al visitar la III Exposición de Artesanía y Pequeñas Industrias auspiciada por la Casa de la Cultura, nos sorprendemos de la *habilidad artesanal ecuatoriana*".[223] Junto con las opiniones acerca de la supuesta destreza manual evidenciada en la feria, se dieron a conocer elogios a la CCE y agradecimientos a la deidad suprema por la capacidad

[220] En la Primera Exposición el discurso general profesó que existía una "aptitud nativa" para las artes manuales propia en los indígenas, mientras que en la Segunda Exposición, se discute en mayor medida acerca de la capacidad innata del *artesanado ecuatoriano* y finalmente, del *ecuatoriano*; es decir, se nota una transición con respecto a quién es el poseedor de la capacidad manual. Sotomayor, "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954", 106.

[221] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12. A pesar de que en prensa no se especifica que los creadores de los objetos nombrados son mestizos, se asume aquello debido a que cuando se trataba de piezas manufacturadas por indígenas esto se dejaba en claro.

[222] "La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional", 19. Énfasis agregado.

[223] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26–27. Énfasis agregado.

del artesano nacional.[224] La visitante de la feria, Carmela Suárez Veintimilla de López supo manifestar:

> mi expresión sincera de felicitación para la Casa de la Cultura por el aliento que significa esta magnífica Exposición para la artesanía de nuestra querida Patria y para las manos privilegiadas de artistas humildes que hacen la grandeza de ella.[225]

Para Suárez, los artistas ecuatorianos eran modestos, pero poseían grandes cualidades manuales y el apoyo de la Casa comprobaba aquello. Los aplausos a la obra de la institución fueron frecuentes en las opiniones plasmadas en *Letras del Ecuador*, pues vale la pena recordar que, al final del día, este es el medio impreso de la CCE, por lo que era conveniente colocar reacciones en las que se elogiara a la organización. Las declaraciones allí difundidas muestran a la entidad como aquella que alentaba a los productores manuales del país, y que además era una intermediaria entre estos últimos y los consumidores. El artesano Carlos Ulloa rescató esto al mencionar que:

> es digna de encomio la labor proficua de la Casa de la Cultura al promover la III Exposición de Artesanías y Pequeñas Industrias, mediante la cual tenemos la gran oportunidad, los artesanos ecuatorianos, de dar a conocer a los demás pueblos de América y aun de otros continentes, nuestras capacidades y aptitudes.[226]

Ulloa, como artesano, acredita que la acogida que brindó la CCE a la exposición fue un hecho favorable para su colectivo, el que de esa manera se pudo promocionar. Algunas de las afirmaciones realizadas por artesanos concuerdan en sus cumplidos a la entidad cultural, al mismo tiempo que destacan la ya comentada capacidad manual ecuatoriana. En una declaración se expresó que, "hoy se ha preocupado en resaltar con el presente certamen la habilidad de la artesanía",[227] y en *El Comercio* se reveló uno de los fines de la exposición fue dar a conocer "de lo que es capaz el artesano ecuatoriano".[228] No solo los productores artesanales fueron halagados por la maestría de sus creaciones, sino que también se elogió a los pequeños industriales. A pesar de la importancia de la máquina en el oficio de estos últimos, el factor humano fue tomado a consideración para afirmar que "el paso de la artesanía a la industria pequeña, esa que es sin grandes maquinarias automáticas, tiene que contar con la habilidad del ser humano".[229] Es decir

[224] Lucila Cortés de Carrera quien asistió a la exposición propuso que "bendigamos a Dios por la habilidad y dotes artísticos conque ha enriquecido a nuestra artesanía" [sic]. Ibíd., 26.
[225] Ibíd., 26.
[226] Ibíd., 27.
[227] Ibíd., 27.
[228] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14.
[229] "Exposición de Artes Populares", 5.

que, lo industrial requería de la destreza manual y, por lo tanto, dicha maestría era digna de ser reconocida.

Tiene sentido que se haya equiparado la habilidad de los trabajadores del país sin importar la rama en la que se desenvolvían, ya que la muestra puso "a la consideración del público un esfuerzo múltiple del artista manual y del trabajador del pequeño taller, con empuje creador y con espíritu de inventiva".[230] En ese sentido, y a manera de recopilación de lo analizado, el ministro de previsión señaló que la exposición era "una prueba más del gran potencial humano que representan los artífices de nuestro país, por su destreza, laboriosidad y su excelente concepción artística".[231] En fin, los enunciados de prensa dejan ver que, tanto los expositores de la feria como el público general hicieron énfasis en la supuesta capacidad artística del ecuatoriano, tema que fue parte del discurso de la exhibición pero que en las fuentes se exhibe como una realidad incuestionable.

1.1.1 Visiones de modernización y autenticidad en un marco de desarrollismo

A los objetos exhibidos en la Tercera Exposición no solo se les relacionó con la habilidad de sus hacedores, sino también con valoraciones sobre la estética y la autenticidad. Sobre lo primero, se consideró que las piezas demostraban la transición hacia la modernización que atravesaba el país. Con respecto a lo segundo, se contempló que los objetos presentados se inspiraban en diseños propios de las comunidades indígenas contemporáneas, así como en las culturas precolombinas que habitaron en Ecuador, por lo tanto, podían ser consideradas como propias del país. La autenticidad entonces se derivó de dicha conexión con las producciones manuales indígenas, a pesar de que los nuevos objetos se hayan modernizado en su estética y en sus técnicas.

La estética es un concepto que se remonta al siglo XIX. Raymond Williams rastrea el uso de este término para argumentar que el mismo, en cuanto se refiere al arte, tiene que ver con objetos materiales que son considerados "bellos" o "hermosos", cuyo atractivo se percibe a través de los sentidos. La noción es excluyente, especialmente con los bienes utilitarios. Estos objetos, por cuanto tenían un uso más allá de la contemplación, habían sido históricamente relegados de la categoría de Bellas Artes –en la que se aplicó el concepto de estética–. Por lo tanto, para Williams, la estética,

[230] Ibíd., 5.

[231] "Ministro de Previsión visitó antier Exposición de Artesanía en C.C.E.", *El Comercio*, 29 de agosto de 1964, 8.

> es un elemento de la escindida conciencia moderna del *arte* y la *sociedad*: una referencia más allá del uso y la valoración sociales que, como un significado especial de *cultura*, pretende expresar una dimensión humana que la versión dominante de la *sociedad* parece excluir.[232]

La estética entonces se relacionaba con la cultura de élite y en teoría, no se vinculaba con la cultura popular. Sin embargo, esto no fue lo que se demostró en el discurso de prensa. En las fuentes se evidencia el deseo por modificar las piezas manuales –no se sabe cuánto– para que calzaran con las tendencias del momento, y de esa manera se pasaría de tener objetos arcaicos a piezas actualizadas. Un reportaje indicaba que "en general se podía notar una curiosa combinación de lo tradicional con lo moderno, apreciándose una clara tendencia de la producción que trata de acomodarse a los nuevos gustos y los nuevos métodos".[233] Aunque la noticia no especifica de qué manera en particular los artículos tomaban de formas típicas para luego modernizarlas, es probable que la tendencia de la globalización haya hecho que las piezas se ajustaran lo más posible a los gustos del mercado, creando procesos de hibridación. Por ejemplo, los tejidos de Salasaca mostraron formas estilizadas y geométricas, propias de corrientes artísticas modernas.[234]

Según Néstor García Canclini, la vinculación de las artesanías con los requerimientos de la vida moderna puede ser visto como una estrategia de sus manufactureros para causar interés en los compradores urbanos. De ser así, los trabajadores manuales no solo crearían piezas híbridas, sino que se embarcarían en procesos de hibridación en los que su cultura laboral se transformaría debido a las nuevas técnicas implementadas. El autor también considera que el concepto de hibridación elimina la pretensión de identidades "originarias", ya que, tiene presente que la existencia de dichas identidades se debe a un conjunto de prácticas entrecruzadas que para nada pueden ser tenidas como puras.[235]

Los objetos que mostraron inspiración en piezas tradicionales del país son un ejemplo de la hibridación de la que habla Canclini. A pesar de que la categoría de lo híbrido rechaza la idea de la autenticidad, el uso de este concepto es apropiado aun cuando

---

[232] Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000), 125.

[233] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.

[234] Se debe notar que el uso de la palabra "moderno" en el contexto de la feria de 1964 no presentó una reflexión acerca de la noción de la modernidad como época, ni del modernismo como corriente artística. Esta palabra más bien fue utilizada para aludir al siguiente paso que debían dar de los bienes artesanales.

[235] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad* (México D.F: Debolsillo, 2016), 17.

se trató de objetos *inspirados* en la estética de pueblos indígenas pero *alterados* para acoplarse a la vida moderna. Estrictamente hablando, las nuevas piezas ya no eran completamente auténticas, pero tampoco eran totalmente modernas, especialmente si se considera que su modo de producción todavía estaba ligada a la lógica del taller artesanal y a formas no enteramente tecnificadas.

Es sugerente que los objetos de la exposición hayan sido considerados como símbolos de la originalidad ecuatoriana. La paradoja está en que, si bien los nuevos objetos artesanales cayeron en la noción de lo híbrido, fueron considerados auténticos, lo que generó una concepción de lo propio que fue conveniente para el discurso desarrollista de la época. Es decir que, para que un objeto de arte manual sea considerado ecuatoriano, aparentemente solo se necesitaba que este se inspirara en la estética de la cultura material indígena. Se podría entender entonces, que la prensa y específicamente *El Comercio* caracterizaba a las artes manuales como "lugar" de despliegue de la nacionalidad.

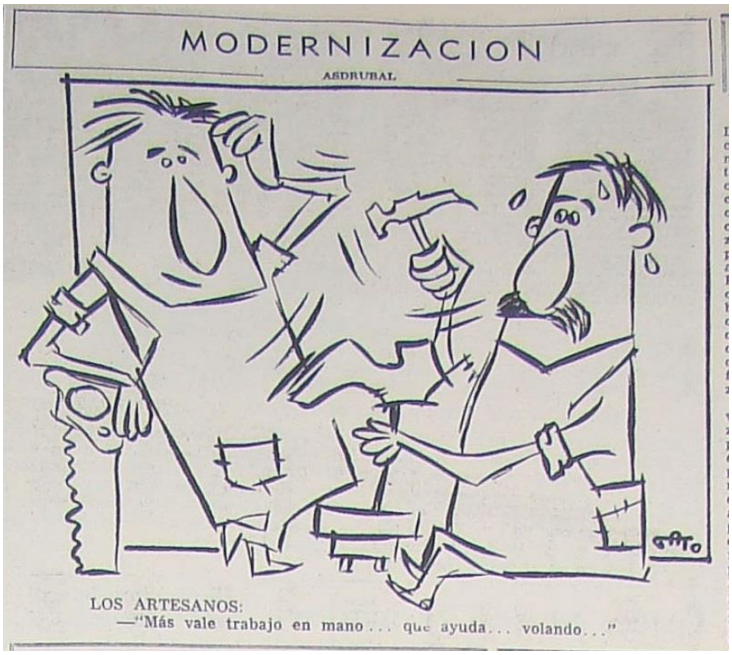
La supuesta mezcla de lo original con lo moderno se evidencia en afirmaciones como: "se pueden usar los elementos folklóricos del país, inclusive aprovechar elementos tradicionales, pero adaptando el diseño y la técnica de confección a la mentalidad de la época y de la moda".[236] Esta idea entrevé que el objetivo de utilizar una estética probablemente indígena no era el rescate o la perpetuación de estas formas, sino su modificación para calzar con lo que se consumía en ese tiempo; lo cual refiere a un incipiente proceso de hibridación. El uso de lo "tradicional" para generar piezas modernizadas, aparentemente fue uno de los elementos que hizo valiosa a las producciones manuales, por lo que se anunció que "se empieza a encontrar inspiración para el diseño, en manifestaciones arqueológicas auténticas del país, confiriendo a los trabajos un alto valor".[237] Aunque no es posible conocer hasta qué punto pesaba el uso de este tipo de estética en la hechura de bienes artesanales, lo que se aprecia de la Tercera Exposición es que las manufacturas supusieron una hibridación entre lo "original" y lo "moderno", en la que lo uno podía incluir a lo otro y viceversa.

La inclusión del discurso de la modernidad no se evidenció solamente en la estética de las piezas de artes manuales, sino también en la utilización de nuevas técnicas por parte de los artesanos. Una caricatura titulada "Modernización" que fue publicada

[236] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.
[237] Ibíd., 12.

poco antes de la apertura de la feria, muestra a dos productores manuales que parecen intrigados y en aprietos. Una posible interpretación de esta imagen es que los sujetos están confundidos al no saber cómo aplicar la modernización en sus prácticas. La aparente confusión en las expresiones de los sujetos se complementaría con la idea de la adaptación forzada que estos trabajadores quizás estaban experimentando. Otra posible lectura de este recurso visual es que la ayuda estatal para la modernización no había llegado, pues, en la parte inferior de la viñeta reza una leyenda que establece que "más vale trabajo en mano… que ayuda… volando", es decir, que los artesanos debían hacer lo que estaba en su poder para subsistir, esto en la espera que llegue el tan anunciado fomento del Estado para este sector. En todo caso, parecería que la modernización de las prácticas y bienes artesanales fue un hecho que tomó lugar en 1964.

Imagen 19:
Caricatura



Fuente: *El Comercio*, 12 de agosto de 1964, 4.

Al estudiar las tendencias artísticas occidentales de inicios del siglo XX, James Clifford considera que entre lo tribal y lo moderno existe una "afinidad" construida.[238] Esta construcción es notable si se considera que los conceptos de tradición y modernidad son contrarios, pero que gracias a que el arte moderno acogió a lo tribal, esto se resignificó. La idea de lo auténtico también se remonta a la relación entre el arte y las

[238] Clifford, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*.

formas tribales o primitivistas que florecieron en el coleccionismo europeo de principios del siglo XX. Bajo este pensamiento, lo auténtico refería a piezas que tenían un contexto histórico y cultural definido, mientras que los objetos inauténticos eran aquellos que su procedencia era poco clara o que había sido alterada.

A pesar de que Clifford analiza lo tribal, y en la Tercera Exposición se exhibió arte popular, se pueden localizar encuentros entre ambas situaciones, por ejemplo, en lo que refiere al origen de los objetos. De manera semejante a las experiencias expositivas decimonónicas, el contexto de las piezas se plasmó con prácticas folklóricas antes que científicas. Lo folklórico, antes que llamar a la reflexión tuvo que ver con el entretenimiento y lo performativo, como cuando se sacaron las danzas ceremoniales o festivas de las comunidades indígenas para mostrarlas en la feria. Asimismo, casi como si se tratara de las máscaras africanas en las pinturas de Picasso, se reconoció la procedencia de las manufacturas como fuente de inspiración para las mismas. Esto sirvió para argumentar que el contexto o las inspiraciones históricas era lo que les daba autenticidad a las piezas, pero eso sí, las mismas debían apuntar al "progreso", convirtiéndose en bienes híbridos.

Así como sucede con la afinidad entre lo tribal y lo moderno, hablar de algo genuino supone una construcción, la misma que tiene "tanto que ver con un presente inventivo, como con la objetivización, preservación o revivificación de un pasado".[239] Es decir, el acto de referirse a elementos pretéritos o contemporáneos fuera de su contexto indica un anhelo por generar identidad.[240] Al traer objetos y costumbres del pasado, usualmente estos son arrancados de su contexto histórico y cultural con cierto propósito en concreto; de esa manera lo "original" en realidad se convierte en una contradicción, pues más bien responde a una fabricación con claras intenciones antes que ser una situación "natural".

En el estudio de Prieto acerca del papel que se les dio a los indígenas y a sus producciones durante las celebraciones centenarias en Quito en el siglo XX, la autora propone que estos momentos fueron estrategias elitistas en cuanto se representó a los

[239] Ibid., 264.

[240] El caso brasileño de las primeras décadas del siglo XX, ilustra que la idea de lo culto se había separado de la mímesis del arte europeo para más bien abrazar a lo popular como parte de una actitud moderna. En base a las reflexiones de Aracy Amaral, Canclini considera que "lo moderno se conjuga con el interés por conocer y definir lo brasileño", es decir, generar una identidad nacional. García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, 76.

sujetos subalternos "suspendidos en el tiempo" y sin agencia ni memoria histórica.[241] Para la conmemoración del 10 de agosto o del denominado primer grito de independencia del país, en 1909 se realizó una Exposición en la que se incluyó pocos pero decidores elementos indígenas. Por ejemplo, se colaron dos estatuas que representaban a un indio y una india trabajando. Según Prieto, además de la República, uno de los ejes alegóricos de la exhibición fue la producción, discurso en el que al parecer se añadió al indígena. Además, fueron pocos los objetos exhibidos que evocaban a este sujeto, relegándolo solamente a la sección de industrias, en donde se presentó una muestra de artesanía.[242] También es sugerente que para la exposición se pidió el envío de los productos de manufactura indígena de Otavalo y Cotacachi, mas no se consideró incluir al sujeto que las producía; sin embargo, en la inauguración de la exhibición "hubo una cantata con 'motivos de nuestra música indígena'",[243] es decir, se consideró propicio mostrar las prácticas culturales de estos sujetos (música y producciones manuales) pero no hacer partícipe al indígena mismo de quien se hablaba.

Cuando se piensa sobre qué criterios respaldan un producto auténtico, cultural o artístico, cabe la aclaración realizada por Spencer Crew y James Sims, quienes contemplan que la autenticidad está ligada a la autoridad de las personas que decidieron que el objeto esté en la exposición, es decir que existen voces acreditadas que hacen "hablar" a los artículos, ya que estos no tienen voz propia. Para los autores "los objetos no tienen autoridad, la gente sí. La gente en el equipo de la exhibición es la que debe generar un juicio sobre cómo contar un hecho pasado".[244] Por lo tanto, las piezas "auténticas" que se presentaron en la Tercera Exposición fueron escogidas con la intención de mostrar las raíces ecuatorianas con un enfoque moderno, al mismo tiempo que los indígenas formaron parte de una práctica ventrílocua, en la que se hablaba por ellos.

En la feria de 1964 la autenticidad aparentemente estuvo donde sea que mirara el espectador. Vale recordar que los comités de selección de la muestra escogieron "lo más

[241] Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", 266.

[242] Pareciera que la utilidad de los objetos podría haber sido un nexo que conectaba a lo industrial con lo artesanal desde décadas antes de la Tercera Exposición.

[243] Prieto, "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa", 274.

[244] Spencer Crew y Sims James, "Locating Authenticity: Fragments of a Dialoge", en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp y Steven Lavine (Washington D.C: Smithsonian Books, 1991), 163. Traducción libre.

genuino de cada sector",[245] entre lo cual se encontraron "objetos típicos del país".[246] La contradicción con los objetos de la feria es que se rescató su autenticidad, al mismo tiempo que se incentivó la modificación de los procesos que los hacían auténticos. Por lo tanto, al juzgar a una pieza "original" lo que se consideró fue su estética, más ya no su fidelidad a las técnicas aplicadas para generarla.

A pesar de la modernización, en el afán por demostrar que la exhibición estaba conformada por varios elementos netamente ecuatorianos, se mencionó que los distintos procesos de producción artesanal tienen "profunda inspiración en la cultura del país",[247] y que uno de los grupos presentados durante los actos culturales tocó "música netamente autóctona".[248] Para el caso del desfile de modas propuesto por el Almacén de Arte Ecuatoriano, *El Comercio* también consideró que los "vestidos folklóricos" que fueron parte del mismo tuvieron "dibujos autóctonos",[249] a pesar de que las piezas en sí respondían a funcionalidades modernas, como por ejemplo las faldas cortas, en vez de las tradicionalmente largas (anacos) sostenidas por un fajín o *chumbi*.

Finalmente, como ya se señaló, lo auténtico no solo tuvo que ver con objetos de influjos precolombinos, sino con artículos novedosos que de alguna manera incorporaron este tipo de inspiración. Por ello, con agrado se indicó que "sorprendieron los nuevos modelos, la concepción mucho más trascendente para la elaboración del diseño, incluyendo en él auténticas manifestaciones culturales del país".[250] Es así que la modernización y lo auténtico fueron parte del discurso acerca de la identidad ecuatoriana y el desarrollo al que se dirigía el país.

1.1.2 La figura del artesano ideal

Según Henrietta Lidchi "el hecho de ser visible es un privilegio ambiguo, conectado con la operación del poder".[251] Si es que se considera que los artesanos ecuatorianos obtuvieron cierta notoriedad por parte de la Casa de la Cultura recién desde

---

[245] "Los mejores trabajos de artesanías y manualidades artísticas se exhibirán", 3. A pesar de que las fuentes disponibles para esta investigación no develan demasiado acerca del proceso de selección de piezas para la feria, el análisis de la prensa sugiere que los objetos artesanales que se exhibieron apuntaban a demostrar la modernización de artículos tradicionales especialmente de la sierra.

[246] "Inauguración de la III Muestra de Artesanías Nacionales", *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 3.

[247] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.

[248] "Una demostración de danzas folklóricas realizarán los grupos de Cotacachi y Punín", 19.

[249] "Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", 10.

[250] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 31.

[251] Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures", 167. Traducción libre.

los años cincuenta con las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares, es probable que este acto de visibilizar no fuera inocente, sino que estuviera ligado con intereses oficiales; es decir, se podría pensar que la figura del artesano fue utilizada como recurso argumentativo dentro del discurso del turismo y folklore de la década de 1950, y luego, dentro de la retórica del desarrollismo de los años sesenta. Es así que, en la feria de 1963 se difundió una imagen poética y enaltecedora de los trabajadores manuales del país, la misma que glorificaba su habilidad, al mismo tiempo que los mostraba como aguerridos personajes que luchaban cuesta arriba ante un sistema que se había olvidado de protegerlos, hecho que, en teoría estaba por cambiar.

Las características que más se repitieron en las descripciones de los artesanos en prensa fueron aquellas que hacían referencia a las cualidades artísticas y de emprendimiento de este colectivo. Palabras como "ingenio", "originalidad" y "capacidad" fueron las elegidas para representar a los expositores de la muestra. Según los relatos recogidos por *Letras del Ecuador*, unos visitantes de la feria consideraron que la misma "ha alcanzado un rotundo éxito por los aspectos múltiples en los que se destaca el arte, el buen gusto, el ingenio, la iniciativa del hombre ecuatoriano". De manera semejante, el espectador Jorge Luna Yépez declaró que la exhibición "aparte de significar un certamen en el cual se han dado cita el ingenio y la originalidad de nuestra estirpe, es la evidente revelación del esfuerzo y la constancia de nuestros artistas".[252] Asimismo, en *El Comercio* se expresó que "hay mucho de ingenio y de capacidad en el trabajador ecuatoriano".[253] Los adjetivos utilizados denotan una aparente admiración a los trabajadores manuales, quienes además se les dio pertenencia con expresiones como "nuestros artistas", "nuestros artesanos", o como "hombre" o "trabajador ecuatoriano". Por una parte, estas caracterizaciones demuestran que, al parecer, la línea entre el arte y la artesanía era difusa, pues los artesanos eran también considerados artistas; y por otra, recalcan que la nacionalidad era una cuestión recurrente en los comentarios sobre la exposición, lo que señala el afán de relacionar los tan nobles rasgos de los artesanos con la personalidad ecuatoriana.

En lo que refiere a los expositores, se realizaron descripciones verdaderamente idílicas, como cuando se manifestó que "nuestros artesanos tienen manos de seda y hacen

[252] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26.

[253] "Artesanía y pequeña industria", *El Comercio*, 21 de agosto de 1964, 4.

verdaderas obras de arte tan fácilmente como comer un pan".[254] Aunque es poco probable que los artífices manuales hayan podido fabricar sus artículos casi de manera espontánea, que se haya pensado que esto era así sugiere una extrema idealización de la figura de estos trabajadores. Se debe resaltar, sin embargo, que cuando los propios artesanos dieron a conocer su opinión sobre la feria, no centraron sus palabras en elogios a sí mismos como la prensa y los visitantes lo habían hecho. El participante de la muestra Víctor Mogollón, por ejemplo, aprovechó la oportunidad primero para agradecer a la CCE, y después aludir que los pequeños industriales y artesanos son trabajadores íntegros, artísticos y meticulosos, cuyas creaciones eran conocidas en el exterior:

> al cumplir XX años de fructífera y beneficiosa labor, la Casa de la Cultura ha abierto sus brazos y nos ha albergado en su seno a los pequeños industriales y artesanos, para hacer conocer al público del Ecuador, que mediante el trabajo honrado se mantiene el arte y la laboriosidad tan conocida en los países hispano-americanos y aun europeos.[255]

Justamente, la figura del artesano ideal también se hizo evidente al momento de abordar el tema de las piezas. La admiración, la procedencia histórica y la raigambre patriótica fueron los principales elementos que la prensa rescató sobre los bienes expuestos. El entusiasmo se notó, por ejemplo, en afirmaciones como "nuestros artesanos se empeñan por ofrecer productos dignos en muchos casos de ser admirados",[256] así como que, al parecer, en la exposición se ha "admirado nuevas creaciones del esfuerzo ecuatoriano […] hay trabajos nuevos excelentes [que] son la recreación de una vieja escuela que surgió en el Reino de Quito, desde el siglo XVI".[257] Este comentario hace referencia a la existencia de una tradición artística en el territorio que eventualmente se convertiría en Ecuador. La conexión entre lo expuesto en la feria y el pasado, o la "presentización", como se ha mencionado, fue un tema recurrente en prensa, bajo el cual se creaba un puente entre el presente y lo pretérito. Expresiones como la anterior dan a entender que probablemente se mencionaban estos nexos –sean viables o no–, para darle un trasfondo histórico a los bienes exhibidos y así referirse a la gran capacidad de los ecuatorianos. Por ello, se sostuvo que las obras tienen jerarquía artística y revelan la "originalidad y personalidad ecuatoriana".[258]

---

[254] "Exposición de Artes Populares", 5.

[255] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26.

[256] "Artesanía y pequeña industria", 4.

[257] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26.

[258] "Los mejores trabajos de artesanías y manualidades artísticas se exhibirán", 3.

Imagen 20:
Piezas de cerámica con estética indígena

Fuente: "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", *El Comercio*, 20 de agosto de 1964, 14

Además de que las obras hayan tenido rasgos propios de la nación, aparentemente los materiales también daban cuenta de su procedencia. Al hablar de las confecciones de las "labores de mano y tejidos", un artículo de *El Comercio* encontró que "se han empleado con sentido patriótico hermosas telas nacionales".[259] No está claro si es que el amor a la patria se demostró al utilizar como materia prima paños que fueron manufacturados en Ecuador, o porque los tejidos infundieron un sentido nacional por sí mismos, algo similar a lo que se pretendió con la colocación del busto de Atahualpa en la entrada de la muestra. En todo caso, es evidente que se rescata el origen de los materiales como forma de centrar el discurso alrededor de lo nacional.

La imagen del artesano ecuatoriano como ingenioso, original y capaz encuentra, sin embargo, una contraparte cuando, tanto los propios trabajadores manuales, como las autoridades dieron luces acerca de las condiciones poco favorables de este sector. Después de la exposición, el artesano Jorge Alfredo Rivadeneira Almeida –quien había ganado medalla de oro en la misma– solicitó directamente a Ramón Castro Jijón que le otorgue apoyo financiero para asistir a una exposición de tallado, o bien, para formarse en el extranjero.[260] A partir de la información provista por Rivadeneira, se puede inferir que los artesanos necesitaban ayuda financiera para poder costear oportunidades fuera del país, además que llama la atención que la comunicación haya sido destinada al presidente

[259] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14.

[260] Comunicación de Jorge Alfredo Rivadeneira Almeida a Ramón Castro Jijón, Riobamba, ca. 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355, 164. En la petición, Rivadeneira también menciona que los miembros de la Junta Militar habían visitado los trabajos del artesano en dos exposiciones previas realizadas en Riobamba, ciudad natal del artesano. Según el documento, por lo menos una de las dos ocasiones tuvo lugar en el Núcleo de la CCE de dicha urbe; es decir que, aparentemente las exhibiciones manuales se ejecutaron en otros sitios además de Quito.

de la Junta Militar, quien la renvió a la CCE para el "estudio y resolución del caso".[261] En su contestación, Jaime Chávez Granja menciona que si el gobierno está en condición de promocionar las creaciones del artesano en el exterior sería de gran valor tanto para "nuestra artesanía" como para "el perfeccionamiento del señor Rivadeneira en su rama de actividad".[262] Por ende, no solo los artesanos necesitaron de asistencia para tener experiencias que fortalecieran su valía en el campo artesanal, sino que apelaron al gobierno para recibir dicha colaboración; el cual a su vez se valió de la opinión de la Casa de la Cultura (como aparente institución legitimadora de lo artesanal) para dar el visto bueno. Como se evidenció en el primer capítulo, los altos mandos del gobierno estaban informados de la situación del sector artesanal y también quisieron transformarlo, por lo que se notificó que:

> uno de los sectores más deprimidos en la economía ecuatoriana es el artesanal. El Gobierno Nacional iniciará, a la brevedad posible, una labor intensa para el[e]var el nivel de vida de los artesanos, tanto a través de una campaña de ayuda técnica, conducida por organismos especializados en la materia, como de apoyo financiero, utilizando los recursos de origen internacional que han sido obtenidos para este fin.[263]

Las ayudas dirigidas desde las más altas esferas del gobierno dan cuenta también de la imagen que se había construido del artesano ecuatoriano. Desde el punto de vista de las autoridades, los trabajadores manuales poseían el talento, pero necesitaban ayuda económica y técnica para su desarrollo. En tiempos de la exposición se anunció que el Ministerio de Previsión se comprometía a impulsar la concesión de becas y "giras de observación" para los artesanos,[264] y que, en general, se les daría la asistencia técnica que tanto requieren, esto para que sus ganancias correspondan a sus esfuerzos.[265] Finalmente, en concordancia con las leyes artesanales de los años cincuenta y sesenta, se entendió que los productores manuales debían agremiarse y se les llamó a consolidar la "unión clasista",[266] es decir, se concibió al artesano como un trabajador moderno, quien debía formar parte de asociaciones, así mismo, modernas. De esta manera, se teje una perspectiva del sujeto artesanal en varios niveles, pues se lo caracteriza por ser hábil aunque carente de impulsos que lo lleven a mejorar sus capacidades, al mismo tiempo

[261] Comunicación de Ramón Castro Jijón a Jaime Chávez Granja, Quito, 22 de octubre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355, 163.

[262] Comunicación de Jaime Chávez Granja a Ramón Castro Jijón, Quito, 9 de noviembre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354, 49.

[263] "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Quito, ca. 1963. AHCCE. Caja 37, libro 331, 184.

[264] "Ministro de Previsión visitó antier Exposición de Artesanía en C.C.E.", 8.

[265] "Artesanía y pequeña industria", 4.

[266] "Ministro de Previsión visitó antier Exposición de Artesanía en C.C.E.", 8.

que se indica que no había una alianza de artesanos, es decir que, los artesanos se encontraban dispersos pero se buscaba que esta situación cambiara.

En fin, la figura del artesano ideal tuvo que ver con el afán de mostrar las mejores cualidades de estos trabajadores, quienes, a su vez, eran reflejo de las bondades del ecuatoriano. La realidad de este colectivo era, sin embargo, diferente. Para comenzar, los artesanos del país no estaban agremiados, sino que al parecer se encontraban desasociados, hecho que, bajo la visión de la época, prevenía que este sector entre a la modernidad. La exaltación a los atributos de los productores manuales también estuvo en tensión con el aparente descuido que había sufrido el colectivo por parte de gobiernos anteriores. Este hecho provocó que la Junta Militar se preocupara por dar incentivos al sector artesanal, que junto con el de la pequeña industria serían los que llevarían al país al progreso.

1.2 El progreso: el artesanado con miras hacia la pequeña industria

Como se puso en evidencia en el primer capítulo, para el año de 1964 las ideas del progreso y desarrollo estaban presentes en varios campos de la realidad ecuatoriana. Un dato a tener en cuenta es que del 19 al 25 de octubre se realizó el V Congreso Indigenista Interamericano en la ciudad de Quito. En él se presentaron renombradas personalidades extranjeras como los antropólogos Juan Comas y Daniel Rubín de la Borbolla;[267] quien habría dado una ponencia acerca de las artes populares.[268] Además, el tema central del encuentro habría sido "la población indígena y los planes de desarrollo económico y social",[269] lo que deja ver que la relación entre lo indígena, las artes populares y el progreso fueron tópicos dominantes para el momento. Con el fin de sacar al subalterno del retroceso, se difundieron publicaciones como la revista "Progreso", que abordaba tópicos como créditos, industrialización, comercio, entre otros vinculados al desarrollo del país. En ese contexto, la Tercera Exposición buscó demostrar que la artesanía del país

[267] Comas fue un antropólogo y escritor español, quien, por consecuencia de la Guerra Civil de 1939 de su país, se refugió en México. En este país sería docente investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, al igual que en la UNAM, asimismo fue colaborador en el Instituto Indigenista Interamericano. Por su parte, Rubín de la Borbolla de nacionalidad mexicana, fue un antropólogo que se mostró crítico ante la industrialización de las artes manuales durante la Segunda Exposición de Artes Manuales Populares de 1954. Sotomayor, "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954".

[268] "Expertos extranjeros vendrán al Cgso. Indigenista Interamericano". *El Comercio*, 10 de agosto de 1964, 31.

[269] Comunicación de Eduardo Martínez (miembro de la Comisión Organizadora del V Congreso Indigenista Interamericano) al secretario general de la CCE, Quito, 1 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 356, 218.

se estaba encaminando a la pequeña industria, a la vez que, en teoría, fue testimonio de que las producciones manuales habían avanzado. Es decir que, el progreso fue un tema recurrente, tanto en industrialización como en el supuesto perfeccionamiento de los bienes.

El progreso, adelanto y desarrollo de los procesos artesanales en dirección a la industrialización, fueron temas mencionados en prensa. Según una noticia de *El Comercio*, la exposición quería demostrar dos cosas, "la capacidad productiva de la clase artesanal, las especiales características sociales y económicas del país" y "las finalidades de fomento y desarrollo".[270] La segunda finalidad de la muestra es semejante a la que tuvo el V Congreso Indigenista, pero con la diferencia de que el avance no solo estuvo dirigido hacia los indígenas, sino que se buscaba mostrar un desarrollo integral. En *Letras del Ecuador*, sin embargo, si se logra apreciar a qué grupo estaba encaminado el impulso. El medio manifestó que la exhibición "ha sido un éxito plausible" y que "organizaciones como ésta deben ser frecuentadas, ya que va en progreso del artesano y por ende de la industria nacional".[271] Según este comentario, las experiencias expositivas como la que promulgó la Casa de la Cultura debían ser visitadas ya que aquello apoyaba al adelanto del trabajador manual y, en consecuencia, al del sector productivo ecuatoriano.

Aparte de las manufacturas, las piezas "nuevas" –probablemente las de la pequeña industria– se hicieron notar por lo que significaban: el progreso nacional. Es así que un asistente consideró que "la novedad y belleza de la Exposición nos ha complacido verdaderamente, por el adelanto que esto representa para nuestro país".[272] El progreso de los bienes claramente estuvo ligado de manera discursiva con el avance de la nación. Es probable que esto haya tenido que ver con la modernización de los procesos que fue necesaria para la producción de las nuevas manufacturas. Por ello, al nombrar los bienes presentados por el expositor Ruperto Gallegos de Riobamba (candelabros, pailas y chocolateras) se dijo que "hay innovaciones en su fabricación", lo que alude a que la elaboración de los objetos cambió y probablemente se mecanizó.[273] Al parecer, la exhibición planteó un antes y un después para los grupos artesanales y pequeños

[270] "Azuay concurrirá a la Exposición de Artes Manuales en esta Capital", *El Comercio*, 7 de agosto de 1964, 14.

[271] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26.

[272] Ibíd., 26.

[273] "Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad", 10.

industriales, ya que ellos eran "los precursores de una nueva etapa que hoy nace en el país".[274] Esta nueva época pudo haber sido la de la industrialización o el progreso.

El afán por transformar los procesos de producción en dirección a un mundo industrializado fue una tendencia compartida por otros países latinoamericanos. Andrea Giunta discute la irrupción del pensamiento desarrollista en la Argentina de los años sesenta, momento en que el campo del arte experimentó una modernización de la estética que pretendió borrar las propuestas de arte "atrasado" del peronismo, esto con el auspicio de Estados Unidos y su Alianza para el Progreso.[275] En México, las secuelas del desarrollismo de la década de 1960 estuvieron presentes hasta entrados los años ochenta, cuando, una revista editada por la aerolínea Mexicana de Aviación fomentaba la compra de artesanías con una doble argumentación. Por un lado, reveló que los materiales con los que se realizaron las manufacturas eran "antiquísimos", es decir, se dio notoriedad a la antigüedad de la materia prima; y por otro, se alegó que los componentes debieron modernizarse dado que solo así se pudieron adaptar al modo de vida actual. Este razonamiento mostró que, tanto lo antiguo tiene un lugar en la contemporaneidad, como que lo moderno y lo primitivo pueden coexistir;[276] premisas que se asemejan a las ideas declaradas durante la Tercera Exposición.

La prensa aseguró de diversas formas, y repetitivamente, que el artesano ecuatoriano se orientaba a la industria. Este hecho era tenido como algo positivo, en cuanto la relación progreso-industrialización parecía implícita; por ello, la Junta Militar habría considerado que "el crecimiento económico del país en los próximos años depende en alto grado de la expansión en el sector industrial".[277] Aparentemente, los ojos de la nación estaban puestos en la industria y sus beneficios, para la cual Ecuador, en teoría, estaba preparado. Al comentar sobre el stand de un pequeño industrial, se estableció que se "ha tratado de demostrar que los talleres de mecánica nacional están ya en capacidad de producir pequeña y variada maquinaria que actualmente se importa".[278] Bajo esa

[274] "Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer", 12.

[275] Andrea Giunta, *Vanguardia internacionalismo y política en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 67, 89.

[276] Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo* (México D.F: Nueva Imagen, 1989), 98.

[277] "Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Quito, ca. 1963. Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana (AHCCE). Caja 37, libro 331, 183.

[278] "Mecánico Industrial César Báez presenta importantes Máquinas trabajadas por él", *El Comercio*, 30 de agosto de 1964, 22.

lógica, no era un anhelo inalcanzable la inclinación del país hacia lo industrial, sino un hecho que ya cobraba forma.

Se debe aclarar, sin embargo, que el término "industria" fue utilizado tanto para denotar procesos complejos de fábricas como para referirse al campo de las manufacturas en general. Por ello, en prensa se pueden encontrar afirmaciones que consideran a los tejidos de telares, a la fabricación de cerámica o a las producciones de paja toquilla como "industrias". El uso de esta palabra se ha modificado a partir de los procesos históricos globales. A principios del siglo XIX, la relación con la producción mecánica organizada y la irrupción de nuevas maquinarias generaron que el término "industria" se asociara con este tipo de instituciones productivas. A partir de allí se desarrollaron distinciones entre la industria pesada e industria liviana, o pequeña industria. Ya en la segunda mitad del siglo XX esta palabra se refirió más bien al esfuerzo organizado y a diversos campos productivos, por lo que se podía hablar de la industria del turismo, del entretenimiento, del ocio, entre otras.[279]

Finalmente, la noción de "desarrollo" también se utilizó para referirse al avance que habían tenido las artes manuales. Según parece, dicho adelanto se notó en el campo de la técnica,[280] aunque no se limitó solo a él. Según *El Comercio*, un ejemplo de avance fue la artesanía cuencana que "presenta artísticos objetos de cerámica que demuestra el adelanto de esta industria en la Región Austral", además se reveló que "son de perfecto acabado y similares a los extranjeros".[281] En resumen, el mensaje que se comunicó sobre el desarrollo y las artes manuales estuvo relacionado con el supuesto adelanto evidenciado en estas piezas, así como con el progreso al que se orientaba el Ecuador. Lo que el discurso dejó de lado, sin embargo, fue mencionar respecto a qué la industria ecuatoriana estaba adelantada. Por lo que se entiende que, la realidad de años pasados del país fue su referente; es decir, al considerar el "avance" se tomó en cuenta cómo estaba el sector artesanal y pequeño industrial con anterioridad. En fin, las notables declaraciones en prensa sobre el desarrollo, muestran la intencionalidad de mecanizar las artes manuales para convertirlas en industrias para así alcanzar el ideal de progreso.

---

[279] Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.

[280] Se indicó que la exposición "constituyó una demostración del progreso técnico alcanzado por artesanos del país". "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.

[281] "Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias", 14.

1.2.1 Exportación y mercado de las artes manuales

Para García Canclini el crecimiento de las artesanías en México desde la segunda mitad del siglo XX estuvo ligado a cuatro factores. Por un lado, las deficiencias de la estructura agraria generaron que los campesinos se dediquen al arte popular antes que, o a la par de, la agricultura. Por otro lado, causas como la necesidad de consumo de bienes utilitarios (de los cuales muchos eran de producción artesanal), así como el estímulo turístico y la promoción estatal (especialmente para la exportación de manufacturas) fueron elementos que modificaron la manera en la que se producía y consumía artesanías. Si se considera que el discurso desarrollista de la Tercera Exposición presentó a los objetos como bienes de calidad y que además, habían mejorado su técnica en los últimos años, es lógico que se buscara que los mismos abrieran sus fronteras al mercado internacional y sean adquiridos en el exterior.

El turismo y la promoción estatal del arte manual formaron parte de las políticas de industrialización por sustitución de importaciones que buscaban equilibrar la balanza comercial. En el marco del sistema capitalista, tiene sentido la explotación comercial de estos bienes en el extranjero, pues contribuía al incremento de las divisas del país. El estudio de Victoria Novelo,[282] del cual Canclini toma estos últimos puntos, propone que uno de los resultados de esta irrupción de las piezas artesanales en el mercado internacional fue su parcial industrialización y "la mezcla de objetos indígenas con los de otro origen".[283] Es decir que, los objetos artesanales tienden a modificarse para ser consumidos en el exterior, hecho que no suele ser el caso de las festividades autóctonas. Para el turismo era "útil mantener ceremonias 'primitivas', objetos exóticos y pueblos que los entregan baratos",[284] probablemente por la afición extranjera por lo "auténtico" y "diferente". Se considera paradójico que, mientras las piezas de arte manual, se fusionaban con elementos de distintas procedencias con el fin de entrar en el mercado exterior –es decir, se volvían menos "puras"–, el turismo se valía de las festividades y de los objetos que en teoría todavía no habían sido tocados por la globalización, para así atraer a consumidores de otras latitudes. Es decir, se jugaba con las cualidades de los bienes y expresiones culturales según requiriera la demanda extranjera.

[282] Victoria Novelo, Artesanías y capitalismo en México (México D.F: SEP-INAH, 1976).

[283] Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo* (México D.F: Nueva Imagen, 1989), 103.

[284] Ibíd., 97.

Novelo contempla que el impulso a las artes populares en México fue una estrategia para crear empleos y complementar los ingresos de familias rurales con el fin de evitar que emigren a las urbes del país. Para el caso ecuatoriano aquí discutido, aunque impedir el éxodo de los sectores campesinos a las ciudades no fue un tópico debatido durante la muestra de 1964, si se mencionó que la artesanía y pequeña industria del país tenían una "riqueza potencial",[285] pues estaba "a la vista que puede desarrollarse, para beneficiar a la economía de grandes sectores de población y principalmente de los estratos populares".[286] La revisión de las fuentes de prensa permite suponer que existía un empeño por beneficiar la economía de los artesanos y pequeño industriales, quienes, sin duda, pertenecían a los "estratos populares".

Durante la Tercera Exposición los temas del turismo y el aprecio a las artes manuales del país por parte de extranjeros no fueron dejados a un lado. Se mantuvo, entre otras, la idea que la "artesanía ecuatoriana" era "estimada en alto grado en el exterior".[287] Esto afianzó el nexo entre turismo e institucionalidad y, con ello, se buscó fortalecer el comercio exterior, por lo que se esperó que por medio de la Tercera Exposición los foráneos se formaran una "visión general de la expresión folklórica de nuestra artesanía".[288] Con este fin, se realizaron recorridos privados a grupos de ciudadanos extranjeros. Una noticia del 13 de agosto de 1964 relata lo sucedido:

> numerosos extranjeros [han] concurrido a la exposición y se aprestan a adquirir la producción artesanal que se exhibía. De varias agencias de turismo han informado a los dirigentes de la exposición sobre la visita que harán distinguidos turistas, con el deseo de conocer los trabajos de artesanía que se cultiva en el Ecuador.[289]

Parece ser que lo artesanal era un campo atractivo para los extranjeros. Esta situación presentaba dos posibilidades, la primera, que las piezas sean llevadas al exterior para su consumo, y la segunda, que los foráneos visiten Ecuador como turistas y exploren las artes manuales del territorio. El agrado de parte de extranjeros hacia las manufacturas del país se junta con el afán por promocionar en otros países al Ecuador. En 1964 la compañía de aviación Panagra publicó dos folletos (uno en español y otro en inglés) a ser repartidos en EEUU y Latinoamérica con el propósito de "dar a conocer

[285] "Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales", 5.
[286] "Exposición de la Casa de la Cultura", 1.
[287] Ibíd., 1.
[288] "Mañana se inaugurará", 13.
[289] "Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales", 5.

convenientemente nuestro país y atraer hacia él el turismo".[290] Según la CCE, esta iniciativa "constituirá un positivo aporte al mejor conocimiento del Ecuador en los Estados Unidos y en las Repúblicas Latinoamericanas".[291] Además de publicitar a la nación en el ámbito del turismo, la exportación de bienes artesanales fue vista como necesaria para el tan anhelado progreso, como se afirmó en el diario *El Comercio*:

> es preciso buscar salidas o mercados para la producción artesanal, como es imperioso vigorizar a la pequeña industria para que se defienda y prospere por si sola. De manera que podemos seguir adelante con la indeclinable aspiración de progreso.[292]

La comercialización de bienes artesanales fuera del país, junto con la dinamización y el fortalecimiento de la industria eran pasos necesarios para llegar a lo que se consideraba como desarrollo. En el marco de la exposición se discutió sobre las iniciativas artesanales que había planteado el ministro de fomento, mismas que "al beneficiarles a ellos [artesanos] se beneficia el país, pues lo que producen puede ser una 'mina' de dólares, con exportaciones sistemáticas y voluminosas".[293] Resulta decidor que las manufacturas artesanales fueran consideradas uno de los pilares del progreso del momento, porque según parece, se creyó que su exportación iba a generar grandes réditos para Ecuador. Se contempló también que una de las ramas más propicias para ello era "la artesanía de la madera", estimada como "una de las más importantes del país y con seguridad una de las que más posibilidades ofrece para la explotación económica adecuada".[294]

Imagen 21:
Exhibición de pisos de madera

Fuente: "Excelentes trabajos se admiran en Muestra de Artes Populares", *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, 3.

[290] Comunicación de Carlos Roca Carbo (gerente de Grace y Cia S.A) a Jaime Chávez Granja, Quito, 13 de marzo de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 359, 209. Llama la atención que se refiera a "nuestro país" cuando la aerolínea era de capitales estadounidenses y peruanos.

[291] Comunicación de Rodrigo Borja a Carlos Roca Carbo, Quito, 16 de marzo de 1964. AHCCE, Caja 39, libro 354, 466.

[292] "Artesanía y pequeña industria", 4.

[293] "Exposición de Artes Populares", 5.

[294] "III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer", 12.

El interés demostrado desde el exterior hacia las producciones presentadas en la exposición se evidenció en ciertos comentarios de visitantes, como por ejemplo el proveniente de "una gringa ya ecuatoriana", quien mencionó: "estoy orgullosa de todo lo precioso que se hace en este país".[295] El agradable asombro ante lo encontrado en la muestra es recalcado por otro asistente que manifestó: "alguna vez visité en el exterior una Exposición similar a ésta, entonces sentí pesar porque creí que no teníamos en el país iguales posibilidades y también, tuve envidia". Según esta afirmación, el nivel de las piezas expuestas estaba a la par que las del extranjero, por lo que se entiende que las autoridades ecuatorianas hayan considerado no solo factible, sino económicamente favorable, la exportación de estos bienes. Darío Camut de Bou, corresponsal del periódico *El Mercurio* de Valparaíso, Chile consideró que gracias a la exposición pudo darse cuenta "en toda su magnitud de lo valioso que existe en esta tierra, expresado a través de las artes de sus hijos".[296] Tanto los visitantes extranjeros como los locales resaltaron la valía de las manufacturas de la exhibición, que, puede deducirse, significó que estas podían ser valoradas fuera del país y, por tanto, exportadas.

El apoyo estatal a la promoción del arte y las artesanías en el exterior, no obstante, no siempre fue incondicional. En una contestación de la CCE al subsecretario de Asuntos Diplomáticos y Políticos del Ministerio de Relaciones Exteriores, la institución se negó a otorgar apoyo económico a Nicolás Delgado y Alfonso Castells para que sean delegados en la Exposición de Arte Colonial Ecuatoriano en Madrid, esto debido a la "aguda crisis económica por la que atraviesa la Institución".[297] Esta comunicación indica dos factores. El primero, es que la existencia de esta muestra sugiere interés por el arte ecuatoriano en el exterior, el cual, aparentemente se expandía más allá de lo popular. El segundo es que, al ser una oportunidad de promoción para el país fuera de sus fronteras –lo que según se ha visto, es lo que se buscaba "desde arriba"–, parece curioso que la Casa de la Cultura no haya colaborado financieramente. Si bien esto se pudo haber debido en realidad a la falta de liquidez por la que la entidad atravesó en ese año,[298] también parece mostrar que,

[295] "Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana", 26.

[296] Ibíd., 26.

[297] Comunicación de Rodrigo Borja (secretario general CCE) a Antonio José Lucio Paredes, Quito, 27 de mayo de 1964. AHCCE, Caja 39, libro 353, 21.

[298] Según muestra la documentación, en 1964 la CCE estaba pasando por una crisis económica respecto a años pasados. En numerosas ocasiones se negó a dar ayudas económicas, o a comprar obras artísticas. También puso freno a la impresión de libros y revistas, así como casi no publicó gratuitamente ciertos escritos, y más bien pedía que su autor pagara por su impresión o que colaborara con el papel. Sin embargo, ciertos hechos continuaron como el costeo de la Tercera Exposición o el envío gratuito de libros

al momento de escoger a qué proyectos ayudar económicamente, lo artesanal e industrial prevaleció.[299]

En conclusión, el gusto por las artes manuales ecuatorianas en el exterior contribuyó al argumento que estos tipos de bienes serían altamente consumidos y, por ende, traerían ingresos al país. El turismo ergológico fue otra posibilidad de entrada económica para Ecuador. Por lo tanto, las iniciativas como la que tuvo la CCE al realizar la exposición fueron vistas como un paso en la dirección correcta para que el país se posicionara en el mercado mundial de artes manuales. Asimismo, la Junta Militar de gobierno contempló en varias ocasiones que las producciones manuales debían recibir apoyo, esto con el fin que las mismas pudieran ser comercializadas en el exterior y también que de esta manera, Ecuador se convirtiera en un destino para los interesados en las formas de arte popular.

en varias ocasiones a instancias internacionales. Así, se remitieron obras clásicas de Pablo Palacio, Jorge Icaza, Jorge Carrera Andrade, Alfredo Pareja Diezcanseco, Benjamín Carrión, José María Vargas, Gonzalo Rubio Orbe. Ver AHCCE, Caja 39, libro 353.

[299] Esta es una de las posibles interpretaciones que se puede hacer de este suceso. Asimismo, se podría entender que desde el gobierno –representado por el ministerio– consideraron que era jurisdicción de la CCE resolver la solicitud de los *delegados artísticos* Delgado y Castells, lavándose las manos del resultado final. Sin embargo, es sugerente que cuando el *artesano* Jorge Rivadeneira solicitó ayuda económica al presidente de la Junta Militar, quien luego reenvió el caso a la CCE, la institución consideró oportuno concederle el apoyo.

Conclusiones

En esta investigación se analizaron las maneras en las que las representaciones y prácticas expositivas fueron utilizadas en la Tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias. La década en la que tuvo lugar la exposición no fue ajena a las preocupaciones estatales hacia el sector artesanal y de la pequeña industria ecuatoriana. La creación de varias normativas, instituciones y ayudas como la Ley de Defensa del Artesanado (LDA) en 1953, la Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria (LFAPI) de 1965, OCEPA y el Ministerio de Industrias, demuestran que el país, al igual que otros de la región, buscaba modernizarse para de esa manera alcanzar el desarrollo. Con este fin en mente, se proyectó fomentar la industrialización del país con incentivos crediticios, fiscales y arancelarios que favorecieran a este sector, asimismo se apuntó a la sustitución del modelo de importaciones para dinamizar la economía de la nación.

En este movido contexto se pretendió encaminar al arte manual –que todavía se manejaba bajo la lógica del taller, sin mayor profesionalización ni organización– hacia la pequeña industria. Un primer paso para aquello fue regular mediante la LFAPI quién era considerado un artesano y quién era un pequeño industrial. La legislación, que confluyó en ciertos puntos con la LDA promulgada una década antes, por ejemplo, en que la artesanía se trataba primordialmente de un trabajo manual, mientras que la pequeña industria se definió por el uso de maquinaria antes que la fuerza humana. Asimismo, se consideró que lo artesanal *produce* objetos, mientras que la industria *transforma* a la materia prima en productos. Esta diferenciación parecería indicar que lo artesanal era un momento incipiente de la manufactura de bienes y que la industria utilizaba procesos más complejos al no solo generar materiales, sino modificarlos.

Tanto en la LDA como el de la LFAPI se traza un bosquejo sobre el sector artesanal ecuatoriano. Según las normativas, un artesano idealmente sería aquel individuo especializado, titulado, con un taller y que conoce y practica sus deberes y derechos amparado en la ley que lo acoge. Sin embargo, esta definición solo hizo referencia a un pequeño grupo de artesanos del país. La tensión entre la normativa y la realidad artesanal ecuatoriana se evidenció en la Tercera Exposición, en la que se notó que el artesanado era un colectivo heterogéneo de diversas condiciones sociales, económicas y étnicas. También se notó que el sector en cuestión no fue un conjunto unido y organizado, sino que existieron numerosos conglomerados, que sumaron a las brechas entre los artesanos.

A pesar de las diferencias, los artesanos fueron considerados como el colectivo que sacaría adelante al país.

En cuanto a la pequeña industria, la investigación sugiere que si bien este campo se expandió en la década mencionada, las prácticas artesanales se mantuvieron. Esto a pesar del enfoque industrializador presentado especialmente por la Junta Militar de Gobierno. Esta orientación se hizo evidente con la contratación del Instituto de Investigaciones de Standford que indagó sobre las circunstancias del artesano y pequeño industrial ecuatoriano. Este caso, en lo mínimo, muestra el interés del gobierno por estar al tanto de estos sectores productivos, hecho que era necesario debido a las condiciones que los programas asistencialistas estadounidenses de Alianza Para el Progreso (APP) y USAID habían puesto al país al inicio de la década. Estos proyectos contemplaron aumentar la productividad por medio de la industrialización, además de mejorar las condiciones de vida de la población. Por lo tanto, parte de las hipótesis que postula este trabajo es que la LFAPI surgió a partir de la pesquisa del grupo de Standford, lo que dejaría en evidencia la preocupación gubernamental por regular los sectores artesanales e industriales del país. Se plantea también que el Plan General de Desarrollo Económico y Social elaborado por la Junta Militar en 1963, pudo haber sido influido por los propósitos de APP, misma que requirió que sus beneficiarios elaboraran planes de acción implementando los propósitos desarrollistas del proyecto.

La cercanía de la Junta Militar con Estados Unidos resultó en varias consecuencias para Ecuador. Como se mencionó, el país se afilió a las ayudas asistencialistas de la potencia mundial, la misma que las ejecutó, en gran parte, para alejar a las naciones de la seducción del comunismo. Es así que, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, una entidad con autonomía en relación al gobierno y conformada principalmente por intelectuales de izquierda desde su creación en 1944, fue intervenida en 1963 con el alza de la dictadura al poder. Mediante esa maniobra se removió a Benjamín Carrión de la presidencia de la entidad y se colocó a Jaime Chávez Granja, quien se mostraría complaciente y próximo a la Junta Militar. A pesar de que no se encontró un vínculo expreso entre el modelo desarrollista del gobierno y las políticas culturales de la CCE alrededor de 1964, la gran cantidad de documentos de entidades gubernamentales en el repositorio de la entidad cultural pueden ser muestra de la afinidad entre las altas esferas del gobierno y la CCE.

Para el análisis de la Tercera Exposición se hizo uso de las implicaciones de las prácticas expositivas y de la noción de representación. Lo primero se basa en la premisa que el acto de exhibir supone descontextualización, no neutralidad, jerarquías y exclusiones. Las piezas fueron escogidas bajo el criterio de mostrar "lo mejor", a partir de ello, parece que la clasificación de los objetos hizo uso de las categorías de las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales y Populares, solo que esta vez agregó piezas industriales y de fabricación industrial. Lo artesanal y lo industrial convivió en la muestra bajo el lema de lo nacional, es decir, lo que unía a estos dos tipos de producciones era su procedencia ecuatoriana. Parte de las prácticas expositivas fue la incipiente museografía, la que se mostró no siempre cohesiva, pues los stands no contaron con una única forma de exhibir, sino que al parecer se acoplaron al tipo de objetos mostrados. Asimismo, el uso del cedulario fue inconstante a lo largo de la exposición.

Prácticas como la inclusión de tejedores otavaleños en la feria, la disposición de los objetos para que pudieran ser tocados y la aparente sectorización de la muestra por tipos de bienes y por procedencia geográfica, apuntan a que la experiencia que quería generar la exposición era introducir al visitante en las mismas áreas en las que se producen las piezas, es decir, brindarle al espectador un vistazo sobre cómo se producen las piezas. Este hecho también pudo haber colaborado con el factor mercantil de muestra, ya que, uno de los objetivos de la misma –por lo menos para los expositores– era vender las manufacturas y promocionarse. La configuración del espacio cumplió también con el propósito de mostrar a un Ecuador manual que se encaminaba al progreso gracias a la inclusión de la industria.

En la exhibición se excluyó –o por lo menos no se hizo visible en prensa ni en documentos institucionales– a ciertas partes del país. La revisión de fuentes encontró que la serranía ecuatoriana tuvo una importante presencia con numerosos bienes artesanales y de la pequeña industria, mientras que la Costa y la Amazonía prácticamente no se encontraba representada y la región insultar estuvo completamente ausente. Este hecho estaría relacionado con la visión del país que se quiso proyectar, en lo que quizás, lo más valioso e interesante para ser exhibido serían las pequeñas industrias provenientes de varios sectores del país y las artesanías de la sierra. Asimismo, los artesanos indígenas más mencionados fueron los de Otavalo y Salasaca, y una institución gubernamental de gran notoriedad en la feria fue el Ministerio de Fomento, la que contó con su propia sala.

Esto pudo significar el trabajo en conjunto entre el gobierno y la CCE en el afán por apoyar a las artes manuales y su industrialización.

Por medio de las prácticas expositivas se le dio a la exposición un enfoque nostálgico, en el que el pasado, lo arqueológico y personajes indígenas como Atahualpa fueron usados para corroborar la grandeza ecuatoriana y su potencial para el progreso. Aspectos como la colocación del busto del Inca a la entrada de la muestra para transmitir una supuesta identidad nacional, la puesta en escena de los tejedores indígenas y la serie de actos folklóricos dan a entender que se quiso generar vínculos entre el pasado y el presente, aunque con miras al futuro, al mostrar el desarrollo de la mano de la industria. Además, la delegación del decorado de la exhibición a pintores del momento sugiere la confianza en la experticia de estos sujetos en cuanto a temas artísticos, mismos que se creían que debían estar presentes en la feria.

Con respecto a la representación, este concepto alude al significado que se le da a un objeto o a una persona. En la Tercera Exposición se mencionó que las piezas representaban a lo ecuatoriano y al progreso, y que la encarnación de lo ecuatoriano era lo artesanal. Esta noción fue utilizada principalmente desde afuera, es decir, los mismos sujetos no tuvieron una agencia completa sobre cómo iban a ser retratados. Sus piezas fueron seleccionadas y ellos las llevaron y montaron en el espacio expositivo. Es así que se puede pensar que la autorepresentación fue escasa en la muestra, más allá de que de ciertas provincias tuvieron la iniciativa de participar en el festival de danzas folklóricas. En la investigación se argumenta también que la representación de los artesanos fue posible gracias a la intervención de la CCE como intermediaria y anfitriona del evento. Es decir, la visibilidad que tuvo el artesanado en los días de la muestra fue gracias al peso institucional de la Casa, situación de la que los expositores estuvieron al tanto y que supieron manifestar en sus agradecieron en sus comentarios sobre la feria.

La irrupción de la modernidad en la vida ecuatoriana habría causado que las tradiciones indígenas estuvieran por perderse. Bajo este pensamiento se contempló que lo folklórico podía ser una solución a este dilema, enfoque que ayudaría a inmortalizar las costumbres. El folklore entró también en la retórica del turismo, pues en la exposición se contempló la utilización de las prácticas y objetos “exóticos”, o simplemente diferentes para atraer a extranjeros, hecho que iba acorde con los afanes del país por convertirse en un destino turístico y folklórico. Esta práctica, sin embargo, tuvo como consecuencia la descontextualización de las formas culturales indígenas, en cuanto las expresiones

folklóricas dejaban de tener un significado ritual y comunitario para convertirse en un acto novedoso para turistas locales y foráneos. Algo semejante sucedió con las piezas expuestas que se inspiraron en elementos "auténticos" del país, mismas que se reconfiguraron para acoplarse a las tendencias modernas y generando así artículos híbridos. En ese sentido, la feria fue un mediador cultural que intervino entre los expositores y los consumidores, al generar ingresos para los unos y objetos deseados para los otros.

A pesar de que no fue posible localizar los textos utilizados en la exposición (ya sean en las salas o en las cédulas), gracias a los contratos y documentos institucionales de la CCE, así como a la prensa, se recontruyó parte de la narrativa que manejó la exhibición. Por una parte, la publicidad de la feria fue llamativa debido al uso de imágenes y tipografía de diversos colores, además el lenguaje para invitar a la muestra fue performativo. Por otra parte, las opiniones de los expositores señalaron el agradecimiento a la Casa por haber sido quien acogiera a la muestra; a la vez que dejaron saber el desamparo que habían recibido y su anhelo de que esto cambie, demostrando una vez más que existía una tensión entre la grandeza de lo exhibido y la realidad del artesanado.

Las categorías recurrentes en la exposición fueron las de habilidad, calidad y progreso. La habilidad fue la cualidad por excelencia del artesano y pequeño industrial ecuatoriano. Los nobles atributos de estos sujetos los convirtieron en el sinónimo de lo ecuatoriano, es decir, el ser individuos con destrezas sobresalientes que a pesar de la falta de apoyo continuaban con sus labores. La calidad y el progreso se relacionaron con las piezas híbridas presentadas. Los objetos tomaron prestado de la estética de conjuntos indígenas contemporáneos y pasados, para modernizarlos y hacerlos encajar con la vida y las tendencias modernas. A pesar de esta modificación, los artículos fueron considerados auténticos, pues más allá de la renovación en la estética y en los procesos utilizados para producir los objetos, se entiende que, lo que convertía a una manufactura en propia del país era solamente la inspiración en las aparentes raíces ecuatorianas, es decir, lo indígena.

El progreso fue la línea conductora del discurso de la Tercera Exposición. Este concepto refirió tanto al avance que el país en teoría estaba por experimentar en cuanto a la industrialización, así como al desarrollo que se había presenciado en las piezas artesanales y en la pequeña industria. Además, el desarrollo entendido como el adelanto económico y social se dejó ver en la posibilidad que el campo de lo artesanal se presentaba

como un atractivo a los extranjeros, esto, tanto en su consumo en el exterior (exportación de piezas), como en la visita al país por parte de foráneos (turismo); ambas gestiones que traerían el anhelado progreso a Ecuador. También cabe mencionar que al momento de finalizar la investigación no se pudo determinar si es que existieron ediciones posteriores a la Tercera Exposición que hayan sido organizadas por la CCE. Asimismo, queda pendiente indagar acerca de los logros o desaciertos de las políticas estatales con respecto a la artesanía y la pequeña industria después de la década de 1960. A pesar de ello, este trabajo supone indicios para el poco estudiado campo de las exposiciones de artes manuales del país.

Bibliografía

Fuentes primarias impresas

"Alianza para el Progreso provocó grandes cambios en región latinoamericana". *El Comercio*, 14 de agosto de 1964.

"Artesanía y pequeña industria". *El Comercio*, 21 de agosto de 1964.

"Azuay concurrirá a la Exposición de Artes Manuales en esta Capital". *El Comercio*. 7 de agosto de 1964.

"Carta de Punta del Este". *El Trimestre Económico*, diciembre de 1961.

"Casi todo el país estará presente en la III Exposición de Artes Manuales". *El Comercio*. 13 de agosto de 1964.

"Concede entradas gratuitas a trabajadores para que visiten Muestra Artesanal". *El Comercio*, 27 de agosto de 1964.

"Desde hoy Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias". *El Comercio*. 20 de agosto de 1964.

"Desfile de trajes folklóricos se realizará la noche de hoy como número de Exposición de Artesanía". *El Comercio*. 29 de agosto de 1964.

"En la Exposición de Artes Manuales habrá un festival de danzas folklóricas hoy". *El Comercio*. 22 de agosto de 1964.

"Excelentes trabajos se admiran en Muestra de Artes Populares". *El Comercio*. 23 de agosto de 1964.

"Existen 33.620 talleres en país, trabajan en ellos 93 mil artesanos y aprendices". *El Comercio*, 7 de agosto de 1964.

"Exposición de Artes Manuales Populares se inaugurará el 20". *El Comercio*. 15 de agosto de 1964.

"Exposición de Artes Populares es la expresión del esfuerzo del trabajador puesto al servicio de la colectividad". *El Comercio*, 24 de agosto de 1964.

"Exposición de Artes Populares". *El Comercio*, 23 de agosto de 1964.

"Exposición de la Casa de la Cultura". *El Comercio*, 23 de agosto de 1964, sec. II.

"Gran festival de danzas folklóricas". *El Comercio*, 22 de agosto de 1964.

"Hospedaje y alimentación para los indígenas que asisten a Exposición". *El Comercio*. 22 de agosto de 1964.

"Hoy clausúrese Muestra de Artes Manuales y Pequeñas Industrias". *El Comercio*, 30 de agosto de 1964.

"III Exposición Nacional de Artes Populares y pequeñas industrias clausurose ayer". *El Comercio*. 31 de agosto de 1964.

"Inauguración de Exposición de Artes Manuales Populares", El Universo, 23 de agosto de 1964, 1

"Inauguración de la III Muestra de Artesanías Nacionales". *El Comercio,* 21 de agosto de 1964.

"La artesanía del Ecuador tiene cualidades para convertirse en fuente de divisas extranjeras". *El Comercio*. 23 de agosto de 1964.

"La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional". *El Comercio*. 16 de agosto de 1964.

"La Junta Nacional Artesanal en defensa de su clase". *El Comercio,* 16 de agosto de 1964.

"Ley de Defensa del Artesanado". *El Artesano*. 17 de enero de 1954.

"Los mejores trabajos de artesanías y manualidades artísticas se exhibirán". *El Comercio*. 3 de agosto de 1964.

"Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas". *El Comercio*. 19 de agosto de 1964.

"Mecánico Industrial César Báez presenta importantes Máquinas trabajadas por él". *El Comercio,* 30 de agosto de 1964.

"Ministro de Previsión visitó antier Exposición de Artesanía en C.C.E." *El Comercio*, 29 de agosto de 1964.

"Periodistas Norteamericanos Visitan a Ministro de Fomento". *El Universo,* 19 de agosto de 1964.

"Precisa dar a la artesanía del Ecuador una adecuada estructuración jurídica". *El Comercio,* 14 de agosto de 1964.

"Reproducimos algunos conceptos recogidos durante la 'Feria Artesanal y de Pequeñas Industrias' que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana". *Letras del Ecuador*, septiembre de 1964.

"Tercera Gran Exposición de Artes Populares y Pequeñas Industrias se inauguró ayer". *El Comercio*. 21 de agosto de 1964.

Gobierno de los Estados Unidos. Foreign Assistance Act of 1961 (1961).

Gobierno del Ecuador. *Plan General de Desarrollo Económico y Social. La Artesanía*. Vol. III. libro II. Quito: Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, 1963.

Ley de Defensa del Artesanado (1953).
Ley de Fomento de la Artesanía y la Pequeña Industria (1965).
Publicidad, *El Comercio*, 15 agosto 1964, 6.

Publicidad, *El Comercio*, 19 agosto 1964, 12.

Publicidad, *El Comercio*, 23 agosto 1964, 16.

Fuentes de archivo

"Anteproyecto del mensaje de la Junta del Gobierno al país", Quito, ca. 1963. Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana (AHCCE). Caja 37, libro 331.

"Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores José Enrique Guerrero, Luis Moscoso y Jaime Valencia, para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Tercera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares Organizada por la Casa de la Cultura", Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

"Contrato", Quito, 20 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

"Contrato", Quito, 21 de julio de 1964. AHCCE. Caja 38, libro 345.

"Proyecto de reformas a los presupuestos de 'Operación' y 'Capital' de la Casa de la Cultura, aprobados por la Comisión de presupuesto de la entidad en sesión de 27 de julio de 1964.- para ser aprobados por la Junta General", Quito, 31 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

Comunicación de Carlos Roca Carbo (gerente de Grace y Cia S.A) a Jaime Chávez Granja, Quito, 13 de marzo de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 359, 209.

Comunicación de Eduardo Martínez (miembro de la Comisión Organizadora del V Congreso Indigenista Interamericano) al secretario general de la CCE, Quito, 1 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 356, 218.

Comunicación de Francisco Alexander (Miembro titular de la CCE) al presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes de la CCE. Quito, 15 de enero de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 359.

Comunicación de Jacinto Cordero Espinosa (secretario del núcleo de Azuay) a Rodrigo Borja, Quito, 3 de septiembre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

Comunicación de Jaime Chávez Granja a Alberto Quevedo Toro, Ministro Interino de Comercio y Banca, Quito, 9 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

Comunicación de Jaime Chávez Granja a Eduardo Kingman, Quito, 6 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

Comunicación de Jaime Chávez Granja a Meira de Vasconcelos, Quito, 21 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

Comunicación de Jaime Chávez Granja a Ramón Castro Jijón, Quito, 9 de noviembre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354, 49.

Comunicación de Jaime Chávez Granja al interventor de la CCE, Quito, 8 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

Comunicación de Jaime Chávez Granja al presidente de la Junta Nacional de Defensa, Quito, 20 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 354.

Comunicación de Jorge Alfredo Rivadeneira Almeida a Ramón Castro Jijón, Riobamba, ca. 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355, 164.

Comunicación de José Leoro (presidente del núcleo de Imbabura) al presidente del Consejo Municipal [probablemente de Imbabura], Quito, 2 de julio de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

Comunicación de Ramón Castro Jijón a Jaime Chávez Granja, Quito, 22 de octubre de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355, 163.

Comunicación de Rodrigo Borja (secretario general CCE) al interventor de la institución, Quito, 17 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

Comunicación de Rodrigo Borja a Antonio José Lucio Paredes, Quito, 27 de mayo de 1964. AHCCE, Caja 39, libro 353, 21.

Comunicación de Rodrigo Borja a Carlos Roca Carbo, Quito, 16 de marzo de 1964. AHCCE, Caja 39, libro 354, 466.

Comunicación de Rodrigo Borja al tesorero de la institución, Quito, 22 de julio de 1964. AHCCE. Caja 40, libro 357.

Comunicación del ministro de previsión social y trabajo a Jaime Chávez Granja, Quito, 20 de agosto de 1964. AHCCE. Caja 39, libro 355.

Bibliografía

Alderoqui, Silvia, y Constanza Pedersoli. *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Andrade, Jaime, Olga Fisch, Elvia De Tejada, Leonardo Tejada, y Oswaldo Viteri. *Arte popular del Ecuador*. Quito: Garantía, 1965.

Bal, Mieke. "The Discourse of The Museum". En *Thinking About Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne, 201–18. Londres: Routledge, 2009.

Bennet, Tony. "The Exhibitionary Complex". En *Thinking About Exhibitions*, editado por Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne. Londres: Routledge, 2009.

Carrasco, Adrián, Pablo Beltrán, y Jorge Luis Palacios. "La economía ecuatoriana: 1950-2008". En *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1944-2010*, editado por Otto Zambrano, 119–52. ESPOL/ FLACSO/ PUCE, 2011.

Carrión, Benjamín. *Cartas y Nuevas Cartas al Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2012.

———. *El cuento de la patria. (Breve Historia del Ecuador)*. 2da ed. Quito: Libresa, 2008.

Carvajal, Fernando. "Ecuador: la evolución de su economía". En *Estado del País. Informe cero. Ecuador 1944-2010*, editado por Otto Zambrano, 29–40. Quito: ESPOL/ FLACSO/ PUCE, 2011.

Carvalho-Neto, Paulo. *Estudios de folklore*. Vol. III. Quito: Editorial Universitaria, 1973.

Carvalho-Neto, Paulo, Paulo. *Concepto de folklore*. México D.F: Pormaca S.A, 1965.

CEPAL. *La Industria Textil en América Latina*. Vol. IX. Nueva York: Naciones Unidas, 1965.

Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. México D.F: Universidad Iberoamericana– Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

Chartier, Roger. *El mundo como representación.* Barcelona: Gedisa, 1992.

Chartier, Roger, y Celia Filipetto. "Representación de la práctica, práctica de la representación". *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2007.

Clifford, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

———. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CONADE- ILDIS. *La situación actual de la pequeña industria en el Ecuador (1965-1979)*. CONADE- ILDIS, 1980.

Crew, Spencer, y Sims James. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Editado por Ivan Karp y Steven Lavine. Washington D.C: Smithsonian Books, 1991.

———. "Locating Authenticity: Fragments of a Dialoge". En *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Ivan Karp y Steven Lavine, 159–75. Washington D.C: Smithsonian Books, 1991.

Cuvi, María. *Políticas de fomento artesanal en Ecuador*. Quito: ILDIS / Subsecretaría de Artesanías del Ministerio de Industrias, 1985.

De Salles Oliveira, Cecília. "Museos de Historia y producción de conocimientos: cuestiones para el debate". *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, diciembre de 2014.

Egas, José María. "El Ecuador y sus contradicciones desarrollistas". *Revista Mexicana de Sociología*, marzo de 1979.

Fernández-Salvador, Carmen. "Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública". En *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, editado por Juan Carlos Grijalva y Michael Handelsman, 219–45. Quito: Museo de la Ciudad, 2014.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fabula, 1999.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. México D.F: Debolsillo, 2016.

———. *Culturas populares en el capitalismo*. México D.F: Nueva Imagen, 1989.

Giunta, Andrea. *Vanguardia internacionalismo y política en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Gobierno de los Estados Unidos. Foreign Assistance Act of 1961 (1961).

Gobierno del Ecuador. *Plan General de Desarrollo Económico y Social. La Artesanía*. Vol. III. libro II. Quito: Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica, 1963.

González Carranza, Laura. *La USAID y las espinas de la paz-desarrollo*. Quito: Abya-Yala, 2016.

Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson, y Sandy Nairne, eds. *Thinking About Exhibitions*. Londres: Routledge, 2009.

Guerrero, Andrés. “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena’ a fines del siglo XIX”. En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 197–252. Quito: FLACSO, 1994.

Hall, Stuart, ed. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Glasgow: SAGE, 1997.

Hartog, François. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D.F: Universidad Iberoamericana, 2007.

Jácome, Nicanor. “Treinta años de planificación de las políticas sociales”. *Ecuador Debate*, diciembre de 1989.

Kofas, Jon. “The IMF, the World Bank, and U.S Foreing Policy in Ecuador, 1965-1966”. *Latin American Perspectives*, septiembre de 2001.

Krause, Walter. “La Alianza Para el Progreso”. *Journal of Inter-American Studies*, enero de 1963.

Larson, Broke. *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas, 1850-1910*. Perú: IEP, 2002.

Lidchi, Henrietta. “The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures”. En *Representation*, editado por Jessica Evans Stuart Hall y Sean Nixon, 120–211. Thousand Oaks: SAGE, 2013.

Luna, Milton. *¿Modernización? Ambigua experiencia en el Ecuador*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1993.

———. *Orígenes de la política económica del desarrollo industrial del Ecuador 1900-1960*. Quito: Ministerio de Coordinación de Política Económica, 2013.

Majluf, Natalia. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”. En *Arte, Historia e identidad en América*, de Gustavo Curiel, 611–28. México D.F: UNAM, 1994.

Malo, Claudio. *Artesanías, lo útil y lo bello*. Cuenca: CIDAP, 2008.

Meier, Peter. “El artesanado ecuatoriano: situación actual, estrategia de supervivencia y perspectivas de desarrollo”. En *La economía política del Ecuador. Campo, Región, Nación*, editado por Louis Lefeber, Vol. 6. Quito: Corporación Editora Nacional, 1985.

Moncayo, Patricio. “El golpe militar de 1963 y el fin de un período excepcional de estabilidad política”. En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad*

del siglo XX, editado por Felipe Burbano de Lara, 291–340. Quito: FLACSO-Ministerio de Cultura, 2010.

Morel, Anne-Claudine. "Las 'políticas culturales' en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado". *Ecuador Debate*, diciembre de 2010.

Muratorio, Blanca. "Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX". En *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 109–96. Quito: FLACSO, 1994.

Naranjo, Marcelo. *El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica*. Cuenca: CIDAP, 1990.

Ortiz, Cecilia. "Las 'Exposiciones Orientalistas Salesianas' de 1943-1944: la puesta en escena de la construcción del Estado en la Amazonía ecuatoriana". *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia*, nº 45 (2017): 65–92.

Pagnotta, Chiara. "La mise en scène del proyecto salesiano en el suroriente ecuatoriano la exposición etnográfica del oriente (Guayaquil, 1924) y la exposición misional salesiana (Turín, 1926)". *Hispania Sacra*, nº 71 (2019): 669–81.

Pérez, Amada Carolina. "Representaciones y prácticas en las zonas de misión: los informes de los frailes capuchinos". En *La vida en los márgenes: Prácticas y representaciones sobre los habitantes de la nación en las zonas de misión Colombia, 1910-1930*, editado por Pontificia Universidad Javeriana, 287–316. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, s/a.

Pérez Sáinz, J. P. "Industrialización y fuerza de trabajo en Ecuador". *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, diciembre de 1984.

Pérez, Trinidad. "El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad". En *Testigo del siglo: el Ecuador visto a través de diario El Comercio 1906-2006*, de Fabián Corral, 419–25. Quito: El Comercio, 2006.

Pita, Edgar. "Políticas de fomento a la pequeña industria en el Ecuador". En *La economía política del Ecuador. Campo, Región, Nación*, editado por Louis Lefeber. Quito: Corporación Editora Nacional, 1985.

Polo, Rafael. "Crítica y modernidad. De la emergencia Tzántzica al Frente Cultural. Quito en la década de los sesenta." En *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, editado por Felipe Burbano de Lara, 341–75. Quito: FLACSO- Ministerio de Cultura, 2010.

———. *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*. Quito: FLACSO, 2012.

Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador poscolonial 1895-1950*. Quito: Abya-Yala, 2004.

———. "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa". En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, editado por Valeria Coronel, 259–316. Quito: FLACSO, 2010.

———. "Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo". En *Galo Plaza y su época*, de Carlos de la Torre y Mireya Salgado (eds.), 157–91. Quito: FLACSO, 2008.

Radcliffe, Sarah, y Sallie Westwood. *Rehaciendo la nación: lugar, identidad y política en América Latina*. Quito: Abya-Yala, 1999.

Rocha, Susan. *In humano. El cuerpo social en el arte ecuatoriano, 1960-1980.* Quito: Centro de Arte Contemporáneo, 2011.

Rodríguez, Víctor Manuel. "La fundación del Museo Nacional de Colombia. Gabinetes de curiosidades, órdenes discursivos y retóricas nacionales". En *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia.*, editado por Santiago Castro-Gómez, 165–84. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2004.

Salgado, Mireya. "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura". *Íconos*, septiembre de 2004.

Salinas, Raúl. "Manual Arts In Ecuador". *América Indígena*, octubre de 1954.

Schamis, Graciela. "Desarrollo industrial e inversión extranjera". En *La economía política del Ecuador: Campo, Región, Nación*, editado por Louis Lefeber, 6:293–336. Quito: Corporación Editora Nacional, 1985.

Sotomayor, Doménica. "'Los indios de manos mágicas': prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana matriz Quito, 1952, 1954". Tesis de licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2019. http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/16196.

Tinajero, Fernando. "El parricidio intelectual". *Indoamérica*, mayo de 1966.

———. *El siglo de Carrión y otros ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.

Torres, Víctor. *Estado e industrialización en Ecuador. Modernización, fricciones y conflictos en los años cincuenta.* Quito: Abya-Yala, 2012.

Turner, Frank. *The Artisan Community in Ecuador´s Modernizing Economy*. Menlo Park: Stanford Research Institute, 1963.

Ulloa, Edwin. "Autonomía, mito y crisis de la Casa de la Cultura". *Ecuador Debate*, septiembre de 1989.

USAID. *USAID´s Strategy for Sustainable Development: An Overview*. USAID, 2000.

Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000.