

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
HISTORIADORA**

**“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**

EMA DOMÉNICA SOTOMAYOR MENA

DIRECTORA: MARÍA ELENA BEDOYA

QUITO, FEBRERO 2019

To Aiden & Arya,
you can be anything your heart desires.

AGRADECIMIENTOS

He aprendido que estar agradecida es una actitud, por lo que espero que las siguientes palabras no solo se hayan quedado en papel y tinta, sino que se hayan demostrado a lo largo del proceso de esta investigación.

Quiero comenzar dándoles mis gracias a mis padres Edgar y Daniela, quienes me han apoyado en mi locura de estudiar Historia. ¡Fue tu culpa que me gustara la Historia papi!

Gracias a mis hermanos Javier y Diego. Al primero, por prestarme su casa por un par de meses para poder escapar de la realidad y dedicarme a escribir esta disertación. Al segundo, por darme de su tiempo para escuchar mis constantes soliloquios históricos, los que, con su intervención, se convirtieron en charlas de horas, de las cuales se nutrió esta disertación.

También vale recordar a aquellas personas que me auxiliaron cuando, al realizar esta investigación, el universo sacó su lado gracioso. Es así que quiero dar gracias a mi apreciada cuñada Carolina, quien me facilitó su computadora cuando la mía decidió estropearse en plena escritura de tesis.

Además, estoy agradecida con la otra familia que me ha dado la vida, mis amigos Pablo, Sara, Lizeth y Vanessa, quienes con sus palabras de aliento me impulsaron a apuntar hacia la excelencia en cada etapa de mi carrera universitaria.

Un agradecimiento particular asimismo va para el personal del Centro Cultural Benjamín Carrión y el de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, los cuales me posibilitaron el acceso a importantes fuentes de información para mi pesquisa.

Finalmente, quiero dar mis agradecimientos a mi directora de disertación Malena Bedoya, así como a las profesoras Sofía Luzuriaga, Viviana Velasco y Andrea Moreno por sus acertados comentarios, recomendaciones y material de lectura para esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1.DISCUSIONES ALREDEDOR DEL INDIGENISMO Y EL CAMPO ARTÍSTICO ECUATORIANO.....	15
1.1 De indigenismos y sus tendencias	16
1.2 México: entre el mestizaje, la inclusión del indígena y el muralismo	19
1.3 El sujeto indígena ecuatoriano y su construcción	22
1.3.1 El indigenismo en el arte	22
1.3.2 El indigenismo en la literatura	25
1.3.3 Acerca del campo artístico.....	28
1.4 El panorama indigenista ecuatoriano de los años treinta y cuarenta: instituciones y personajes	32
1.4.1 El Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto Indigenista Ecuatoriano	33
1.4.2 La Federación Ecuatoriana de Indios.....	34
1.4.3 La Casa de la Cultura Ecuatoriana.....	35
1.4.4 Actores indigenistas e indígenas: Benjamín Carrión y Rosa Lema.....	37
Cierre de capítulo.....	41
2. ARTESANÍAS AL DESCUBIERTO: PRÁCTICAS ARTESANALES EN LAS EXPOSICIONES DE ARTES MANUALES POPULARES	43
2.1 Entre artesano, obrero y “clase artesanal”: los diversos nombres del trabajador manual.....	44
2.2 Primera Exposición de Artes Manuales Populares, 1952	47
2.2.1 Leonardo Tejada, el artista de lo popular	47
2.2.2 Las <i>Misiones Artesanales</i>	49
2.2.3 Publicidad, organización y representación nacional en la I Exposición.....	51
2.2.4 Reflexiones acerca del progreso y la industrialización en las artes manuales	57
2.3 Segunda Exposición de Artes Manuales Populares, 1954.....	62

2.3.1 El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía: personajes e interconexiones	66
2.3.2 Jan Schreuder, un enfoque extranjero acerca de un tema nacional	71
2.3.3 Opiniones variadas sobre la industrialización de las artes populares: discusiones acerca de la estética y la técnica.....	74
2.3.4 Ley de Defensa del Artesanado	78
Cierre de capítulo.....	81
3. CONSTRUCCIÓN DE REPRESENTACIONES NACIONALES Y ADIESTRAMIENTO ARTESANAL	
3.1 El deber del Estado paternalista: potencialización de la habilidad “innata” artesanal	85
3.2 Educación formal e informal del artesanado ecuatoriano.....	91
3.3 Construcciones alrededor de lo “auténtico” ecuatoriano, lo “otro” y lo “indígena”	97
3.4 La evolución del artesano como hacedor de la patria: desde la capacidad “innata” del <i>indígena</i> a la del artesanado <i>ecuatoriano</i>	105
Cierre de capítulo.....	109
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFÍA	115
FUENTES PRIMARIAS	121
LISTADO DE FIGURAS.....	130
ACRÓNIMOS Y SIGLAS	132

INTRODUCCIÓN

El tema de la presente investigación son las construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares (1952, 1954) de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE). El problema fundamental es determinar la manera en que se construyeron dichas representaciones en las exhibiciones mencionadas. El estudio de éstas es propicio debido a que fueron las primeras de su tipo en tomar lugar en la CCE. Las mismas, surgieron de un momento de apoyo estatal al “mejoramiento” de la estética artesanal por medio del adiestramiento academicista. Además de la educación al artesanado, mediante las Exposiciones se buscó levantar los ánimos nacionales –debido al reciente conflicto territorial con el Perú en 1941–, momento que fue el punto de ebullición para la construcción de nuevos imaginarios de identidad, los cuales en los años cincuenta estuvieron fundamentados en la cultura y en lo “indígena”, aspectos que salen a la luz en las exhibiciones.

Los objetivos de esta pesquisa son tres. Primero, se pretende identificar las discusiones alrededor del indigenismo y el campo artístico ecuatoriano en las décadas de 1920-1940. Segundo, se evalúa las prácticas artesanales alrededor de las Exposiciones. Tercero, se explica las construcciones de representación nacional con el estudio de casos de adiestramiento artesanal, así como con las Exposiciones. Cada uno de los objetivos se relacionan con un propósito mayor que es el de develar cómo se construyó la representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares de la CCE.

Este trabajo busca ser un aporte a la historiografía ecuatoriana pues, si bien varios autores han estudiado la incorporación del indígena a la nación (Tinajero, 1986), (Muratorio, 1994), (Pachano, 2003), (Prieto, 2004), (Kingman, 2006) lo han hecho desde una perspectiva amplia al analizar sucesos clave como el indigenismo en la cultura ecuatoriana, la campaña de alfabetización de 1944, los levantamientos indígenas de 1990, la inclusión / exclusión del indígena en la legislación del siglo XX, etc.; sin embargo, el presente escrito plantea una visión desde la historia cultural a las Exposiciones de Artes Manuales Populares, caso micro histórico que desnuda la construcción de representaciones nacionales ecuatorianas. Si bien la historiografía ha mencionado brevemente a las Exposiciones desde una perspectiva descriptiva (Viteri, 2014), (Prieto, 2008) o esteticista (Moreno, 2005). No obstante, el presente enfoque no solo informa

acerca de las exhibiciones, sino que, a través de su análisis, descubre el afán por construir una representación nacional imaginada en un tiempo de coyuntura social.

De manera que, este estudio parte desde un capítulo contextual que plantea un conciso acercamiento al indigenismo y el campo del arte ecuatoriano en las décadas de 1930-1940. En este apartado asimismo se devela la institucionalidad de los años cuarenta. Se examinan así importantes entidades como el Instituto Indigenista Interamericano, el Instituto Indigenista Ecuatoriano, la Federación Ecuatoriana de Indios y la CCE, la cual da paso para el análisis de dos personajes clave del momento. Se trata, por un lado, de Benjamín Carrión, con sus ideas de representación nacional y, por otro, de Rosa Lema, indígena otavaleña que viajó a EE. UU. para promocionar la cualidad artesanal de Ecuador.

En el segundo capítulo se problematizan las prácticas artesanales, las mismas que se entienden como las formas en las que la experiencia artesanal se realizaba en los años cincuenta. En este apartado se explica, asimismo, los distintos nombres que tuvo el artesano durante este tiempo, al igual que las implicaciones de esta terminología. Posteriormente se caracterizan y analizan las Exposiciones. En breves palabras, éstas fueron eventos de numerosos días, en las que se pusieron en escena a las “mejores” artes manuales populares del Ecuador, esto a la par de presentaciones de múltiples actos artísticos, los cuales apelaban a un cierto tipo de caracterización del pueblo ecuatoriano. En lo que respecta a la primera Exposición, se describe los accionares de la importante figura del artista Leonardo Tejada, al igual que iniciativas como las denominadas *Misiones Artesanales*, para luego tratar la organización general de esta Exposición en conjunto con las ideas acerca de la industrialización en las artes manuales que se dieron en la misma. En cuanto a la segunda Exposición, se analiza el Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, a la figura de Jan Schreuder y las diversas opiniones que se dieron a conocer sobre la incursión de la industria en el campo manual.

En el tercer y último capítulo se liga el adiestramiento formal e informal del artesanado ecuatoriano con las construcciones de representación nacional. Aquello a través de la exploración del anhelo estatal e institucional por acoger bajo sus alas al sector artesanal y proveerle de educación. Finalmente, se exhibe que en las Exposiciones de Artes Manuales Populares como en los demás casos aledaños a dichas muestras, se construyó una noción de lo propio, así como de lo otro y de lo indígena, siendo este último el representante de lo ecuatoriano.

Vale puntualizar que la práctica investigativa plantea como límites un acercamiento de tipo económico a las condiciones del artesanado ecuatoriano para la temporalidad planteada, así como la de una indagación de tipo antropológico acerca del indigenismo y las artes manuales. Con esto se quiere decir que, en este trabajo no se va a incursionar en análisis historiográficos de corte económico o antropológico. Pues, si bien estos enfoques se encuentran relacionados con las Exposiciones, en la presente investigación solamente van a ser mencionados brevemente, puesto que el argumento central se enfoca en la construcción de representaciones nacionales.

Como se mencionó anteriormente, la historiografía ecuatoriana no ha estudiado a profundidad las implicaciones de las Exposiciones de Artes Manuales Populares, más bien se ha dedicado a analizar temas como los diversos programas y discursos de incorporación del sujeto indígena a la nación. En esa línea, se tiene por ejemplo trabajos de antropología histórica como los de Blanca Muratorio (1994) y los de Mercedes Prieto (2004), en los cuales se revelan importantes sucesos como la campaña de alfabetización de 1944, los levantamientos indígenas de 1990, la legislación del siglo XX; así como también descomponen las nociones detrás de las representaciones del colectivo indígena decimonónico y del siglo XX. Por su parte, Eduardo Kingman (2006) plantea un interesante acercamiento a la idea del “otro” –concebida desde las élites blancas-mestizas del momento– en el que se demuestra los discursos de poder alrededor de las nociones de higienismo y ornato, al igual que de cuerpos de represión como la policía, los cuales actuaban en pos de un modelo de blanqueamiento en la ciudad de Quito, Ecuador. Finalmente, a manera de compiladores, el catedrático Fernando Tinajero (1986), y el cientista político Simón Pachano (2003) recogen una serie importante de ensayos en los que se exploran los quiebres en la cultura e identidad ecuatoriana, aspecto que se encuentra latente en las Exposiciones.

Ahora, en lo que respecta a las Exposiciones como tales, éstas han sido brevemente abordadas en la historiografía ecuatoriana –ya que el tema principal de la investigación no han sido las mismas–. Patricio Viteri (2014) realiza una descripción incipiente de la exhibición de 1952, este análisis nace como parte de una recopilación institucional por los setenta años de creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. A pesar de que este libro es construido de una manera netamente cronológica y expositiva (sucesión de acontecimientos en los que se detalla los datos más relevantes), deja ver qué episodios recuerda la Casa de la Cultura, y cuales ha olvidado. En ese sentido, es

interesante que la primera Exposición de Artes Manuales Populares conste de un total de dos páginas –cuya mayoría del espacio está además dedicado a fotografías–, cuando diversas exhibiciones de los Salones de Bellas Artes cuenten de numerosos apartados. Adicionalmente, el año en el que debería constar la segunda Exposición (1954) –e inclusive la tercera en 1964– son nada más que páginas que desconocen estos sucesos.

En contraste con la edición de Viteri, existen dos estudios que ciertamente ya presentan una problematización histórica en la cual abordan a las Exposiciones. En primera instancia se encuentra el trabajo desde la Historia del Arte de Andrea Moreno (2005), en el cual se pone en manifiesto la vida y obra del artista neerlandés Jan Schreuder, quien estuvo involucrado tanto con las esferas de intelectuales de la CCE, como con la segunda Exposición. La autora menciona a la exhibición en relación con la labor que el personaje en cuestión tuvo en ella, de manera que analiza brevemente y desde una perspectiva estética, los objetos que fueron presentados en la Exposición con la asesoría de Schreuder. En segunda instancia se halla el estudio que quizás es el más extenso y prolífico acerca de la primera Exposición. Se trata de la publicación de Carlos de la Torre y Mireya Salgado en la que se realiza una reconstrucción histórica de la época de Galo Plaza Lasso. En este escrito, Mercedes Prieto (2008) colabora con una excepcional investigación acerca del caso de una indígena otavaleña que viaja en nombre de Ecuador como parte de una Misión cultural a Estados Unidos en la que se pretendía establecer vínculos con dicha nación en los ámbitos de turismo y progreso, y éste último ideal ligado con las artes manuales. A la par de su investigación, Prieto también desnuda las relaciones que existieron entre institucionalidad y grupos indígenas en los años 1950, lo que la lleva a analizar brevemente algunos aspectos de la segunda Exposición como lo son: personajes clave, diálogos entre intelectuales del momento y el panorama latinoamericano de la antropología.

Por ende, el estudio que aquí se plantea busca llenar un vacío de la historiografía ecuatoriana, si se considera que las representaciones nacionales que se evidenciaron en las Exposiciones dieron evidencia de síntomas sociales más grandes, los que hasta ahora no han sido el tema de una investigación. Por lo tanto, con este trabajo se pretende contextualizar, con cortes temporales precisos, los momentos previos a las exhibiciones, así como también se ha procurado navegar a *contrapelo* por los eventos acontecidos en las mencionadas muestras artesanales, con el fin de entender tanto los discursos y las políticas, como los personajes y las instituciones que construyeron una idea de lo nacional

en un tiempo de crisis identitaria. Todo lo anterior, fundamentado en un extensivo trabajo de fuentes que abarca desde prensa (revistas, semanarios, diarios, boletines), pasando por documentos institucionales y legislativos, hasta recursos audiovisuales.

A la luz de lo descrito, cabe especificar algunos conceptos pertinentes a la investigación, los cuales permitirán una aproximación coherente con el estudio de caso planteado. En primer lugar, se entiende la noción de “prácticas” como aquellos hechos cotidianos no inocentes en los que se reflejan hábitos de consumo y de cultura (De Certeau, 2000). A partir de allí, en este estudio se propone que las prácticas artesanales en los años 1950 fueron momentos significativos dentro del discurso progresista en el que se embarcaba el Ecuador, además de que éstas exponen la incipiente construcción de representaciones de nación, la cual estuvo ligada con lo “indígena” y lo manual. En segundo lugar, se encuentra el concepto de “campo” el cual para Bourdieu alude a todo un sistema de interacciones complejas que conforman el mundo social, gracias a la participación de agentes o instituciones, situaciones presentes y potenciales (*situs*) y estructuras de distribución de especies del poder (capital). En tercer lugar, por “representaciones” se está pensando en producciones, en este caso materiales, las cuales denotan prácticas entrecruzadas entre la cultura popular y la de élite (Chartier, 1992).

En cuanto al término “campo”, el cual se usa a lo largo de la investigación para hacer referencia al indigenismo en las esferas del arte y de la literatura ecuatoriana, alude a “una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.150), es decir, es todo un sistema de interacciones complejas que conforman el mundo social, gracias a la participación de agentes o instituciones, situaciones presentes y potenciales (*situs*) y estructuras de distribución de especies del poder (capital). En ese sentido, cada campo sigue una lógica específica, al igual que una serie de regularidades, las cuales, por ejemplo, están dadas por el tipo de capital (económico, social, cultural, simbólico) que predomina en dicho campo. A su vez, lo que define al tipo de capital predominante dentro de un campo, son las fuerzas encontradas en los distintos agentes e instituciones que forman parte de él; en otras palabras, dentro de un campo se dan luchas constantes “de acuerdo con las regularidades y reglas constitutivas de ese espacio de juego” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.156), de modo que el capital que “gane” se convierte en el principal del campo en cuestión.

Ahora, para comprender apropiadamente el concepto de representación primero se debe manifestar que existen formas institucionalizadas y objetivadas que actúan como

intermediarios para que los “representantes” -instancias colectivas o individuos singulares- visibilicen la existencia de un grupo. De esta manera, existen dos posibilidades acerca de la representación, la primera, que ésta resulte de una relación forzada por aquellos que tienen el poder para definir al grupo, y la segunda, que la representación provenga de la comunidad misma como consecuencia de consenso y de unidad (Chartier, 1992).

Así, la representación alude a producciones -para el caso de estudio materiales-, las cuales denotan prácticas entrecruzadas entre la cultura popular y la de élite. Chartier (1992) analiza como la representación tiende a mostrar una ausencia. Por ejemplo, al demarcar con una imagen o un objeto, algo que literalmente no está allí, como sucede con un maniquí; o a veces, las representaciones adquieren un sentido más simbólico, así como el león es el símbolo de la valentía. En este sentido, la representación conlleva un importante peso de la imaginación, pues si bien se ha llegado a un entendimiento acerca de qué representa qué -bajo ciertos parámetros socioculturales, claro está-, es gracias a la imaginación que “se considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es” (Chartier, 1992, p.59).

Además, en el marco de las Exposiciones se exteriorizaron temáticas alrededor de la nacionalidad y representación ecuatoriana, así como el sentido de pertenencia, por lo que es oportuno reflexionar acerca del Estado y la nación. En breves palabras, el primero es “aquella institución o conjunto de instituciones específicamente dedicadas a la conservación del orden (aunque puedan dedicarse a muchas más cosas)” (Gellner, 2006, p.71), mientras que la segunda alude a una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993, p.23). De esta manera, se puede decir que el Estado es la entidad que regula los distintos aspectos de la nación.

Es importante profundizar en la definición que brinda Anderson acerca de la nación, puesto que se entrelaza con lo que se promulgó en las Exposiciones. Pues bien, dentro de las características de la nación, se manifiesta que ésta es “imaginada”, esto gracias a que “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas [...] pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993, p.23). Asimismo, es limitada porque tiene fronteras finitas y, es soberana por sus propios medios. Finalmente, la nación es entendida a manera de comunidad debido al “compañerismo profundo” (1993, p.25) que existe entre los

habitantes de ésta; situación que puede acrecentarse en momentos de crisis, como lo fue el conflicto territorial entre Ecuador y Perú en 1941.

Ahora, para el caso que compete a esta investigación, es vital comprender que la hipótesis presentada alude a que la representación de lo nacional en las Exposiciones de Artes Manuales Populares se consolidó desde la institucionalidad, de la cual, la principal exponente fue la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Por lo tanto, retomando la idea de Chartier, la CCE parecería ser una suerte de mediadora entre la cultura popular y la élite, a la par de que mediante las Exposiciones se buscó *representar* a la totalidad de lo ecuatoriano.

La ausencia también es un hecho que se vio reflejado en las exhibiciones mencionadas. Por un lado, con esto se supone que se quiso equiparar la cultura popular de todo un país a unos ciertos artesanos. Es decir, si bien se hizo un llamado a los hacedores de arte popular del Ecuador y hasta se conformaron denominadas *Misiones Artesanales* con el fin de buscar a los mejores gestores de artesanías del país durante la primera Exposición, al final del día se eligieron ciertos artesanos cuya función, se presupone, fue la de *representar* a toda la Nación, en una evidente ausencia de “todos” los trabajadores manuales que pudiesen haber estado en las Exposiciones. Asimismo, se puede plantear una especie de representación simbólica, en el sentido que se reemplazó el significado de lo “nacional” y de una identidad ecuatoriana por piezas manufacturadas artesanalmente, así como por un sentimiento artesanal en sí.

Desde el punto de vista propuesto, se sospecha que en las Exposiciones de Artes Manuales Populares confluyeron nociones construidas acerca de lo que supuestamente significaba la nación ecuatoriana y cómo se debía representar a la misma. No está de más volver a las palabras de Chartier para recordar que cuando existen intermediarios en la representación, ésta suele volverse una forma de “alineamiento y ordenación”, un hecho que resuena fuertemente a las actividades de la CCE con respecto a las artes populares en la década de los cincuenta.

Con respecto a la metodología elegida para el desarrollo de esta investigación es la interpretativa analítica, enfocada hacia la Historia Cultural, esto debido a la pertinencia que presenta la misma con respecto a estudios de caso y al acercamiento a las fuentes. Pues bien, esta corriente metodológica revela que, mediante la reducción de la escala de observación, es posible medir los distintos aspectos en el campo de las relaciones (Levi

en Burke, 2001). Es decir, mediante un estudio de caso se pueden revelar las estrategias mínimas que se filtran entre los intersticios del sistema y revelan sus contradicciones (Ginzburg, 1994).

Adicionalmente, la Historia Cultural se enfoca en el estudio de fuentes “excepcionalmente normales” como las denominaría Edoardo Grendi, es decir documentación u otro tipo de medio de información que a pesar de haber sido totalmente normales en su momento –revistas, periódicos, fotografías– es sumamente rica para un estudio histórico. En último lugar, se percata que las fuentes no son un reflejo objetivo de la realidad, ni que a través de ellas se pueda reconstruir la totalidad de un hecho histórico pero que, aun así, manifiestan importantes datos y, más que nada contradicciones de un sistema establecido.

Siguiendo con esta línea, cabe discutir cómo es que los rasgos discutidos se alinean con la investigación presentada. Para develar la manera en la que se construyó la representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares es primordial entender la forma en la que funcionaba el campo artístico de la época. Pues, la CCE fue un eje para literatos, intelectuales, artistas y demás pensadores de la cultura quienes con sus producciones configuraron una red de capitales (cultural, simbólico) el cual marcaría el ritmo para el pensamiento de los años venideros. Así, con eventos como las Exposiciones, salieron a la luz una serie de prácticas, en este caso con respecto a lo artesanal, en las que las diferentes personalidades propias del campo artístico mencionado junto con la colaboración del Estado y la institucionalidad ecuatoriana conformaron un conglomerado de ideas con respecto a lo que significaba ser ecuatoriano.

Los discursos y discusiones que construyeron representaciones nacionales quedaron plasmados en lo que ahora son fuentes primarias de investigación histórica para este trabajo. En un cateo por varios repositorios de información de la ciudad de Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Biblioteca-Archivo Aurelio Espinosa Pólit, Hemeroteca PUCE, Centro Cultural Benjamín Carrión, Archivo Histórico CCE, entre otros, se pudo dar con las fuentes escogidas para esta investigación. Las mismas, provienen principalmente de prensa (*El Comercio*, *Últimas Noticias*, *América Indígena*, *El Artesano*, *Boletín Indigenista*, *Letras del Ecuador*), de la cual se pudo obtener el contexto general sobre las Exposiciones y las artes manuales en sí. Lo anterior se profundizó en mayor medida gracias a discursos y normativas (de apertura de las Exposiciones, la Ley de Defensa del Artesanado), al igual que con documentación

institucional producida por la misma CCE (actas de directorio, boletines de prensa, cartas, catálogos de exposición, contratos, reglamentos de las Exposiciones), las cuales añadieron valor a la investigación a manera de la *excepcional normal* de Grendi.

1. DISCUSIONES ALREDEDOR DEL INDIGENISMO Y EL CAMPO ARTÍSTICO ECUATORIANO

La historia oficial de los Estados nacionales comúnmente registró costumbres y tradiciones inventadas (Hobsbawm y Ranger, 1983), así como imaginarios de los diversos grupos que conforman la nación (Anderson, 1993), los cuales eventualmente fueron normalizados y arraigados al pensamiento colectivo de la población. Desde los símbolos patrios y la ilustración del territorio en un mapa, hasta representaciones estereotípicas de sectores humanos de un país, como las fotografías de indígenas latinoamericanos que terminaron en postales europeas a finales del siglo XIX, son materialidades elaboradas desde terceros, las cuales buscaban transmitir un cierto mensaje acerca de una nación y de sus integrantes.¹

El interés de este capítulo es el de demostrar que el sujeto indígena fue construido y transformado de acuerdo se desarrollaron los diferentes acontecimientos sociales. Además, interesa determinar el contexto en el cual se configuró el campo artístico ecuatoriano de la mitad del siglo XX, motivo por el que es preciso tratar el tópico del indigenismo en diversas aristas. Con esto en mente, en este acápite se busca en primer lugar, establecer el(los) concepto(s) de indigenismo(s), para en segundo lugar, revisar brevemente el caso mexicano en cuanto al abordaje de los temas indígenas y de los sujetos pertenecientes a la nación. En tercer lugar, con México como referente, se da paso al análisis del contexto ecuatoriano, en el cual, se pretende demostrar que las ideas que formaron parte de las corrientes indigenistas del país azteca también se reflejaron dentro del campo artístico ecuatoriano, el cual desde el arte y la literatura proyectó una ilustración construida *sobre* los indígenas antes que *por* ellos. En cuarto lugar, se realiza un recuento del contexto indigenista ecuatoriano de los años treinta y cuarenta, en el cual se desarrollaron diversas instituciones y personalidades, siendo la Casa de la Cultura Ecuatoriana y Benjamín Carrión de las principales debido a su posterior protagonismo en las Exposiciones de Artes Manuales Populares.

¹ En lo que respecta al Ecuador, se demostraron claramente estas prácticas en las etapas de formación étnico-racial, las cuales Andrés Guerrero (1993) sintetiza en tres. El primer período abarca desde la Colonia hasta 1857 (abolición del tributo indígena); el segundo va desde mediados del siglo XIX hasta los años 1950; y el tercer período refiere a los procesos de la Reforma Agraria en las décadas de 1960-1970 hasta el Levantamiento Indígena de 1990.

1.1 De indigenismos y sus tendencias

Aproximadamente desde los años veinte en Latinoamérica inicia una fuerte corriente de pensamiento que discute sobre lo indígena. Desde México hasta Chile, surgen personajes e instituciones que intentan estudiar, entender y reivindicar estos grupos. Así, una de las primeras definiciones de indigenismo en este contexto es la de la posición que adquirieron los grupos no indígenas con relación a estos últimos (Favre, 1998); es decir, el pensamiento de sectores blancos o mestizos con respecto a las condiciones de vida de los indígenas. No obstante, esta noción se quedó corta en el transcurso de los años por el hecho de que los grupos humanos se transforman y son cambiantes. Por lo tanto, el discurso indigenista se ordenó con una multiplicidad de definiciones y fue postulado por distintos sujetos sociales, hasta por quienes, en cierto momento, habían sido ignorados.

El indigenismo tradicional fue forjado desde los distintos movimientos nacionalistas de Latinoamérica de principios del siglo XX, es más, esta corriente fue adoptada por los indigenistas de entonces como una estrategia para construir la nación (Giraud y Lewis, 2012). A partir de los años cuarenta, el indigenismo desde el Estado fue “la política que realizan los estados americanos para atender y resolver los problemas que confrontan las poblaciones indígenas, con el objeto de integrarlos a la nacionalidad correspondiente” (Marroquín, 1972, s/p.). Es decir que, el indigenismo conformó una parte significativa de la estatalidad latinoamericana, fundamentando la construcción de la nación alrededor de temáticas indígenas. En esa línea, se buscó modernizar las condiciones de vida de las poblaciones nativas, al mismo tiempo que se promovió sus características, instituciones y lenguas “propias” (Giraud y Lewis, 2012).

Ahora, el indigenismo tradicional se nutrió de ciertas corrientes con el paso de los años, lo que resultó en variaciones de sus postulados. Por ejemplo, en el caso ecuatoriano, a partir de la corriente etnicista, el proyecto indigenista “intentó llegar a ejercer control autónomo de sus condiciones de producción, no buscó hegemonizar un proyecto con contenido revolucionario socialista y cayó en la utopía del «retorno a la pureza original»” (Ibarra, 1987, p.28). Con esto se entiende que, antes que mantener ciertos aspectos de las poblaciones indígenas, se los quería mantener prácticamente intactos, con el fin de “contaminar” lo menos posible las formas de vida autóctonas. Además, este tipo de enfoque indigenista fue practicado por los mismos grupos indígenas, situación en el que difiere del indigenismo tradicional, el cual básicamente fue manejado por grupos no indígenas.

Dejando a un lado el problema de la intervención y/o representación que sujetos y grupos indígenas tuvieron en el contexto de los indigenismos, cabe ahora referirse al paternalismo presente en gran parte de los últimos, y principalmente en aquellos liderados por colectivos blancos/mestizos. Pues bien, el paternalismo fue parte de un complejo juego de identidades que respondía a imaginarios de los pueblos subalternos, que, en Ecuador, se traduce esencialmente a indígenas y negros. Rivera Vélez (2003) indica que la sociedad ecuatoriana desde sus inicios estuvo conformada por un esquema de nosotros/otros, lo que profundizó las diferencias en vez de promulgar un solo modelo cultural. El autor también manifiesta que, así como existen distintos tipos de indigenismos, hay varias clases de paternalismos, que se presentan como “una serie de acciones y políticas concebidas para ser aplicadas a los otros [...]” (Rivera, 2003, p. 382). Lo importante de esta compilación de actuaciones es que, desde una posición de poder – a lo Foucault –, se pretende proteger al “otro”, en este caso, el indígena, quien es visto como débil a la vez que económica y socialmente inferior.

Mark Becker (2012) ha teorizado acerca de la historia del indigenismo ecuatoriano. Sus aportes han revelado que ciertamente el paternalismo ha estado presente dentro de los movimientos indigenistas del país, así como también, de las políticas estatales, conferencias, publicaciones e instituciones que tuvieron lugar progresivamente en la primera mitad del siglo XX. Es más, el académico entiende que, con su intrínseco paternalismo, el indigenismo tradicional contribuyó a que se conformara un movimiento indígena fuerte y significativo, el cual, a diferencia del indigenista, tuvo verdadera relevancia social y política en Ecuador.

Ahora bien, dentro de las corrientes indigenistas, se deben citar a las principales. Entre estas tendencias, se puede contar al indigenismo integracionista o tradicional. Este buscó recuperar las especificidades de cada una de las etnias y es probablemente, el que más se acercó a la construcción de la nación (Rivera, 2003). Mercedes Prieto menciona que esta corriente se desarrolló en Quito hacia la década de 1920, momento en el que rescató “la conservación de los mismos indígenas antes que el mestizaje” (Prieto, 2008, p.166). Bajo esta tendencia, también se previó llevar a cabo la campaña de alfabetización de 1940 en el idioma quichua para los casos indígenas que así lo ameritaran (Prieto, 2004). En estos años, también existió otra ideología que estudiaba al sujeto indígena y fue el indianismo, el cual propuso el principio de autodeterminación de las minorías, es decir, dar lugar para que los grupos subalternos escojan cómo definirse y representarse.

Finalmente se encuentra el neoindigenismo, el cual surgió alrededor de los años ochenta y con un fuerte influjo del indianismo. Esta inclinación tendió a sobredimensionar lo nativo, al mismo tiempo que perfiló negativamente a los colonizadores y presentó positivamente a los indígenas en la historia nacional (Rivera, 2003).

Una de las críticas que se ha formulado a los indigenismos es que, más allá de la corriente en la que está basado, o los ideales que persigue, suele ser incompetente en accionar y brindar soluciones a sistemas políticos y económicos injustos (Giraud y Lewis, 2012). Por esta razón, comúnmente los indigenismos latinoamericanos se han mantenido en la teoría, ya sea en el discurso, en la literatura o en el arte, mas no han incursionado en la estructura de la sociedad para traer verdaderos cambios.

Como ya se verá, el indigenismo integracionista fue el más acogido durante la primera mitad del siglo XX, tanto por instituciones como por notables personajes de la cultura ecuatoriana. Esto en tanto que permitió preocuparse lo suficiente como para reconocer que los sectores indígenas debían ser incorporados a la nación, pero al mismo tiempo que, contemplaba que estos conjuntos de la población requerirían de un adiestramiento proveniente de blancos-mestizos para llegar a dicha anexión. Es decir, no solo se trataba de incluir a los indígenas al discurso nacional, sino que éstos primero debían ser formados, para solamente después de ello, pasar a ser parte de las denominadas filas del progreso nacional.

1.2 México: entre el mestizaje, la inclusión del indígena y el muralismo

El tratamiento de los temas autóctonos en México es de suma importancia para comprender el proceso indigenista latinoamericano. En el caso del país azteca, para el comienzo del siglo XX las investigaciones antropológicas eran realizadas desde el Museo Nacional, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, y el Museo Michoacano. Las pesquisas llevadas a cabo estaban alineadas a las corrientes teóricas del evolucionismo y positivismo, por lo que, en 1909 el etnógrafo y profesor del Museo Nacional, Andrés Molina Enríquez publicó el libro *Los grandes problemas nacionales*, en el que concibió, por una parte, a la población blanca como una minoría oportunista que se sustentaba de las rentas suministradas por los latifundios y, por otra parte, a los indígenas como numéricamente mayoritarios aunque vivían en condiciones inferiores. Ante esta situación, Enríquez propuso la noción de raza mestiza como ideal de progreso, bajo la cual los sujetos nativos debían convertirse en mestizos no sólo biológicamente sino también mediante la castellanización, la educación formal y el reparto de los latifundios (de la Peña, 2008).

El Museo Nacional estableció a su vez la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana, la cual contó con notables directores –como Eduard Seler y Franz Boas–, así como alumnos. Manuel Gamio, estudiante de la entidad y antiguo discípulo de Boas en la Universidad de Columbia, también abogó por la inclusión del indígena a la nación, *pero* dentro del marco del mestizaje. Así, el argumento central de su libro *Forjando Patria* (1916), fue que se debía superar la división nacional y alcanzar la tan anhelada unión reconociendo “lo indio” como aspecto fundamental de la realidad mexicana. Sin embargo, su labor indigenista buscó incorporar solamente las cualidades consideradas como “positivas” de la cultura autóctona (solidaridad comunitaria, cohesión familiar, tradiciones artesanales y artísticas, etc.), mientras que se entendía que, los aspectos “negativos” (alcoholismo, supersticiones, atraso tecnológico) desaparecerían progresivamente gracias al mestizaje.

Un par de años después, tras el triunfo de la Revolución Mexicana, Gamio fundó la Dirección de Antropología, institución gubernamental encargada de la investigación, determinación y renovación de las “poblaciones regionales” del país (de la Peña, 2008). La ideología integracionista de Gamio implantada en este organismo sirvió de modelo para la política cultural impulsada por la Secretaría de Educación Pública fundada en 1921. Esta última, hizo de la noción de mestizaje –que con el tiempo se convirtió en el de

la “raza cósmica” de José Vasconcelos– el eje de los símbolos nacionalistas, lo que se materializó en colaboraciones entre antropólogos y artistas para generar un arte de carácter público que develara los valores estéticos indígenas, surgiendo así el muralismo mexicano.

Los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron los personajes pilares del muralismo mexicano. Mediante este movimiento se pretendió difundir la cultura y la identidad mexicana a través del modernismo. Las amplias paredes de diversos edificios públicos se convirtieron en lienzos para la representación de numerosas escenas tanto de la vida cotidiana como de la historia mexicana. Es importante entender que Rivera, Siqueiros y Orozco, son algunos de los artistas que, además de su producción estética, también estuvieron involucrados en la política, por ejemplo, al ser miembros del Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE). Este organismo, creado en 1922 declaró en su manifiesto del 9 de diciembre de 1923 que:

No solamente todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, facultad admirable y extraordinariamente particular DE HACER BELLEZA: EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MÁS GRANDE Y MÁS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. (Acevedo, 2011, p.34).

A partir de esta cita se puede inferir que la población indígena y sus creaciones artísticas fueron primordiales para entender qué es lo mexicano. Razón por la cual, en los murales es común encontrarse tanto con, estéticas nativas (especialmente en detalles ornamentales, vestimenta, entre otros), como con sujetos indígenas en sí. Hecho que transmite un mensaje claro, esto es, que los indígenas de hecho son parte de la nación mexicana y, es más, su aporte estético es lo que hace que México sea México.



Fig. 1: Diego Rivera. (1947). *Sueño de una tarde dominical en la alameda central*. Fresco.

Las ideas promulgadas desde México sirvieron como referente para el indigenismo latinoamericano, y de una manera especial para el Ecuador. Como se verá, las distintas interconexiones que se dieron entre ambos países durante diferentes momentos de la primera mitad del siglo XX, bien sea por personajes, instituciones, o ambas, demuestran que la nación sudamericana encontró en México accionares pertinentes con respecto al tema indígena, los mismos que buscó emular, con actos como la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como una suerte de Secretaría de Educación, de la cual Benjamín Carrión sería su Vasconcelos (Grijalva y Handelsman, 2014).

1.3 El sujeto indígena ecuatoriano y su construcción

1.3.1 El indigenismo en el arte

Para el caso de Ecuador, las primeras décadas del siglo XX en cuanto al arte estuvieron marcadas por un incipiente modernismo, tal como aconteció en México. Esta tendencia se consolidó con la inauguración de la Escuela de Bellas Artes en 1904. Bajo la dirección de José Gabriel Navarro, se buscó construir un “arte moderno nacional” (Pérez, 2006, p.420), el mismo que se mostró con varias tendencias, desde el neoclasicismo escultórico de Luis Veloz y Antonio Salgado, hasta el impresionismo paisajista de Juan León Mera Iturralde. Sin embargo, no fue sino hasta los años veinte que realmente emergió el arte moderno del país, momento en el que el tema de representación pictórico por excelencia fue el indígena, con las producciones de Camilo Egas, Víctor Mideros y José Abraham Moscoso. De manera que, con este sujeto subalterno como protagonista, se abordaron diversas facetas de su existencia, siendo las dos principales sus festividades/ rituales (Camilo Egas, posteriormente Lloyd Wulf y Olga Fisch), y su sufrimiento/ condición de explotación (Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Pedro León Donoso, Oswaldo Guayasamín, entre otros). Este arte de tópico indigenista se valió en varias ocasiones de la estética del expresionismo para develar, con cromáticas frías y rasgos exagerados, las condiciones de vida de los nativos ecuatorianos.

Durante este período, además, se creó el certamen Mariano Aguilera, bajo la visión del filántropo del mismo nombre, quien donó un inmueble a la Municipalidad de Quito con el propósito de generar fondos para entregar tres premios anuales a las mejores obras artísticas presentadas (Oña, 2010). Así, en la primera década del certamen (1917-1927) primó el arte indigenista, llevándose el primer premio los artistas Víctor y Luis Mideros, como también Camilo Egas. Posteriormente León Donoso, Kingman y Guayasamín también se hicieron acreedores al galardón.

Asimismo, se debe notar la gran cantidad de obras artísticas que se elaboraron solamente con los indígenas de la serranía. Dicho de otra manera, el foco de atención de la plástica del país con respecto a la representación de un “otro” se centró básicamente en el indígena andino ecuatoriano. De hecho, no existió la misma cantidad de producción plástica que retratara a los demás sectores subalternos del territorio, como lo eran los

cholos y los afros.² Es así que, con obras como “Tormenta” (1943), “Los Guandos” (1941), y “Cangahua” (1946), Paredes, Kingman y León Donoso, respectivamente, llevaron a imágenes lo que desde la literatura y la antropología se había denunciado en pos del indígena. Fiel a ello, en estas obras se puede hallar la desolación del conglomerado indígena inmiscuida en un paisaje tenebroso, el cual, da cuenta de la cruda circunstancia de vida de esta población.



Fig. 2: Pedro León Donoso. (1946) *Cangahua*. Óleo sobre lienzo.

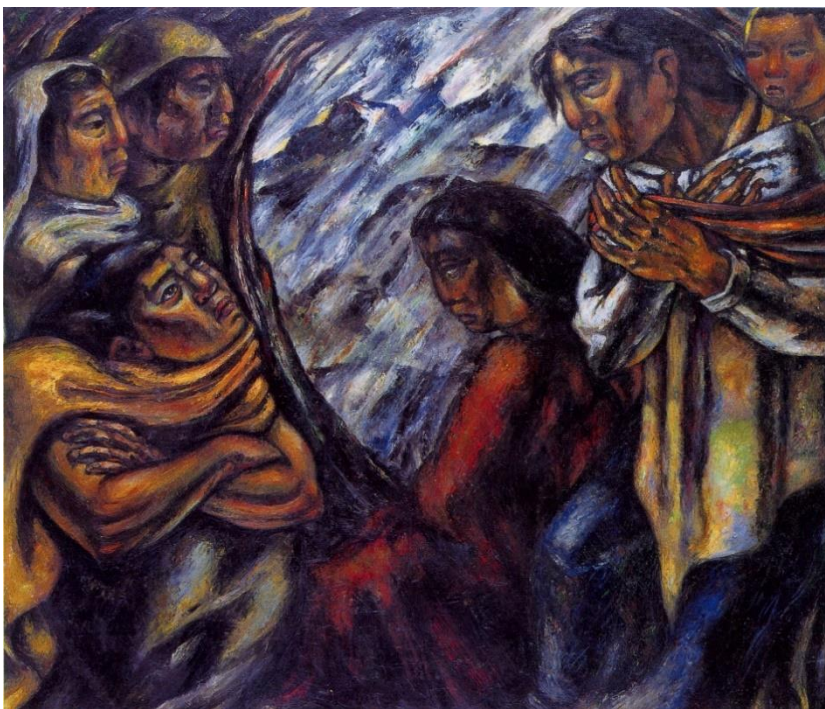


Fig. 3: Diógenes Paredes. (1943) *Tormenta*. Óleo sobre lienzo.

² Al respecto, una fuente de la época manifestó la opinión de “un artista extranjero” quien expresó que “el tema del cholo es valioso para el arte pictórico ecuatoriano, pero en comparación con el tema del indígena, queda catalogado como secundario” (Llerena y Chaves, 1942, p.12).



Fig. 4: Eduardo Kingman. (1941). *Los Guandos*. Óleo sobre lienzo.

Además de la “explosión” de la representación pictórica del indígena desde los años veinte, el hecho fundamental que se busca rescatar es que quienes anteriormente habían sido considerados sujetos subalternos, entre ellos, especialmente el indígena, ahora se habían convertido en fundamento de lo nacional. Con esto no se quiere decir que los nativos ecuatorianos de repente pasaron a ser completamente aceptados o que dejaron de ser excluidos por las élites, más bien, lo que el boom de imágenes indigenistas apelan es que los indígenas pasaron de estar en el fondo a colocarse en el primer plano, no solo en cuanto a las representaciones pictóricas sino en el discurso intelectual del momento.

Nociones como la de Nela Martínez quien expresó que, “pueblo de raíz india el ecuatoriano, tiene que resolver, con urgencia mortal, este problema que es el de su entraña y su sangre” (1944, p.6), colaboraron con el establecimiento del indígena en la médula de lo nacional. Además, en el arte, aquello se evidenció en cuanto el realismo social se volvió etnocéntrico, ya que “convierte al indio en el centro de sus discusiones y sienta las bases de un discurso dominante promovido por intelectuales [...] que propugnaban reconocer al indio, como el único referente de la nacionalidad ecuatoriana” (Banco Central del Ecuador, s/a, p.39). Ciertamente, el indígena se convirtió en el cimiento de la “ecuatorianidad”, por lo que es lógico que también se mencionara que “el indio constituye el tema más palpitante de nuestra realidad. Históricamente, sociológicamente, económicamente, el indio es factor número uno” (Llerena y Chaves, 1942, p.12). Es decir, se trató de una considerable presencia del indígena en diversos círculos, en los que, desde la intelectualidad hasta el arte, se exteriorizó al indígena como lo propio de Ecuador.

1.3.2 El indigenismo en la literatura

Como se mencionó, el tema del indígena no fue solamente abordado desde el arte pictórico, sino también desde otras disciplinas como lo es la literatura. En el año 1922 el jurista lojano Pío Jaramillo Alvarado publicó *El indio ecuatoriano*, obra insignia del indigenismo nacional,³ en la que se discutió fundamentalmente acerca de las circunstancias marginales y paupérrimas en las que, históricamente había vivido el indígena. Además, se exhortó a que las expresiones de realismo social del momento, tanto en el campo literario como en el pictórico, tuviesen una cierta responsabilidad ética con respecto a lo que retrataban; es decir, no quedarse solamente en la cruda representación de las circunstancias del indígena, sino tomar acción con ayuda de la política. Una de las valiosas ideas que Jaramillo Alvarado profesó en su ensayo de 1922, correspondió a la incorporación del indígena a la nación. A pesar de que esta inclusión conllevó un discurso fijo de civilización ya que, todavía se creía que los sujetos autóctonos debían pasar por procesos occidentales, por ejemplo, educativos y de higiene, para “alcanzar” la evolución, su aporte es sustancial:

Y si el indio [medio millón de habitantes] carece de cultura, si no está incorporado a la vida nacional, ¿cuál es al fin el grupo representativo [del país]? ¿Cuál es la población militante conscientemente en las filas del progreso nacional? ¿Cien mil ciudadanos, doscientos mil, medio millón [de blancos]? (Jaramillo Alvarado, 1922, pp.158-159).

Según la lógica del jurista, el conglomerado distintivo de Ecuador era el indígena, esto gracias a su mayoría en el territorio nacional. En cierto sentido, la visión planteada por Pío Jaramillo respondió a una posición radical, pues no sólo puso sobre la mesa el involucramiento político del indigenismo; sino que también concibió, por ejemplo, que antes de educar formalmente –lectura y escritura– a los indígenas, se debía resolver la “miseria económica, moral y física” de los mismos (Jaramillo Alvarado citado en Almeida, 1992, p.361). Aunque al mismo tiempo, vio prudente la idea de encuartelar a los indígenas para enseñarles la escritura.⁴

Aparte de la contribución que fue su ensayo al incipiente indigenismo ecuatoriano, se debe rescatar también a Pío Jaramillo como figura esencial de esta corriente. Como ya se expone más adelante, este intelectual estuvo involucrado con la

³ El indigenismo ecuatoriano puede ser entendido como una “corriente político intelectual sustentada en las clases medias y ciertos sectores terratenientes humanitarios” (Ibarra, 1991, p.339).

⁴ “El ingreso del indio a los cuarteles como a centros especiales educativos, puede ser aceptable en principio, pero si se adelantara algo en el aspecto cultural, la educación del indio solo será eficiente si se le da la base de la pequeña propiedad” (Jaramillo Alvarado, 1983, p.101).

institucionalidad cultural del momento, siendo uno de los protagonistas del Instituto Indigenista Ecuatoriano. Además de ello, en el año de 1946 fue designado vicepresidente del directorio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), matriz Quito. Además, las ideas de Jaramillo Alvarado salieron a la luz en el marco de las Exposiciones de Artes Manuales Populares (1952, 1954) años en los que este personaje seguía siendo miembro titular de la CCE.

En el mismo año que Pío Jaramillo se incorporó a la CCE, Aníbal Buitrón,⁵ ya puntualizaba como equívoco percibir al indigenismo a manera de uno solo, puesto que, dentro de los mismos grupos pertenecientes a esta tendencia hubo discrepancias. Por ello, el antropólogo manifestó que “[los indigenismos] nunca pudieron ser pan-indigenistas debido a las diferencias entre las culturas de las varias tribus” (Buitrón, 1946, p.44). A la vez que la observación de Buitrón devela la existencia de varios indigenismos en América Latina, se puede recuperar aun otro aspecto interesante dentro de su tesis. Al recalcar “las diferencias entre las culturas de las varias tribus”, el autor da a conocer que ya existía una presencia indigenista *desde adentro*, es decir, que los grupos subalternos consiguieron ser parte del discurso que sobre ellos se había escrito.⁶

Ahora, es necesario notar que, obviando el ensayo literario de Jaramillo Alvarado, hasta antes de 1930, la producción literaria ecuatoriana apelaba más a la distracción y la diversión, o, en palabras de Jorgenrique Adoum, se trataba de literatura “para la sociedad” antes que “sobre la sociedad”. Sin embargo, esto llegó a un quiebre con la denominada Generación de los Treinta, conformada por autores serranos y costeños. Entre ellos se encontraron Jorge Icaza, Fernando Chávez, Humberto Salvador, Enrique Terán, Jorge Fernández, Alfonso Cuesta y Ángel Felicísimo Rojas. Dentro de la Generación también estuvo presente El Grupo de Guayaquil, bajo el lema “cinco como un puño”, el mismo

⁵ Educador y primer antropólogo profesional ecuatoriano, quien desde 1950 estuvo involucrado con las Misiones Rurales del Campesinado, específicamente con el tema del Seguro Social del Campesinado (Rubio Orbe, 2013), esto de la mano del Instituto de Previsión Social y del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (Comas, 1953). Asimismo, asesoró a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el año de 1952 acerca de una propuesta de compra de objetos arqueológicos a la institución (Buitrón, A., para E. Garcés, 7 de agosto 1952), y en 1954 fue comisionado por la misma institución junto con Carlos Manuel Larrea y Leonardo Tejada, para adquirir “objetos típicos de manufactura indígena” que posteriormente serían enviados al Instituto Indigenista Interamericano en México (Garcés, E., para Subsecretario de Educación pública, 31 de agosto de 1954).

⁶ Es pertinente resaltar, sin embargo, la declaración que realiza Buitrón sobre la necesidad de la intervención de la colectividad blanca para el manejo del pan-indigenismo, al mencionar que “es evidente que los esfuerzos para los indios y la dirección en el movimiento pan-indigenista tienen que venir de los blancos” (Buitrón, 1946, p.44).

que refería a los escritores Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja Diezcanseco.

La característica fundamental de la Generación de los Treinta fue su posición de denuncia acerca de la realidad vivida por varios grupos del territorio ecuatoriano. La obra *Los que se van* (1930), realizada por Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, inauguró este pensamiento al utilizar las voces protagónicas de montubios, cholos, mestizos y negros, las cuales dejan ver el conflicto y las duras condiciones por las que estos sujetos han tenido que atravesar. El tópico de la cotidianidad montubia también fue abordado en *Los Sangurimas* (1934), novela en la que de la Cuadra exhibe la realidad tan verídicamente como le fue posible, mediante intrincadas figuras y un léxico propio. Asimismo, se debe citar a *Huasipungo* (1934), obra puntal de Icaza, en la que se devela con sublime crudeza la vida de las familias indígenas promedio de la serranía ecuatoriana bajo el régimen de la Hacienda.

Se puede decir que los protagonistas ficticios de la literatura ecuatoriana de los años treinta, estuvieron ligados con la procedencia de su escritor. Es decir, el Grupo de Guayaquil, obviamente conformado por novelistas de la costa, tendió a representar a los sujetos subalternos de esta región. De manera que, en sus relatos se hicieron presentes montubios, cholos, mestizos y negros, grupos que más bien no se encontraron tan fuertemente narrados en los escritos de literatos de la sierra, quienes más bien se centraron en conflictos sociales con un fuerte protagonismo del indígena andino.

Los escritores de la época no solo se mantuvieron en el ámbito de la literatura, sino que también incursionaron dentro de otras expresiones artísticas como la fotografía y el cine. Este es el caso de Demetrio Aguilera Malta, quien realizó un corto documental de apenas 8 minutos y treinta segundos, en el que se muestra la inauguración de la primera Exposición de Artes Manuales Populares. En el film, además de las piezas en exhibición, se observan danzantes y un espacio de recreación en el Parque El Ejido de Quito (Aguilera Malta, ca.1952).⁷ Al parecer, la CCE encomendó varios proyectos audiovisuales al literato guayaquileño, ya que, en 1954, le encargó la realización de una película que mostrara los paisajes de Ecuador, los "tipos humanos del país", y también los "valores

⁷ Algunos fotogramas del cortometraje han sido recopilados por mi persona y se muestran en los siguientes capítulos de esta investigación.

artísticos y culturales del pasado" (Contrato entre la CCE y Aguilera M., 1 de julio de 1954).

En fin, la vasta producción literaria ecuatoriana, a la que desafortunadamente, no se puede hacer referencia en su totalidad aquí, se dio en concordancia con lo que se realizaba en el campo artístico del momento. El realismo social, evidenciado tanto en la literatura como en el arte, podrían ser efectos –entre otras circunstancias–, de la incursión o afinidad de diversos personajes del campo cultural (artistas, literatos, intelectuales) a los recién formados Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) y Partido Comunista Ecuatoriano (PCE).⁸ De esta manera, se comprende que la Generación de los Treinta encontró en la literatura “un instrumento adecuado para modelar un pensamiento transformador y para incidir [...] en la propia configuración social, mediante la crítica de la explotación y la injusticia como pilares de la sociedad” (Vintimilla, 2010, p.16). Así, la literatura fue una de las prácticas que exploró sustancialmente temas indigenistas sin dejar a un lado la reivindicación social de estos sujetos subalternos.

1.3.3 Acerca del campo artístico

En líneas anteriores se discutió acerca de la presencia del indigenismo en las esferas del arte y la literatura. Estos ámbitos fueron parte fundamental del contexto cultural que, posteriormente formará parte de las Exposiciones de Artes Manuales Populares. En ese sentido, se ha encontrado propicio analizar este momento de la historia ecuatoriana bajo la categoría de *campo* de Bourdieu, para lo cual se deben seguir ciertos parámetros. En primer lugar, es necesario entender cuáles son los agentes e instituciones que están luchando por la autoridad específica del campo. En segundo lugar, se debe estudiar las posiciones que se dan en cuanto al poder en el campo, por ejemplo, entender que los agentes de un campo artístico suelen estar sujetados por un grupo dominante, que en este caso conformaría el campo de poder. En tercer lugar, hay que examinar las disposiciones o las acciones (*habitus*) que se han realizado para establecer el dominio antes mencionado (Bourdieu y Wacquant, 2005).

En cuanto al campo artístico ecuatoriano entre 1930 y 1940, se puede decir que responde a un momento en el que el realismo social estaba en la cúspide, como resultado

⁸ El PSE fue fundado el 16 de mayo de 1926 y contó con la subscripción de personajes de la altura de Benjamín Carrión (quien fue Secretario General en 1933), Pablo Palacio, José de la Cuadra, entre otros. Por su parte, el PCE nació en enero de 1931 como consecuencia de una división en las filas del Partido Socialista tras la III Internacional. Alineados a esta colectividad estuvieron Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diezcanseco (Cueva, 1988).

de transformaciones políticas, ideológicas e institucionales en la realidad artística del país.⁹ Hasta entonces, el campo artístico se había constituido principalmente por grupos privilegiados que, por contar con cierto capital cultural y vivir en la metrópoli del país, pudieron acceder a la Escuela de Bellas Artes.¹⁰ A este hecho también se le suma la relevancia del Premio Mariano Aguilera, que fue la primera iniciativa privada de apoyo al arte. No obstante, el campo presentó limitantes (preferencias a una estética y temáticas fijas) a las que los jóvenes artistas del momento decidieron hacer frente a través de la ruptura con el mundo institucionalizado y oficial, alineándose más bien a la construcción de un arte independiente.

Una de las propuestas que fue parte del campo artístico en 1939 fue el denominado Salón de Mayo, creado por el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA) en Quito. A pesar de que en el manifiesto de esta propuesta se estableció que dicho salón le daba cabida a “todas las tendencias” (Llerena y Chaves, 1942, p.15), la temática indigenista fue predilecta en el año de apertura del Salón.¹¹ Por su parte, en la costa del país también se generaron iniciativas similares como el Salón de Octubre, organizado por la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes en Guayaquil. Otro lugar en el que se evidenció el indigenismo pictórico tras su fundación en 1940 fue la Galería Caspicara, localizada en Quito y dirigida por los hermanos Eduardo y Nicolás Kingman. El propósito de este espacio fue el de exponer “arte de calidad” (Pérez, 2006, p.422). En sus instalaciones se realizaron significativas exposiciones como la del Tercer Salón de Mayo y las dos primeras exposiciones de Oswaldo Guayasamín; así como también exhibiciones de dibujo, pintura, fotografía y arte colonial.

De manera similar sucedió con los intelectuales, pues varios de los artistas de esta época estuvieron involucrados en instituciones y demás proyectos que se ligaron con entidades culturales. Aspecto en el que se puede citar a la figura de Eduardo Kingman, quien estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito, y cuya obra “El Carbonero” de 1935 no fue aceptada para el certamen Mariano Aguilera, aunque un año después ésta ganaría el primer premio (Oña, 2010). Para retomar la cualidad de red de relaciones que posee la

⁹ Trinidad Pérez considera que “fue un momento en el que se redefinió el papel del arte en la sociedad y se rompió con las convenciones académicas y su dependencia respecto al gusto de la burguesía, que se había formado en la sociedad agroexportadora de los últimos veinticinco años” (Pérez, 2006, p.421).

¹⁰ Vale mencionar que, si bien existieron artistas de clase media y baja, era más fácil para los de clase alta entrar en el campo artístico del momento.

¹¹ Algunos de los artistas fueron: Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Diógenes Paredes y Leonardo Tejada (Llerena y Chaves, 1942).

noción de campo, cabe señalar que Kingman estuvo involucrado con Camilo Egas y Bolívar Mena Franco en la realización de obras para el pabellón ecuatoriano de la Exposición Universal de Nueva York en 1939 (Llerena y Chaves, 1942). En cuanto a la institucionalidad, su colaboración con el SEA fue profusa, tanto con ilustraciones para sus publicaciones, como con la participación continua en el Salón de Mayo.

Por su parte, Diógenes Paredes y Oswaldo Guayasamín también realizaron sus estudios formales en la Escuela de Bellas Artes. El primero estuvo involucrado en el SEA como secretario ocasional de Asuntos Artísticos; mientras que el segundo, más bien lo estuvo con la Galería Caspicara y el Premio Mariano Aguilera. Además, ambos artistas se relacionaron con la CCE al haber sido contratados por ésta para realizar murales en la casona de la institución (edificio administrativo) (Viteri, 2014), como también por su participación en los primeros años del Salón Nacional de Bellas Artes (1945-1947) y, en el caso de Guayasamín, resalta su intervención en el primer Salón Nacional de Acuarelistas, Dibujantes y Grabadores en 1948.



Fig. 5: Oswaldo Guayasamín pintando uno de los murales de la CCE. (Linke, 1954, p.41).

En breves palabras, el campo artístico ecuatoriano de la década de los treinta y cuarenta, presentó un alto peso de la institucionalidad, la cual se puede entender como configuradora del campo de poder. Esto, debido a que promovió un arte moderno con fines específicos –el establecimiento de “lo nacional”– para lo cual se valió de un cierto tipo de arte. Las manifestaciones artísticas respondieron al realismo social, que también se hizo presente en la literatura del momento, aunque en el primer caso se ocultó la representación de otras circunstancias como la de los grupos cholos y afros, lo que no sucedió en las producciones literarias. En esa misma línea, los agentes que formaron parte de este campo fueron artistas que, en la mayor parte tuvieron una formación académica

en la Escuela de Bellas Artes, lo que les permitió obtener capital cultural y económico para desenvolverse en el campo de poder. Finalmente, las fuerzas dentro del campo artístico se develaron con la creación de espacios y agrupaciones por fuera del campo de poder (sindicatos, galerías), creándose así una cierta reconfiguración en este último, puesto que la institucionalidad continuó siendo fundamental para la esfera artística e intelectual ecuatoriana, hecho que se estudiará a continuación.

1.4 El panorama indigenista ecuatoriano de los años treinta y cuarenta: instituciones y personajes

Hasta este punto se ha efectuado una revisión sobre el indigenismo y sus corrientes, así como las áreas en las que se construyó al sujeto indígena ecuatoriano, siendo el arte y la literatura las más representativas. Con eso en mente, es prudente hacer un paralelismo entre lo que estaba sucediendo en la región con respecto al ámbito indigenista y el panorama ecuatoriano, para así comprender el peso que tuvo la institucionalidad con respecto a este movimiento en el país.

Pues bien, el contexto internacional latinoamericano de la década de los treinta marcó importantes hitos para la resolución de problemáticas que inquietaban a la población indígena. Tanto en las Conferencias Panamericanas –la séptima (Montevideo, 1933) y la octava (Lima, 1938) específicamente–, como en el VII Congreso Científico Americano (México, 1935); se enfatizó la necesidad de promulgar la política indigenista en varios países y de entender al indígena desde *su* cosmovisión.¹² Con respecto a estos temas, la antropología, más que cualquier otra ciencia social, fue fundamental para entender lo indígena.

Brevemente, se puede decir que, a partir de 1930 la antropología generó “una serie de orientaciones teóricas que tendieron a producir un sujeto (objeto) de estudio caracterizado por una serie de rasgos que lo homogenizaban, y ello pese a los cambios profundos y rápidos que se estaban dando dentro del mundo periférico” (Menéndez, 2010, p.42). Por lo tanto, se entiende que la disciplina antropológica desde la temporalidad indicada produjo estereotipos de grupos sociales que, si bien se fueron transformando de acuerdo con el tiempo,¹³ conformaron un perfil construido sobre los sectores estudiados. Aquello se evidencia fielmente en el trabajo del Instituto Indigenista Interamericano (III).

¹² Referente a esto último, Manuel Gamio, entonces director del Instituto Indigenista Interamericano manifestó “los medios prácticos con que se intenta mejorar las condiciones de vida de la población aborígen resultan artificiales y exóticos, aun contraproducentes, pues son ajenos a su tradición, a su mentalidad, a sus aspiraciones y a su personalidad. Esto sucede porque no se conoce al indio o si acaso de manera unilateral” (Comas, 1953, p.228).

¹³ En la década de los treinta fueron los grupos primitivos, étnicos y folks, en los cuarenta fue el campesinado, en los cincuenta los marginales urbanos y en los sesenta los diferentes estratos de la sociedad (Menéndez, 2010).

1.4.1 El Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto Indigenista Ecuatoriano

En la Octava Conferencia Internacional Americana, la cual tomó lugar en la ciudad de Lima en 1938, se acordó realizar el primer Congreso Indigenista Interamericano, el cual fue llevado a cabo en Pátzcuaro, México dos años después.¹⁴ De este encuentro, surgieron el III, entidad que investigó y publicó temas referentes a los problemas indígenas, con el fin de elaborar materiales que ayudaran a las condiciones de vida de estos sectores,¹⁵ y el Instituto Indigenista Ecuatoriano (IIE), como filial del primero (Rubio Orbe, 1983). La composición de este último organismo muestra de una manera significativa, cual fue la orientación del mismo. De manera general, el Instituto se conformó de sujetos masculinos blanco-mestizos que ejercían carreras como medicina, economía, sociología y derecho, quienes además eran parte de la élite o, por lo menos, de la clase media y, asimismo, respondían a una ideología liberal de fuerte bagaje decimonónico (Becker, 2007).

Entre las figuras destacadas del IIE se encontraron Pío Jaramillo Alvarado, quien ejerció la dirección de la entidad junto con Leopoldo N. Chávez, (subdirector) y a su vez, Ministro de Previsión Social. También destaca la participación de Benjamín Carrión durante 1945, año en el que ocupó el cargo de presidente de la sección de sociología. Además, cabe rescatar otros miembros como los conocidos antropólogos ecuatorianos Gonzalo Rubio Orbe¹⁶ y Antonio Santiana; así como los doctores Alfredo Pérez Guerrero, Carlos Andrade Marín, y Víctor Gabriel Garcés (Rubio Orbe, 1983).

La posición que el IIE demostró con sus acciones y sus escritos revela una perspectiva altamente culturalista, la cual indica que las ideas y el proceder de cierto grupo de individuos –en este caso los indígenas– está dado por la cultura.¹⁷ Por ello, el

¹⁴ Como representantes de Ecuador estuvieron Pío Jaramillo Alvarado, Víctor Gabriel Garcés y Jorge Icaza (Rubio Orbe, 1983).

¹⁵ No obstante, la visión del Instituto difirió de la planteada por Jaramillo Alvarado, y en general, por el institucionalismo ecuatoriano, al establecer que “«indigenismo» es nuestra bandera, pero no ostentamos el membrete de ninguna facción o partido político” (Gamio, 1966, p.126); es decir, no se politizó al indigenismo.

¹⁶ Proveniente de Otavalo, este educador de profesión realizó varios estudios acerca de los indígenas de esta región. En uno de estos tratados, Rubio Orbe (1953) plantea que los indios locales son heterogéneos y rescata sus cualidades “originales” al más puro ejemplo de indigenismo integracionista.

¹⁷ Se puede concebir a este término desde el enfoque antropológico de Edward Burnett Tylor, según el cual cultura refiere a la “totalidad del estilo de vida de un grupo o sociedad [es decir] conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (Tylor citado en Wright, 1998, p.2).

Instituto quiso establecer un Departamento de Asuntos Indígenas, enfocado en “estudiar las vidas y las costumbres indígenas con el objetivo de usar estructuras estatales para reformarlas” (Becker, 2007, p.138). Acerca de ello, Gonzalo Rubio Orbe recuerda que:

Cuando las circunstancias lo permitieron, fuimos a visitas de campo a comunidades indígenas; participamos en algunas labores de desarrollo. En su bufet profesional [Pío Jaramillo Alvarado] estableció un servicio de consulta y ayuda en asuntos jurídicos en beneficio y defensa directos de los indígenas (Rubio Orbe, 1983, p.28).

Queda claro entonces que el indigenismo utilizado por la entidad fue altamente paternalista, el mismo que favoreció la imposición hegemónica del pensamiento occidental sobre el de los pueblos nativos, bajo el tan utilizado discurso del “progreso”. En ese sentido, una de las críticas al indigenismo de esta institución es que le faltó en acciones lo que le sobró en publicaciones, además de que el IIE continuó con una visión indigenista llevada por élites no indígenas quienes “publicaban prolíficamente, pero producían poco en cuanto a la política”¹⁸ (Giraud y Lewis, 2012, p.7), es decir, no existió una correlación entre la teoría y la práctica.

1.4.2 La Federación Ecuatoriana de Indios

La Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) fue otra entidad contemporánea al IIE, aunque esta organización promovió ideales, representantes y actividades bastante diferentes. La entidad nació en el año 1944 y respondió más bien a una lógica subalterna, es decir, partió desde los mismos sujetos indígenas antes que de intelectuales blanco-mestizos. En la agrupación no existió una alineación gubernamental y fue de carácter radical debido, en parte, a su asociación con el Partido Comunista. Esto se demuestra en los estatutos de la FEI, cuando se estipula que ésta “se compone de los sindicatos, comunas, cooperativas, instituciones culturales y defensivas indígenas, así como tribus” (FEI, 1945, pp.3-4). Si bien la entidad no estuvo únicamente conformada por nativos, los sujetos “blanco-urbanos” que fueron parte de la misma habían trabajado cercanamente con sindicatos indígenas en sus comunidades. Como el IIE, la Federación también contó con importantes personajes; sin embargo, a diferencia de la primera, abrió el espectro de representación a figuras de género femenino y de procedencia india, como Dolores Cacuango y Tránsito Amaguaña, piedras angulares no sólo de la FEI sino también del indianismo ecuatoriano.

¹⁸ Traducción libre. Giraud y Lewis (2012) también argumentan que ante el poco accionar que tuvieron organizaciones estatales como el IIE, el país posteriormente desarrollaría movimientos étnicos-políticos poderosos, que se alzarían desde abajo, como es el caso de la CONAIE).

Cabe mencionar, a breves rasgos que dentro de los objetivos de la FEI se encontraba la emancipación económica de los “indios ecuatorianos”, la elevación de su nivel cultural y moral fomentando la conservación de sus costumbres e instituciones; además, se buscaba contribuir a la unidad nacional y establecer vínculos con “todos los indios americanos” (FEI, 1945, p.3). Ante esto, se puede decir que la Federación priorizó la salvaguarda de la cultura indígena ecuatoriana mucho más que la IIE, además de que dotó de una pertenencia a la nación al colectivo indígena. Finalmente, vale mencionar que la FEI fue la precursora de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), creada en 1986.

1.4.3 La Casa de la Cultura Ecuatoriana

Si bien la Casa de la Cultura Ecuatoriana no estuvo directamente conformada por colectivos indigenistas o indígenas como el IIE o la FEI, ésta, ciertamente fue la institución angular para la divulgación de un discurso acerca del arte y de lo nacional durante el siglo XX, temáticas que, como se ha visto, estuvieron considerablemente relacionadas con los sujetos indígenas. Creada en 1944 bajo la segunda presidencia de José María Velasco Ibarra, la formación de la CCE se vio influenciada por hechos sociales concretos como la Guerra con Perú en 1941, en la que Ecuador perdió aproximadamente la mitad de su territorio¹⁹ y también, por la creación del Instituto Cultural Ecuatoriano en 1943, propuesto en el gobierno de Carlos Arroyo del Río, y finalmente, por el levantamiento popular “La Gloriosa” en 1944, mediante la cual se destituyó de la presidencia del país a Arroyo del Río.

En breves palabras, la Casa puede ser entendida como la “institucionalización de un modelo cultural de corte no nacional-cultural” (Rodríguez, 2015, p.166), esto, en tanto que la entidad no respondía a un partido político, además de que, en papeles, no era un organismo estatal,²⁰ aunque definitivamente buscó establecer un patrón cultural sobre “lo ecuatoriano”. Si bien se puede reprochar varios accionares de la CCE durante sus primeros años –presentar imágenes distorsionadas de la realidad, esencialismo cultural,

¹⁹ Fernando Tinajero manifiesta que en la CCE Benjamín Carrión dio cabida a los “intelectuales de la burguesía y a los que actuaban como portavoces del campesinado y del proletariado: por encima de las diferencias de clase, dos formas opuestas de cultura encontraban así la posibilidad de entenderse bajo el lema de «lo nacional» y abdicaban parcialmente sus respectivos proyectos históricos en nombre del ilusorio objetivo de compensar con una gran cultura la pequeñez material y el fracaso de 1941” (Tinajero, 1986, p.65).

²⁰ Sin embargo, la Casa de la Cultura sirvió “como eje rector de las políticas culturales dirigidas desde el Estado por los siguientes 25 años [desde su creación]” (Pérez, 2010, pp.26-27).

exclusión, entre otros– es imperante reconocer que “más allá de si la Casa de la Cultura Ecuatoriana cumplió o no con las altas expectativas puestas en ella, su fundación constituye el clímax de la institucionalización de la cultura que venía proyectándose desde el siglo XIX” (Pérez, 2006, p.423). Es decir que, la creación de la entidad no fue un suceso aislado, sino que respondió a un contexto que ya se caracterizaba por dar lugar a organizaciones culturales-sociales, siendo la Casa, el apogeo de la institucionalidad de la época.

Se debe recalcar que el conflicto bélico con el vecino país fue puntal para el pensamiento que se produjo en los primeros años de la CCE, pues, este suceso desafió a los estudiosos del momento a imaginar una identidad nacional que fuera más allá de la cuestión del territorio; así, se recurrió a lo precolonial e indígena como pilar de la nueva nacionalidad ecuatoriana (Rodríguez, 2015). Posterior a la Guerra, entre 1941 y 1943 los partidos de izquierda desplegaron un discurso nacionalista de unión, el cual dio cabida para la creación de la Casa. Pues, tal como sucede en la configuración de una nación,²¹ la entidad en cuestión se acogió bajo las alas de una ficticia unidad nacional, la cual pretendía “ennoblecere y rectificar los itinerarios de la patria” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.47). Así, para su primer presidente y fundador, Benjamín Carrión:

La Casa de la Cultura, creada en un momento de revolución, en consonancia con el espíritu nacional que necesitaba una tabla para asirse, pretendía ser una luz para guiar los pasos de la patria ennegrecida de dolor y vacilante, llevada justamente a un estado de postración y de desánimo [...] (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.57).

Adicionalmente, la CCE siguió el modelo europeo de lo que se consideraba “cultura”, pues se debe entender que uno de los propósitos de su creación era el de llevar el país al progreso de la mano de la erudición y el arte. Solo un año después del nacimiento de la institución, la misma creó la revista *Letras del Ecuador*, la cual difundió pequeños ensayos y noticias acerca de literatura, arte, cine y eventos culturales. Además, en ese mismo año introdujo el Salón Nacional de Artes Plásticas, afianzando el campo artístico del país. Según Fernando Tinajero (2014), la política cultural que emprendió la Casa en sus primeros años fue el producto de la admiración que Carrión tenía a la obra de José Vasconcelos como Secretario de Educación del gobierno mexicano. Así, la CCE se caracterizó por una significativa tarea editorial, por la construcción de espacios de

²¹ Martha Rodríguez argumenta que “en afán universalista, la nación reconoce (en teoría) el derecho de pertenencia a un cuerpo social homogéneo a todos los individuos del territorio en cuestión, pero es particularista a la vez, ya que implica exclusión y dominio sobre otras naciones u otras minorías que de hecho viven dentro de sus límites” (Rodríguez, 2005, p.82). Es decir, las naciones juegan a la utopía de la inclusión, cuando al mismo tiempo son excluyentes con otros grupos que coexisten en sus fronteras.

difusión y consumo de “cultura letrada” (recitales de poesía, conciertos corales, representaciones teatrales, conferencias, etc.); tal como por la invitación de artistas, escritores y científicos extranjeros. Como se mencionó antes, la CCE no descuidó la realización de exposiciones de artes plásticas, siendo algunas de ellas “el primer esfuerzo institucional para dignificar la producción del llamado «arte popular» y la artesanía” (Tinajero, 2014, p.97). Por lo tanto, la institución se enfocó primordialmente en la promoción y divulgación de alta cultura, aunque también dio un espacio, pequeño pero relevante, a la cultura popular.

Influenciada de un profundo hispanismo y un perceptible metropolitanismo (Silva, 1986), durante las primeras décadas de su creación, la Casa de la Cultura dio lugar discursivamente a grupos subalternos como los indígenas. Con esto no se quiere decir que estos sujetos formaron parte constitutiva de la CCE, sino que, estuvieron presentes en las reflexiones que promulgaba la entidad, o como se ha manifestado “desde luego, quienes nunca tuvieron asiento en la Casa fueron los indígenas, porque el lugar que les tocaba fue ocupado por los indigenistas” (Tinajero, 2014, p.94). Por ende, gran parte de los intelectuales de la época que conformaron la institución, fueron ajenos a la realidad indígena, centrándose más bien en el folklore del mismo y el beneficio que éste podía traer a la nación ecuatoriana (trabajos manuales únicos, inversión extranjera, turismo entre otros). De esta manera, se entiende que los sujetos nativos del país fueron parte de un patrón ventrílocuo de representación en el que otros agentes los personificaban y hablaban por ellos (Prieto, 2004).

1.4.4 Actores indigenistas e indígenas: Benjamín Carrión y Rosa Lema

Es claro que dentro de las figuras de mayor importancia en la historia de la CCE resalta la de Benjamín Carrión. Este personaje nació en la ciudad de Loja en 1897. Fue hijo de una familia acomodada, la cual, al ser su padre profesor de literatura, y su madre, aficionada de autores franceses promovió la intelectualidad de Carrión (Tite, 2017). En el año de 1910, debido a que el país estuvo a punto de entrar en un conflicto con Perú, Carrión –todavía adolescente– decidió enlistarse para luchar por el país y, a pesar de que este hecho no se concretó después de todo, pues un coronel encontró el accionar del voluntario lojano como el de un “mocosito novelero” (Carrión, 1955, p.xvi), el acontecimiento reflejó la ideología en pro de la patria que Carrión promulgaría después.

Ya en su adultez temprana se trasladó a la capital ecuatoriana con el propósito de estudiar jurisprudencia en la Universidad Central, donde fue electo presidente de la escuela de Derecho y fomentó el establecimiento de la primera Federación de Estudiantes Universitarios de Ecuador. Terminados sus estudios de pregrado fue nombrado socio activo de la Sociedad Jurídico-Literaria, espacio en el que emprendió su oficio de ensayista. Adicionalmente colaboró con la *Revista de Estudios Jurídicos* y con las publicaciones de *Caricatura*, además de con los diarios *El Telégrafo* y *El Día* (Tite, 2017).

La extensa producción literaria de Carrión evidencia un profundo anhelo por “volver a tener patria” y más que nada, por forjar una cultura nacional que reconoce y rescata su componente indígena. Este es el caso de sus obras *Atahualpa* y *Cartas al Ecuador*, publicadas en 1934 y 1943 respectivamente. Si bien el libro homónimo al inca “ecuatoriano” exaltaba a lo nativo, más que nada buscó fortalecer la ideología del mestizaje. Esto último puede estar relacionado con la estancia de Carrión en México como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario del Ecuador durante los primeros años de la década de los treinta. El peso que tendría el país azteca en el accionar del intelectual lojano ha sido analizado en varias ocasiones, entre ellas, en el trabajo de Grijalva y Handelsman (2014), en el que se narra que:

Carrión ve en México y su cultura un modelo a la hora de valorar el acontecer de su propio país y de trazar posibles derroteros de su desarrollo, en terrenos en los que siempre se creyó obligado a hacerlo: la política y la cultura (Querejeta en Sánchez Prado, 2014, p.204).

A pesar de que las conexiones de Carrión con México no es el tema de esta investigación, es claro el aprecio que esta figura tuvo a la obra del país latinoamericano. Esto es especialmente cierto en lo que respecta a los tópicos de mestizaje, indigenismo y cultura nacional. Por ello, además se ha resaltado el valor que Carrión dio a la campaña vasconcelista en la Secretaría de Educación, al realizar hechos semejantes a la que ésta hizo en su tiempo, tanto que el intelectual “no se quedó en el sillón directivo que se le asigna [en la CCE], sino que recorre el país llevando los frutos, manojos de revistas y libros ecuatorianos desconocidos hasta entonces en las pobres bibliotecas del interior del país” (Piñeiro Íñiguez en Hadatty Mora, 2005, p.99). Es pues la lectura, una de las formas en las que Carrión difundió el ideal de cultura que tenía en mente.

Ahora, retomando el texto *Atahualpa*, la publicación de éste coincide con el de *Huasipungo* de Jorge Icaza, escritos que, después del aporte de Pío Jaramillo Alvarado

“podrían señalarse como la consagración del indigenismo ecuatoriano” (Tinajero, 2014, p.79). En las *Cartas al Ecuador*, más que una noción de mestizaje en sí, lo que Carrión recupera es el potencial de los diversos grupos o “material humano” que conforman al país para construir una cultura nacional:

Sostengo [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 Atahualpa el más grande imperio en esas latitudes. El mismo que ha producido a Espejo y los héroes de Agosto. El mismo con que construyó una clara democracia Rocafuerte, y una oscura, pero poderosa fuerza moral y material, García Moreno. 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 (Carrión, 2012 [1941], p.90).

Es decir, el primer presidente de la CCE tenía claro el hecho que el ecuatoriano promedio tenía tanto la capacidad intelectual de líderes relevantes del pasado, así como la habilidad manual requerida para realizar todo tipo de trabajos artísticos. Por ende, es entendible que para Carrión no existieran excusas para que el país no fuese “grande”, pues ya contaba con lo más importante, esto es, las cualidades personales de sus habitantes, de las cuales, la capacidad manual característica de los indígenas ecuatorianos se encontraba entre las más resaltables.

La visión indigenista que estaba presente en Benjamín Carrión también se encontró en ámbitos mayores de la política cultural ecuatoriana. Pues, para terminar la década de los cuarenta, en noviembre de 1949, se suscitó un importante hecho en cuanto a la integración del indígena a la nación y los ideales de progreso de la época. Se trata del viaje de Rosa Lema, una indígena otavaleña a Estados Unidos, en la presidencia de Galo Plaza Lasso. Esta travesía, fue parte de una misión cultural ecuatoriana a dicho país, la cual tuvo como propósito la promoción de turismo, la búsqueda de mercados para las artes manuales y la redención de los indígenas (Prieto, 2008, p.161).

Rosa, acompañada de dos de sus familiares funcionó como la perfecta imagen de lo que el Ecuador anhelaba proyectar al exterior, esto es, turismo y desarrollo. Pues, las artes manuales realizadas por comunidades indígenas del país fueron utilizadas discursivamente como sinónimo de progreso; por lo que, tanto desde el Estado, como por iniciativas estadounidenses, se apoyó a la educación formal artesanal de los grupos autóctonos ecuatorianos y a la comercialización de sus producciones.

En esta época, la visión general sobre el indígena estuvo inmensamente arraigada en su habilidad manual, antes que con otras cualidades. Por ejemplo, se manifestó que “el

Estado ha tenido interés en conservar la habilidad manual de nuestras clases indígenas, puesto que, como país insuficientemente desarrollado, no puede absorber todos los brazos en faenas agrícolas o en las pocas industrias” (Gobierno del Ecuador, 1949, p.22). Por ende, se trató de impulsar a lo que se entendía que los conglomerados indígenas ya tenían en su sangre, es decir, las artesanías.

Lo que el caso de Rosa Lema revela es que, igual que en las Exposiciones de Artes Manuales Populares -especialmente la primera, a la cual este mismo personaje atendió a la inauguración- el país se mostró ansioso por exhibirse como “avanzado”. Pues, coherente con la lógica desarrollista de Plaza Lasso, este suceso significó la potencialización de la industria artística manual ecuatoriana. Desde este momento, el anhelo por el progreso se materializó en ferias, exposiciones, proyectos artesanales y misiones culturales que tuvieron como constante la intervención, no de entendidos del sujeto indígena –aspecto que los antropólogos ecuatorianos reprocharon–, sino de estudiosos del arte, así como de los propios artistas e interesados en el folklore y la cultura material indígena.



Fig. 6: Rosa Lema junto con el presidente José María Velasco Ibarra y el Ministro de Educación José Martínez Cobo en la inauguración de la Primera Exposición de Artes Manuales. (“Con una ceremonia...”, 1952, s/p.).

Cierre de capítulo

De las diversas corrientes del indigenismo que tuvieron lugar en el siglo XX, el enfoque integracionista fue el que tuvo más acogida en la institucionalidad y estatalidad ecuatoriana. Con una visión paternalista, esta corriente planteó la necesidad de integrar al indígena a la nación, al considerar, en la medida de lo posible, la cosmovisión del mismo. Es así que, emulando en cierta forma lo sucedido en México bajo el enfoque de José Vasconcelos, Ecuador anexó al sujeto indígena dentro del repertorio del campo artístico del momento; por lo que, desde la literatura, hasta las artes plásticas y especialmente las pictóricas, virtuosos del pincel como Camilo Egas, Diógenes Paredes, Eduardo Kingman, Pedro León Donoso y Oswaldo Guayasamín, representaron tópicos indigenistas. Estas figuras demostraron visualmente lo que la Generación del Treinta estaba escribiendo, como el aspecto folklórico del indio, y las condiciones de vida a las que estaban sometidos los sujetos subalternos ecuatorianos.

Adicionalmente, las décadas de los treinta y cuarenta en el contexto latinoamericano y ecuatoriano, fueron dinámicas frente al tema del indigenismo, esto se evidencia en las numerosas conferencias y congresos en los que se discutió prolongadamente acerca de temáticas concernientes al nativo americano. Para todo esto, Ecuador no fue excepción, por lo que en el país se suscitaron indigenismos institucionalizados, esto de la mano tanto de la IIE, que presentó una visión oficial del indígena y demostró la intencionalidad de hablar *por* el subalterno, como de la FEI, que mantuvo una perspectiva crítica construida *desde* el sujeto subalterno. Adicionalmente, la Casa de la Cultura Ecuatoriana también promovió la discusión de tópicos indigenistas, esto gracias al pensamiento de Benjamín Carrión y a las redes intelectuales que operaban en la CCE, las que acogieron a relevantes pensadores como Pío Jaramillo Alvarado, Aníbal Buitrón, Jorge Icaza, Alfredo Pareja Diezcanseco, entre otros.

Las décadas analizadas responden a una promulgación de indigenismos que confluyen en encuentros e instituciones, las cuales acogieron a una diversidad de personajes, desde literatos hasta antropólogos y artistas. Con estos individuos como interlocutores, la figura del indígena fue claramente construida a manera de sujeto de estudio, con un fin un tanto diverso. Pues, se lindó entre la inclusión de estos individuos a la nación, al mismo tiempo que se presentó un clásico esencialismo cultural bajo el cual, el indígena debía ser rescatado, ayudado y potencializado en sus capacidades innatas por un sujeto externo (y ¿superior?) a su realidad, todo ello en pos de alcanzar el ideal de

prosperidad nacional. En esa misma línea, desde distintas instituciones, así como con la ayuda del Estado ecuatoriano, se trataría de impulsar dichas habilidades propias de los indígenas, especialmente en cuanto a las artes manuales. Esta situación, abrió espacio a una serie de discursos alrededor de la noción del progreso y la incursión en el mercado de estas confecciones manuales, al igual que del lugar que debería tener la máquina en todo ello. Estas discusiones son abordadas en el siguiente capítulo.

2. ARTESANÍAS AL DESCUBIERTO: PRÁCTICAS ARTESANALES EN LAS EXPOSICIONES DE ARTES MANUALES POPULARES

En los años que se realizaron las Exposiciones de Artes Manuales Populares rondaron nociones acerca del potencial económico que este tipo de manufacturas podría ofrecer al país. Tópicos como el turismo ergológico y la implantación de centros de ayuda para artesanos, fueron temas que se discutieron y hasta se llevaron a cabo en el primer lustro de los años cincuenta. Asimismo, con el pretexto del mejoramiento económico, se les dio cierta relevancia a los sectores artesanales y entre ellos, a los sujetos indígenas, ya que con sus productos tenían la capacidad de aportar al flujo de dinero del país, generando así que éste mejore.

En este capítulo se describirá y analizará las dos exhibiciones en cuestión. Para ello, primero se establecerá lo que en la época se entendía por “artesano”, “obrero” y “clase artesanal”. A partir de esto se estudiará la primera Exposición en cuatro partes. La inicial alude a Leonardo Tejada, personaje elemental para entender el tratamiento de lo popular en las exhibiciones. La segunda explora las denominadas *Misiones Artesanales*, que fueron comisiones de artistas eruditos que recorrieron varias regiones del país para difundir información acerca de la primera Exposición, y también para colaborar con sus conocimientos a los artesanos ecuatorianos. En la tercera parte se examina la organización, la logística y la puesta en escena de la muestra de 1952, ocasión en la que se esbozaron algunas concepciones sobre la representación nacional. El apartado concluye con las perspectivas que, a partir de la exhibición referida, salieron a la luz con respecto a la industrialización de las artes manuales y el consecuente progreso del colectivo artesanal y finalmente, del país.

Por su parte, el análisis de la segunda Exposición también cuenta con cuatro subcapítulos, los cuales arrancan después de una descripción breve de lo que fue esta exhibición. A partir de esto, en primer lugar, se profundiza acerca del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG) y de sus personajes, entidad fundamental que participó durante la muestra de 1954, además de desplegar importantes ideas acerca del trabajo artesanal indígena en la década de 1950. En segundo lugar, se indaga sobre el artista y relevante figura del IEAG, Jan Schreuder. En tercer lugar, se evidencia la discusión acerca de la industrialización de las artes populares, para

finalmente cerrar con el caso de la Ley de Defensa del Artesanado, normativa que regularizó y puso sobre la mesa temáticas propias del artesano ecuatoriano.

2.1 Entre artesano, obrero y “clase artesanal”: los diversos nombres del trabajador manual

A lo largo de la investigación se ha encontrado la utilización de ciertos términos como “artesano” y “obrero”, así como una denominada “clase artesanal”, los cuales se han mostrado discursivamente ligados a la idea de lo “nacional”. Si bien develar completamente el significado que estas palabras tuvieron en el momento comprendería un trabajo a parte, en las líneas siguientes se dará luz acerca de la utilización de dichos vocabularios en documentación relacionada con las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares.²²

Para iniciar, vale discutir acerca del uso del término “artesano” y su relación con la palabra “obrero”. Si bien en una definición se expresa que un artesano es aquella “persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico” y que, “modernamente se distingue con este nombre al que hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles su sello personal, a diferencia del obrero fabril” (Malo, 2008, p.37); el trabajo de archivo tanto en prensa escrita como en legislación –Ley de Defensa del Artesanado (LDA), 1954– reveló que para los años en los que se dieron las Exposiciones no existía una diferenciación clara entre artesano y obrero. Además, a este último término, no se le deben dar connotaciones marxistas, ya que los trabajadores manuales no se consideraban como tales. A más de ello, el artesanado ecuatoriano desde el siglo XIX hasta pasados los años 1920 estuvo sujeto más bien al catolicismo (Luna, 1989). Este hecho puede haber estado vigente hasta 1954, año en que se cumplía el primer aniversario de la Ley de Defensa del Artesanado, a lo que el semanario *El Artesano*, hablando desde una voz colectiva y representativa por la clase artesanal mencionó: “realmente este primer

²² También existió una tercera exhibición que se realizó del 20 al 30 de agosto de 1964 en la matriz de la CCE. La ahora renombrada III Exposición de Artes Manuales y *Pequeñas Industrias*, se dio con el motivo del vigésimo aniversario de la fundación de la institución que la acogió. En ella, se topó enfáticamente problemáticas como la modernización y la industrialización del arte popular además de que no solamente se exhibieron piezas artísticas y tecnológicas, sino que, como ya venía siendo costumbre, también se realizaron actos de danza y teatro. Además de los actos culturales, esta afanosa Exposición se asemeja a sus antecesoras en la medida que previa a la misma, también se realizaron “comités especiales de selección” los cuales inspeccionaron los trabajos de cada provincia a representar y escogieron “lo mejor y lo más genuino de cada sector” (“Los mejores trabajos...”, 1964, p.3). Igualmente, la muestra ocupó los tres pisos del edificio de la CCE (“Mañana se inauguraré...”, 1964, p.13) y se estimó que participaron aproximadamente 250 expositores “de todo el país” (“La III Exposición...”, 1964, p.19).

año de labor, ha sido bendecido por el Supremo Hacedor, quien nos ha ayudado visiblemente frente a poderosos enemigos y la falta de fondos. Debemos ser gratos con Él este día.” (“El primer año...”, 1954, p.4).

Ante la diversidad de definiciones e interpretaciones que se le pueden dar a “clase artesanal” o a su vez a “artesano”, en la presente investigación se ha optado por utilizar el último término en preferencia del primero, cuyo concepto es dado en la misma LDA:

Se considera 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.

También será como artesano el trabajador manual que habiendo invertido en implementos, maquinarias o materias primas, más de veinte mil sucres, reúna la otras dos condiciones establecidas en el inciso precedente y sea declarado como tal por la Junta Nacional de Defensa del Artesanado sobre la base de comprobación de que su trabajo normal no puede desarrollarse con implementos, maquinarias o materias primas de un valor inferior a veinte mil sucres.

Igualmente será considerado como artesano el trabajador manual que no tenga invertida cantidad alguna en implementos de trabajo, ni tenga operarios. (“Ley de Defensa...”, 1954, p.6)

Más allá de la importancia que le da la legislación a los ingresos y equipamiento que tiene el sujeto “artesano”²³ –aunque finalmente va a expresar que también es “artesano” quien no cumpla con estas cualidades–, lo que interesa es tener un marco fijo que expresa en esencia quienes eran calificados de artesanos para los años cincuenta, pues de no hacerlo, se estaría cayendo en la denominada *mitología del localismo* teorizada por Quentin Skinner.²⁴

Los documentos de la época también suelen referirse a la “clase artesanal” para acoger al conjunto de personas que posee las características y se desenvuelve en los sectores previamente establecidos.²⁵ El término en cuestión, a veces también parece ser

²³ Este aspecto se asemeja a la explicación que realiza Paulo de Carvalho-Neto acerca de las implicaciones de la “artesanía”, al estar ésta conformada por un colectivo organizado y especializado que presenta maestría en la técnica, además de manejarse por un sistema de maestro y aprendices, y sus productos son consumidos en un amplio campo social durante todo el año (Andrade et al., 1965).

²⁴ El historiador puntualiza el peligro de dicha mitología “en el hecho de que es muy fácil usar el concepto de una manera aparentemente explicativa sin considerar en modo alguno si se han cumplido las condiciones suficientes, o al menos necesarias, para su aplicación apropiada” (Skinner, 2007, p.141).

²⁵ La LDA en sus “considerandos” declaró que “es necesario defender esta numerosa *clase* social compuesta de elementos esenciales para la vida institucional y económica de la República” (“Ley de Defensa...”, 1954, p.6). Énfasis agregado.

sinónimo de “gremio”,²⁶ pues durante la segunda Exposición al preguntar al artesano Luis A. Verdugo si es que “pertenece a algún gremio artesanal”, él respondió: “no pertenezco a ninguno, debido a la forma aislada en que se ha encontrado esta *clase*”²⁷ (“Un hábil artesano...”, 1954 p.10). Nuevamente cabe aclarar que la utilización del término “clase” no posee connotaciones marxistas, aunque sería interesante conocer en qué momento se popularizó la conexión entre dicha palabra y la corriente de izquierdas, así como localizar cuándo se realizó la diferenciación entre los términos artesano y obrero, a la par de encontrar en qué punto éste último adquiere evocaciones del marxismo, pues “cuando una palabra cambia su significado, altera su relación con todo un vocabulario” (Skinner, 2007, p.279).

En fin, a partir de las mismas fuentes primarias se ha buscado definir, en la medida de lo posible, lo que se entendía por “artesano”, “obrero” y “clase artesanal”. Esto con el fin de que se pueda entender de la manera más clara posible, las implicaciones de dichos términos dentro del contexto de las Exposiciones de Artes Manuales Populares.

²⁶ Según el Art.1 del Reglamento de la LDA: “se considerarán Asociaciones Gremiales o Sindicales de Artesanos, para los efectos de este Reglamento, aquellas organizaciones *clasistas* que se encuentren constituidas por artesanos y tengan personería jurídica debidamente reconocida” (“Reglamento”, 1954, p.2). Énfasis agregado.

²⁷ Énfasis agregado.

2.2 Primera Exposición de Artes Manuales Populares, 1952

Para comenzar, es imprescindible hacer un acercamiento a los conceptos de arte, manualidad y artesanía. Para el siglo XX, todavía se encontraba arraigada la idea de que lo exhibido en los salones de bellas artes es equivalente a arte. Trinidad Pérez (2010) evalúa la diferencia entre arte y artesanía desde el pensamiento decimonónico europeo, al argumentar que la divergencia se encuentra entre la utilidad principalmente práctica que tiene la una –artesanía– y el propósito de contemplación puro que tenía la otra –bellas artes–. De manera que “las bellas artes eran consideradas espirituales, esencialmente moralizadoras y sustentadas en un alto refinamiento estético, las artes mecánicas, en cambio, se veían como materiales, por estar destinadas a la utilidad y no al placer estético puro”. (Pérez, 2010, p.43).

Por su parte, Alexandra Kennedy (1995) encuentra que la oposición entre cultura académica y cultura popular revela nociones ideológicas que encubren una situación más compleja. Ello es, la separación de la sociedad en clases y la consecuente apropiación desde arriba de los aparatos institucionales de cultura (Kennedy, 1995). Con ello se puede entender que la cultura académica, la misma que usualmente se encuentra ligada a la alta cultura, es la que domina la institucionalidad, la cual, a su vez regula distintos aspectos culturales. Por lo tanto, para que atributos populares incursionen en estos organismos, deben pasar por el filtro de lo académico, el cual juzgará cuáles representaciones o expresiones populares son efectivas para validar un cierto discurso.

2.2.1 Leonardo Tejada, el artista de lo popular

La Primera Exposición de Artes Manuales Populares fue dirigida por Leonardo Tejada, artista latacungueño que estudió en los años veinte en la Escuela de Bellas Artes de Quito, institución de la cual fue docente posteriormente. En sus obras plásticas Tejada se alineó al realismo social, aunque también se interesó por el arte manual popular, hecho que se manifestó en la estética de algunas de sus obras. Por ejemplo, se ha expuesto que el pintor “ha tratado no solo las consabidas escenas que consigan el folklore indígena y documentan el oprobio de la servidumbre, sino que, a partir de diseños artesanales de espléndida morfología y cromatismo, ha ejecutado composiciones ágiles, a veces de pincelada líquida, otras de textura empastada” (Sullivan, 1996, p.183). Es decir, las obras realizadas por este artista y conocedor de bellas artes y de artes populares, se enmarcaban en el primer ámbito, aunque absorbieron significativamente del segundo.



Fig. 7: Leonardo Tejada. (1944). Otavalo. Acuarela sobre cartulina. (Rodríguez Castelo, 2008, p.37).

El artista se desarrolló en diversas áreas de las artes plásticas, siendo las principales la pintura, la escultura, el grabado y el tallado. Si bien incursionó en el indigenismo, Tejada no se limitó a retratar únicamente indígenas, sino que representó también a grupos sociales de la costa como los montubios. En estas obras, el artista diferenció bien entre los sujetos subalternos serranos de los costeños, siendo los primeros mucho más sombríos y distantes que los segundos, robustos y activos.

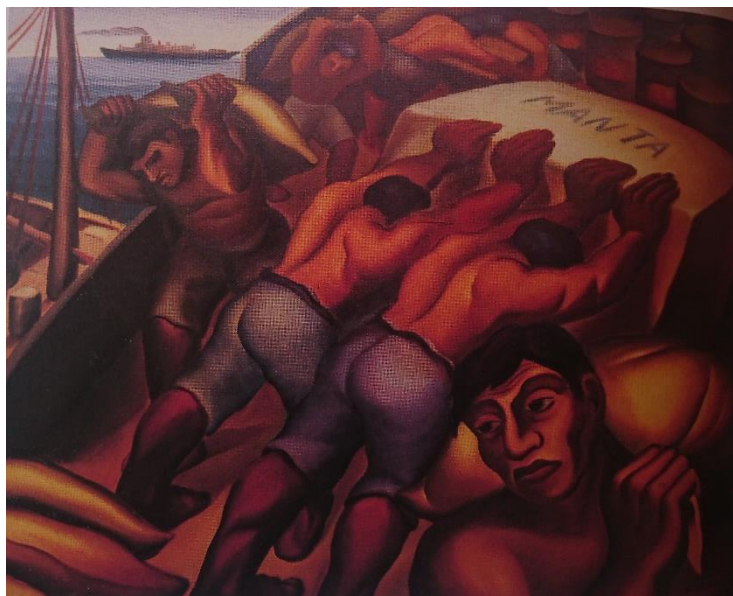


Fig. 8: Leonardo Tejada. (1942). Estibadores. Óleo sobre tela. (Rodríguez Castelo, 2008, p.50).

Por otra parte, Tejada estuvo claramente involucrado en el campo artístico de la época, siendo uno de los fundadores del SEA y director del Salón de Mayo durante dos ocasiones (Rodríguez Castelo, 2008). Además, se encontró constantemente relacionado con la CCE, especialmente en las décadas de 1950-1960. Esto gracias a su interés acerca

de las artes manuales populares del país, hecho que se evidenció con su participación en las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares y también, con la creación del Instituto Ecuatoriano de Folklore en 1961, bajo la asesoría de Paulo de Carvalho-Neto.

La preocupación de Tejada por la situación de las artes manuales fue un hecho que el artista expresó numerosas veces -a lo largo de esta investigación se considerarán algunas-, como en 1965, cuando estableció que “casi siempre se les ha prejuizado [a las artes populares] como un estigma que les condena a considerarlas como una manifestación de un pueblo atrasado y por consiguiente han sido repudiadas por la sociedad de nuestros días” (Andrade et al., 1965, p.111). La mala reputación de las artes populares del país fue un aspecto que Tejada anheló cambiar, para lo cual se apoyó en la CCE y en la estatalidad en sí, con diversos proyectos, cursos y las mismas Exposiciones de Artes Manuales Populares.

2.2.2 Las Misiones Artesanales

Previo a la realización de la Exposición, se llevaron a cabo las denominadas *Misiones Artesanales*. Estas tuvieron el fin de promocionar a la primera Exposición en diversas regiones del país. Los personajes que participaron de las Misiones fueron docentes de la Escuela de Bellas Artes, quienes encabezados por Tejada no solo difundieron avisos sobre la primera Exposición, sino que ofrecieron su ayuda a los artesanos del país con respecto a sus problemas de estética y de producción de piezas.

Se designaron comisiones que salgan a las provincias para que investiguen los centros de producción artesanal e inviten a sus propietarios a asistir a la muestra. Para que cumplieran este cometido se escogió principalmente profesores de la Escuela de Bellas Artes, conocedores del país y de las artes populares. Este grupo de profesores expertos recorrió todo el territorio patrio y dio sugerencias para un mejoramiento estético de la producción artesanal (“Estudiar nuestras artes manuales...”, 1952, p.12).

La explicación de Tejada exterioriza varios aspectos. En primer lugar, señala la existencia de un conjunto de conocedores de arte que buscaron en *todo* el país distintos tipos de artes populares para después invitarlos a exhibir sus obras en un espacio institucional, lo cual da a conocer la necesidad de un grupo legitimador que diese validez a las obras manuales y populares. En segundo lugar, devela la indiscutible jerarquización existente entre “bellas artes” y “artes manuales y populares” al apuntar que el primer grupo “dio sugerencias para un mejoramiento estético de la producción artesanal”, es

decir que había un maestro y un aprendiz.²⁸ Ciertamente, desde ese razonamiento la CCE promulgó las *Misiones Artesanales* las cuales estuvieron designadas a dictar cursos a “jóvenes y adultos, maestros de taller, oficiales, aprendices, artesanos independientes e indígenas que tengan relación con los oficios y especializaciones en materia de artes populares” de “todo el país” y para hacer propaganda de la primera Exposición (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12). Se entiende entonces que, a partir del cometido cultural de la CCE se puso sobre la mesa el tema de “lo popular” y, además se enlazó al mismo a la esfera artística, gracias a la participación de artistas y profesores de Bellas Artes.

Dichas Misiones fueron un proyecto de Tejada, quien en mayo de 1952 lo presentó a la Casa y desde el 3 de abril las puso en marcha (Acta 4 de la Junta General de la CCE, 8 de octubre de 1952). Según la propuesta del artista, las Misiones se dividieron en cuatro zonas, las cuales cubrieron la mayoría de la costa y sierra ecuatoriana, aunque de ninguna manera se abarcó a “todo el país” como se manifestó tan ampliamente. La primera zona fue Carchi, Imbabura y Pichincha. La segunda fue Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo y Bolívar. La tercera fue Azuay, Cañar, Loja y El Oro. La cuarta fue Guayas, Manabí y Esmeraldas (Tejada, 1952b). Para cada zona de las Misiones se especificaron “Centros de Actividades” en donde se llevaría a cabo la enseñanza, durante los treinta días de duración que tenía esta empresa.²⁹ Adicionalmente, se buscó que a estos cursos entraran la mayor cantidad de artesanos posibles, por lo que también se realizaron de manera gratuita.

Además, las Misiones estuvieron conformadas por un Director-Profesor (Tejada), cuatro Jefes de la Misión³⁰ y cuatro Colaboradores-Expertos.³¹ La formación que ésta ofreció fue bastante formal, en el sentido que se centró en la enseñanza del dibujo,

²⁸ Prevalece el bagaje del propósito de las Escuelas de Artes y Oficios decimonónicas, cuya “función principal fue la profesionalización del artesano, a través de una formación mecánica, técnica y estética” (Pérez, 2010, p.50). Sin embargo, también existía una responsabilidad del carácter moral entre el maestro y el aprendiz (Luna, 1989) a la vez que estaba presente la idea de la Escuela de Artes y Oficios como una correccional que tomaba al joven callejero y le daba propósito (Kingman, 2006). Todo lo anterior igualmente se liga a la idea del ornato y limpieza de la ciudad, es decir que no debían existir vagabundos que irrumpieran con la fachada de la metrópoli.

²⁹ En su proyecto, Tejada solicita a la CCE que de ser posible se les dote a cada comité de una cámara fotográfica, la cual servirá al momento de editar la obra “Artes Populares Manuales del Ecuador”. Décadas después ésta sí sería publicada, pero bajo el nombre *Arte popular del Ecuador* (Andrade et al., 1965) y con la colaboración de varios artistas y entendidos del tema.

³⁰ En orden de zonas: Luis Gonzalo Cornejo, Leonardo Tejada, Diógenes Paredes, Pedro León Donoso. (Tejada, 1952b, p.2)

³¹ En orden de zonas: Bolívar Mena Franco, Gerardo Astudillo, César Bravomalo, Galo Galecio. (Tejada, 1952b, p.2)

modelado, tallado y pintura; aunque también se adiestró en numerosos tipos de artes manuales, las cuales obviamente estuvieron en la Exposición.

Al ser la Casa de la Cultura una entidad de cierta manera filial al aparato estatal, en cuanto recibe gran parte de su presupuesto de parte de este cuerpo, es probable que las Misiones hayan sido un apoyo estatal al ámbito de las artesanías y el arte popular. Esto gracias a que el Estado colaboraba con financiamiento a la CCE, para que ésta utilice aquellos recursos en favor de la cultura nacional, lo cual, desde los años cuarenta se tradujo en el arte popular, y especialmente aquel producido por las poblaciones indígenas de la serranía ecuatoriana.

2.2.3 Publicidad, organización y representación nacional en la I Exposición

Para el caso de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares, es acertado manifestar que se realizó una división diferenciada entre artesanías y bellas artes, así como entre artesano y artista, o alta cultura y cultura popular. Además, esta exhibición no fue un suceso menor, ya que institucionalizó a lo popular, en el sentido que su organizadora fue nada menos que la CCE, una entidad que cumplió con el rol de referente cultural en el país durante los años cincuenta. Ahora bien, la Exposición más responde a toda una serie de eventos que tomaron lugar en la Universidad Central en un lapso de diez días (del 16 al 26 de octubre de 1952),³² a cuya inauguración asistieron personalidades significativas del país como el presidente de la Nación, José María Velasco Ibarra.

Con el fin de que la Exposición fuese un éxito, se realizó un profuso trabajo de publicidad desde la CCE, el cual apuntó a informar a diversas entidades acerca de las distintas actividades que se iban a realizar en los días señalados. La propaganda de la exhibición llegó a múltiples espacios, desde los distintos Núcleos provinciales de la Casa, pasando por el Ministro de Educación Pública, alcaldes de diversos cantones del país, hasta medios de difusión masiva y mediana como radio y panfletos. Además, se contrató un grupo de artistas para el “decorado, ornamentación y ejecución” de la muestra. El colectivo que tuvo dicha misión estuvo conformado por Bolívar Mena Franco, Gerardo

³² Con respecto al día de clausura —que originalmente era el día 25— Enrique Garcés, secretario general de la CCE manifiesta “accediendo a numerosas peticiones del público de la capital y de provincias, la Casa de la Cultura resolvió mantener abierta la Exposición el día de mañana Domingo desde las 10 de la mañana hasta las 10:30 de la noche sin interrupción” (“Casa de la...”, 1952b, p.1). Esta cita corrobora el éxito que tuvo la Exposición, en cuanto a la gran acogida de públicos.

Astudillo, Galo Galecio, Diógenes Paredes, José López y César Bravomalo. Entre los objetos que se requirió que hicieran estuvo un “símbolo luminoso de «Ecuador feliz en nuestras manos»”, dos afiches murales al temple “con símbolos sobre artes manuales”, tres murales “con temas de la costa, sierra y del oriente”, cuatro frisos decorativos con “leyendas alusivas a las artes manuales”, un mural con “tema referente a las artes manuales populares del Ecuador”, un friso decorativo para el “Instituto Indigenista” y un anuncio para el Instituto de Antropología (Contrato entre la CCE y varios, 1 de octubre de 1952).



Fig. 9: Emblema de la primera Exposición (“Pueblo de labradores, 1954, p.5).

El trabajo de archivo también ha develado varios sucesos anecdóticos alrededor de la exhibición. Por ejemplo, la serie de eventos que conformaron al certamen originalmente estaban pensados para realizarse el día 9 de octubre de 1952. Sin embargo, debido a que Benjamín Carrión, en ese entonces presidente de la CCE, se encontraba en Guayaquil debido a sus fiestas, la primera Exposición se postergó para el día 16 (Acta 3 de la Junta General de la CCE, 3 de octubre de 1952). A pesar de este pequeño altercado, ya inaugurada la exhibición, no hubo mayor inconveniente, por lo que Carrión dejó constancia de sus felicitaciones a “todos los empleados de la Casa de la Cultura que han trabajado en forma decidida para contribuir al éxito logrado” (Acta 6 de la Junta General de la CCE, 24 de octubre de 1952). Otro suceso curioso fue la existencia de una pieza realizada en mantequilla pura, la cual fue trabajada por el artesano Luis S. Jaramillo de la ciudad de Loja.

Ahora, la forma en la que se manejó la Exposición puede ser entendida desde su Reglamento (Reglamento de la..., 1952). En este documento se confirma varios aspectos que la prensa había publicado sobre la exhibición, aunque también brinda nuevos datos. Por ejemplo, se detallan los tipos de obras que se pueden admitir, la cantidad de objetos

por cada artesano –ilimitado–, el costo del stand –ninguno– y la logística de los objetos hasta la Exposición. Sobre esto último se recalca que:

Es indispensable que quienes vayan a presentar objetos para dicha Exposición, registren previamente sus nombres en la Casa de la Cultura Ecuatoriana: Matriz Quito, Núcleo del Guayas (Guayaquil), Núcleo del Azuay (Cuenca), Núcleo de Loja (Loja), Núcleo de Manabí (Portoviejo), Núcleo de Tungurahua (Ambato), Núcleo de Esmeraldas (Esmeraldas) (Reglamento de la..., 1952, p.1).

Es decir, la Exposición funcionó bajo una lógica ordenada en la que desde los Núcleos provinciales³³ se enviaban a la Matriz los objetos ya previamente catalogados, de modo que, junto con las obras se debía especificar el nombre de los objetos, su calidad y su precio (Reglamento de la..., 1952, p.1), y al llegar a Quito las piezas eran organizadas en los stands de acuerdo con el tipo de arte manual al que correspondían. De manera que, de ser vendidas las piezas en la exhibición, el dinero era asimilado por el Banco Central del Ecuador, desde donde cada Núcleo Provincial con el detalle de las piezas adquiridas y el nombre del artesano que las produjo, se encargaba del pago a los mismos.³⁴ Si los objetos artísticos no fueron adquiridos, éstos eran devueltos al Núcleo del que provinieron al terminar la Exposición, sin embargo, al parecer las devoluciones no estuvieron exentas de eventualidades como demoras y pérdidas.³⁵ Adicionalmente, el hecho que se hayan vendido los artículos artísticos demuestra que se trataba al arte manual popular como una mercancía, el cual además de crear un sentimiento de pertenencia a la nación también generó ganancias para sus hacedores.

Finalmente, el Reglamento hace referencia a los premios que se iban a dar (uno general de cinco mil sucres y uno de mil para cada especialidad). En adición, el documento deja constancia de la intencionalidad de la CCE de comprar obras “en cuanto fuere posible”³⁶, con el fin de formar el Museo de Artes Populares³⁷ (Reglamento de la..., 1952, p.1).

³³ Carmen Fernández-Salvador (2014) sugiere que, dentro del accionar de la Casa de la Cultura, que se hayan creado Núcleos provinciales sugiere la “descentralización de políticas culturales” (p.230), categorización que encaja con la descripción del papel de los Núcleos durante la primera Exposición.

³⁴ Véase en AHCCE caja 12 (primera parte), libro 97.

³⁵ Para la segunda Exposición existen reclamos además por pérdidas, roturas y maltratos de las obras. AHCCE, Caja 15, libro 120.

³⁶ En el presupuesto aprobado para la primera Exposición se contemplaron 30.000 sucres para la adquisición de objetos presentados en la misma. El presupuesto total fue de 100.000 sucres (Garcés, E., para Interventor de la Institución [CCE], 2 de abril de 1952).

³⁷ Probablemente las conexiones con México reforzaron el anhelo del Ecuador por tener este tipo de museo, pues el 22 de mayo de 1951 el país norteamericano inauguró en su capital el Museo de Artes e Industrias Populares, el mismo que fue creado por el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Esta empresa fue pensada con el fin de salvaguardar las artes populares, razón por



Fig. 10: Ceremonia inaugural de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares. 16 de octubre de 1952. (Linke, 1954, p.13).



Fig. 11: El presidente José María Velasco Ibarra contemplando la confección de un casimir por un indígena otavaleño. (“La Primera Exposición...”, 1952, p.7).

Al mismo tiempo que se llevó a cabo la exhibición permanente de artes manuales populares, también se realizaron “actos artísticos y culturales” (“Casa de la...”, 1952, p.1) entre los cuales estuvieron cine educativo, música, concursos de danzas, coros y teatro. Acerca de la celebración que fue la Exposición, Leonardo Tejada reveló que “nuestro plan abarcaba todas las artes manuales” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12), y al examinar la manera en que éstas fueron divididas se puede decir que quizás se logró

la cual también se vendieron objetos de arte popular en el Museo; todo aquello como consecuencia de las sugerencias del Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro (1940) (Instituto Indigenista Interamericano, 1951, p.158).

cumplir con dicho plan.³⁸ Además de que Tejada afirmaba el deseo de abarcar la totalidad de artes manuales, la prensa también llegó a declarar que existieron “representaciones de *todas* las provincias del país”³⁹ (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1), aunque antes había reconocido solamente la participación de “artesanos e indígenas de Otavalo y Salasacas” (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1). Es decir, existía un sentimiento universalista con respecto a la Exposición, lo cual bien dejó saber Benjamín Carrión en su discurso inaugural, en el cual proclamó:

Es la hora de construir. Es la hora de olvidar las querellas circunstanciales y, como lo ha proclamado el Primer Mandatario, pensar en ecuatoriano *en total*, sin enturbiar la vista por la anécdota histórica pasajera, sólo la razón de la patria. Obra de afirmación. Obra del gran sí constructivo que el Ecuador reclama⁴⁰ (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.69).

Para el presidente de la CCE, la manera en la que el país se iba a recuperar del golpe a su patriotismo que fue la pérdida territorial de 1941, era mediante la unión íntegra de lo que conforma lo “ecuatoriano”, y dado a que este anhelo fue declarado durante la primera Exposición, se alude a que dicha “ecuatorianidad” era correspondiente con las expresiones artísticas populares. De manera que, la visión holística⁴¹ de Tejada respecto a las artes manuales, junto con el enfoque globalizante de Carrión con respecto a lo ecuatoriano, dejan ver qué tanto fue el esfuerzo por desplegar una versión curada de las artes populares ecuatorianas, las cuales claramente no podían ser *todas* las que existían en el país, al igual que no podían representar a *todo* lo que significa ser ecuatoriano. Sin embargo, justamente en esta singularidad se afianza la idea de representación sobre la cual se fundamenta el argumento de esta investigación.

³⁸ La exposición estaba ramificada en cinco grandes bloques:

1. Tejido de fibra vegetal y 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

Esta clasificación supone un parecido –en la medida de lo posible– con la categorización que hace Carvalho-Neto de la ergología decorativa/utilitaria. (Carvalho-Neto, 1989).

³⁹ Énfasis agregado. En la prensa internacional –*Diario de Centro América*, Guatemala– también se hace referencia a ello: “de cada rincón ecuatoriano ha venido a Quito los artistas populares atendiendo la llamada patriótica de la Casa de la Cultura que busca en todas partes la posibilidad de levantar el prestigio de lo ecuatoriano” (“La Casa de...”, 1952a, s/p).

⁴⁰ Énfasis agregado.

⁴¹ Entiéndase como “completa” o “total”. En este caso refiere a la intencionalidad de Tejada por exhibir en su absoluto las diversas representaciones de arte manual popular.



Fig. 12: Parte del stand del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía en la primera Exposición. Se mostraron figuras arqueológicas y un mapa político del país. (Aguilera Malta, ca.1952).



Fig. 13: Varios objetos manuales presentados por un núcleo provincial en la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).



Fig. 14: Figuras talladas en madera presentadas en la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).



Fig. 15: (izquierda) danzantes indígenas en la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).



Fig. 16: (derecha) feria en el Parque El Ejido a propósito de la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).

2.2.4 Reflexiones acerca del progreso y la industrialización en las artes manuales

Los años cincuenta en el Ecuador estuvieron marcados por un inminente desarrollismo consolidado por Galo Plaza Lasso. En 1950, esta figura cumplía con su tercer año como gobernante del país (período presidencial 1948-1952). Entre sus acciones como líder de Estado, impulsó la economía del país al promulgar la exportación de banano, ésta, entre otras medidas provocaron que en la década de 1950 el país se encontrara en un período de relativa estabilidad política, lo cual permitió el planteamiento

de un modelo de estado desarrollista y capitalista (Naranjo, 1990). Adicionalmente, Plaza Lasso fundó un modelo de desarrollo bajo el cual se asentó la exportación, el fomento al turismo y la industrialización de las artes manuales (Prieto, 2008).

Cuando llegó el término de la presidencia de Plaza Lasso le siguió José María Velasco Ibarra, en su tercera ocasión a la cabeza del país y la única que concluyó (1952-1956). Con su estilo populista y conservador, este personaje igualmente buscó llevar al Ecuador a las líneas del progreso. Velasco Ibarra buscó la democratización del arte y la cultura como parte de un proyecto nacionalista estatal, el cual pretendía reconstituir el orgullo cívico después de la firma del Protocolo de Río de Janeiro (Fernández-Salvador, 2014). Sin embargo, este mandatario no equiparó –como si lo hizo su antecesor– el ideal del progreso con la mecanización de las artes manuales, y más bien promulgó políticas culturales que apoyaran a la preservación y difusión de este ámbito. Es más, para Velasco Ibarra, la industrialización de estos tipos artísticos era un hecho despreciable, dado que quitaba la autenticidad y de cierta manera, la esencia de los productos artesanales.

Por lo tanto, no es difícil de asimilar que durante la Primera Exposición de Artes Manuales Populares Velasco Ibarra no solo no apoyara a la industrialización de estos tipos artísticos, sino que arremetiera contra ello:

Es alentador [...] conservar y valorar el valor individual del hombre en estos momentos en que la humanidad atraviesa por un período de colectividad de masas en la que se confunde la personalidad individual que tiende a desaparecer; es la humanidad de colectividad en que ha aparecido el amor por el poder mecánico, el sentimiento, con todo esto, el fracaso moral de la sociedad y del individuo (“La Primera Exposición...”, 1952, p.7).

Al parecer, el presidente consideraba que, para el caso de las artes manuales, la industrialización era una propuesta poco grata, dado que removía la cualidad individual que existía en cada pieza, al volverla común y masificada, como lo que se estaba produciendo profusamente en la época. Como se verá, Velasco Ibarra mantuvo esta posición hasta los días de la segunda Exposición.

El pensamiento del presidente de la Nación en buena parte puede ser comparada con el concepto de aura planteado por Walter Benjamin (2003). Para el intelectual alemán, el aura es aquel entretejido de espacio y tiempo o, el “aquí y ahora” que posee una obra de arte. Es decir, se trata de lo que convierte a una producción material artística en auténtica y significativa. Para el caso que se analiza, si bien las piezas de tipo manual y popular no entraban dentro de la categoría de “obra de arte”, ciertamente eran portadoras

de aura, la cual, siguiendo con la tesis de Benjamin, es afectada con la reproductibilidad técnica.

Benjamin quizás teoriza las preocupaciones que Velasco Ibarra articuló durante los tiempos de las Exposiciones, al apuntar que “la autenticidad no es *reproducible*” (2003, p.43) y que, “la técnica de reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición” (2003, p.44). Por lo tanto, es probable que las inquietudes del primer mandatario con respecto a la industrialización de las artes manuales se hayan relacionado con la disolución del aspecto tradicional de estos artículos.

Este suceso se relaciona también con la cualidad de invariabilidad presente en las “tradiciones inventadas” planteadas por Hobsbawm. El historiador considera que “el objetivo y las características de las «tradiciones», incluyendo las inventadas es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual se refieren, impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición” (Hobsbawm, 2002, p.8). Por lo tanto, a pesar de que las tradiciones se pueden adaptar, “el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales” (Hobsbawm, 2002, p.8). Entonces, si se considera que durante las Exposiciones de Artes Manuales Populares se buscó resaltar el supuesto arraigo histórico que tenía el Ecuador y sus habitantes con las creaciones artísticas manuales, es sensato que personalidades como Velasco Ibarra se hayan manifestado en contra de la reproducción industrial de las producciones artesanales ecuatorianas.

Por su parte, Leonardo Tejada se opuso a la incursión apremiante de la industria en las artes populares con el argumento de que estos tipos artísticos son sublimes por sí solos y que no son un “signo de atraso”. Además, entendió que “las artesanías tienen el privilegio de salvaguardar el espíritu creativo de una nación [...]” y que “[la CCE] ha contribuido a poner de relieve la riqueza de nuestra cultura que estaba acumulada en las bases del pueblo [...]” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12). Es decir, antes de referirse a las artes manuales como piezas que degradan a la imagen del país, Tejada consideró que son justamente estos objetos los que realzan el valor de la tradición ecuatoriana.

El conocedor de las artes también consideró que el trabajador manual debe perfeccionar su técnica, pero esto, según él, no significaba que “las formas originales y vernáculos sean absorbidas” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12), sino que más bien

se trataba de una complicidad entre técnicas modernas y conocimientos estéticos tradicionales. Asimismo, un aporte significativo de la intervención de Tejada con respecto al debate de la industrialización es que, a diferencia de la opinión de Velasco Ibarra, proporcionó una suerte de solución para “defender nuestras artesanías” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12) y para que éstas no se industrialicen. Consideró así, -como ya lo había manifestado unos meses atrás-⁴² que la intervención de organismos internacionales como la UNESCO y la OIT podrían ser beneficiosos para el campo manual y para el país en sí. Finalmente, en 1953, al parecer se logró la cooperación entre estas instituciones y la CCE, al darse un “curso de extensión cultural de las artes gráficas y perfeccionamiento de trabajadores” (CCE, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Misión de la UNESCO-OIT, ene-jun, 1953).

La idea de colaboración de organizaciones externas para el sector de las artes manuales es un hecho que se repitió alrededor de los años de las Exposiciones de Artes Manuales Populares. Por ejemplo, la UNESCO manifestó en 1951 que es necesario “dejar al artista o al artesano en completa libertad, evitando, sin embargo, que sacrifique la calidad de su trabajo, tanto desde el punto de vista técnico y artístico como el que se refiere al material utilizado” (Métraux, 1951, p.8). Es decir, se pretendía dar libertad al hacedor de trabajos artísticos, pero al mismo tiempo, se intentó auxiliar institucionalmente al mismo para que así se mejore -entiéndase económicamente- la situación artesanal de la región.

En última instancia, lo que Tejada buscó, antes de la industrialización de las artes manuales, fue “elevar el nivel económico y social de las clases artesanales” (Tejada, 1952). En breves palabras, el plan buscaba investigar acerca de los problemas existentes en campo manual y determinar si existe una relación entre la estética y la baja económica de estas artes. Para contrarrestarlo, se pensó en implementar ferias artesanales que sirvieran de estímulo económico para los artesanos, después de aquello se planteó “sugerir sistemas convenientes para la formación de cooperativas artesanales para mantener una información constante del problema general” (Tejada, 1952, s/p).

⁴² En las recomendaciones que Tejada presentó a la CCE para la formulación de un plan de protección a las artes populares manuales en el país, manifestó que “la Casa de la Cultura, en vista de necesidad de estos expertos, debe solicitar la Ayuda Técnica de los organismos internacionales, como la UNESCO y la OIT, para lograr la formación de dos o más expertos en centros más avanzados en este problema de fomento y desarrollo de las artes populares [...] para luego realizar una obra planificada en relación con las necesidades del mundo actual” (Tejada, 1952, p.2)

Hasta este punto, los documentos evidencian el surgimiento de un debate que será problematizado poco después en la segunda Exposición. Tópicos como la industria, el mercado y la economía de los sectores artesanales del Ecuador fueron discutidos por numerosas personas y entidades, las cuales *desde arriba* manifestaron su opinión acerca del tema, así como las posibles soluciones o intervenciones que podrían realizarse con el fin de solventar los inconvenientes presentes en el campo artístico popular y también en la economía de su esfera. Todo lo anterior, con la noción subyacente de que en las representaciones artísticas manuales se encuentra la esencia de lo ecuatoriano.

2.3 Segunda Exposición de Artes Manuales Populares, 1954

Para la segunda ocasión en la que se realizó la Exposición de Artes Manuales Populares en 1954, ésta ya tomó lugar en el edificio matriz de la Casa de la Cultura en Quito, puesto que justamente la exhibición se efectuó con el motivo del décimo aniversario de la institución. El evento tuvo una duración algo menor que su antecesor de 1952, pues se dio del 13 al 22 de agosto. No obstante, las actividades llevadas a cabo no fueron para nada mínimas. La Exposición abarcó la totalidad de los edificios de la CCE (el de administración y el del Archivo Histórico), es decir cuatro pisos, en los que se encontraron las 17 salas o pabellones de las distintas artes manuales,⁴³ las cuales albergaron a 231 expositores (“La Exposición de...”, 1954, p.13). Además, al igual que en la primera exhibición, también se dieron numerosos eventos culturales para los cuales se instaló un escenario artístico al aire libre el cual fue utilizado para conciertos de “solamente nuestra música” y bailes folklóricos⁴⁴ (“Exposición de Artes...”, 1954, p.7). La segunda Exposición contó con las mismas secciones que su predecesora, sin embargo, se diferenció en el costo de la entrada.⁴⁵

Ahora bien, se debe entender que la primera exhibición abrió el camino para la que se realizó dos años después, por lo que es entendible que ciertos aspectos no se hayan transformado, como el hecho de que se juzgara desde el academicismo a las obras manuales de artesanos que difícilmente tuvieron acceso a una especialización formal, o que se proclamara que el evento contó con la participación de todas las provincias del país, cuando en la práctica eso probablemente no haya sido del todo seguro.⁴⁶ Asimismo, durante este segundo encuentro de artes manuales y populares, se problematizó aún más la difícil situación del mercado para este tipo de manifestaciones artísticas, o como lo manifestaría el artesano cuencano Luis A. Verdugo al ser entrevistado en la segunda Exposición: “[...] la gente no nos comprende, ven en el producto extranjero lo bueno y

⁴³ Entre lo que se encontró en cada piso resalta lo siguiente. Primer piso: publicaciones CCE, Sala del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Centro Textil de Otavalo, varios stands de los Colegios Técnicos Salesianos, etc. Segundo piso: Museo etnográfico y diversas artes manuales. Tercer piso: muebles y tallados al igual que artes gráficas. Cuarto piso: no se especifica. (“Segunda Exposición de...”, 1954, p.3)

⁴⁴ Adicionalmente se llevaron a cabo concursos de conjuntos orquestales, coros, dúos, recitadores, concursos artísticos y se proyectaron funciones de cine (“Casa de la...”, 1954, p.1).

⁴⁵ La Exposición pasó a costar de 1 sucre a 2 en 1954 para el público general, pues para los expositores fue gratis en ambas ocasiones. En la segunda exhibición la entrada también dio acceso al Museo de Instrumentos Musicales (ahora renombrado Pedro Pablo Traversari) y a las funciones de cine.

⁴⁶ A pesar de que en varios artículos de prensa se repite que todas las provincias estuvieron representadas, en el semanario *El Artesano* se manifiesta que la II Exposición de Artes Manuales Populares “no ha contado con la participación de las artesanías de muchas provincias” (“¿Cuál es la...?”, 1954, pp.3,6).

lo nacional no vale nada” (“Un hábil artesano...”, 1954, pp.9-10). Asimismo, es propicio mencionar que las raíces de este tipo de pensamiento aún parecían estar en la “psicología característica de nuestra gente” (“Exposición de Artes...”, 1954, p.7), es decir, los ecuatorianos tendían a menospreciar los trabajos manuales realizados dentro del país, a diferencia de los objetos extranjeros, que tan solo por haber sido elaborados fuera del territorio nacional adquirirían un capital simbólico que a las artesanías autóctonas le faltaba.

En el tiempo que separó a la primera Exposición de la segunda, sucedieron algunos sucesos importantes. Entre los más relevantes se encuentran, la “Primera semana de folklore americano” (26-31 de enero de 1953) realizada en Chile, evento que solicitó a la CCE el envío de “muñecas con vestidos regionales” (Acta 7 de la Junta General de la CCE, 29 de octubre de 1952); la adquisición de la Casa de la serie “Huacayñán” de Oswaldo Guayasamín⁴⁷ (Acta 13 de la Junta General de la CCE, 9 de enero 1953); y el auxilio económico (por cien dólares) de la CCE a Leonardo Tejada para que dicte cursos de artes manuales en distintos países (Acta 17 de la Junta General de la CCE, 30 de enero de 1953). Además, cabe tener en mente que en 1953 estaba en pleno desarrollo el proyecto de construcción de varios edificios de la CCE, como la biblioteca, el museo, el teatro, la concha acústica y el ágora.

Así, desde abril de ese año se comenzó a planear la segunda Exposición, la cual inicialmente iba a ser realizada el 9 de octubre de 1953. En esta oportunidad, se pensó que la exhibición iba a ser más fácil de realizar y también más económica, puesto que ya no existía la necesidad de realizar las *Misiones Artesanales* (Acta 29 de la Junta General de la CCE, 10 de abril de 1953). Sin embargo, meses después, los trabajos de construcción de la CCE seguían en progreso, por lo que se consideró oportuno postergar la Exposición para diciembre de ese año. En el mes de octubre, las obras continuaban inconclusas, de manera que se tomó la decisión de realizar la exhibición cuando los edificios estén listos (Acta 58 de la Junta General de la CCE, 15 de octubre de 1953). A pesar de que aun en enero de 1954 no se había concretado una fecha para el tan anhelado certamen, éste ya formaba parte del “programa del año jubilar” de la CCE, puesto que en dicho período la institución cumplía diez años de creación (Acta 68 de la Junta General de la CCE, 8 de

⁴⁷ Contaba de 103 obras que se exhibieron en el Museo de Arte Colonial del 12 al 22 de diciembre 1952. Al momento de la adquisición, se seleccionaron las obras de acuerdo a tres “temas” “negro” “indio” y “mestizo” bajo el primero se encontraron las pinturas: *Entierro*, *La Tunda*, *El Berruño*; bajo el segundo: *Terremoto*, *Cansancio*, *Hambre* y *Figura Desolada*; y bajo el tercero constó la obra *Desesperación*.

enero de 1954). En ese mismo mes, se trazaron algunas líneas para el aniversario de la Casa, en ellas se daba preferencia a los estudios de asuntos de interés nacional (Acta 61 de la Junta General de la CCE, 5 de enero de 1954). Durante los meses siguientes, se mencionó brevemente a la segunda Exposición, la cual finalmente se realizó desde el 13 de agosto –aunque se trató de que fuese el 10– de ese año.

Sobre esta exhibición se pudo encontrar cierta documentación acerca del proceso interno de trámites que la CCE tuvo que realizar para que se materializara la Exposición. Es así que, existen distintas solicitudes y permisos para su inauguración, las cuales fueron dirigidas a distintas personerías, entre los cuales estaban el alcalde de Quito, el intendente general de policía, el comandante general de la guardia civil, entre otras autoridades. Más allá de las autorizaciones, los escritos buscaban que se resguarde con seguridad los días de la Exposición. Finalmente, cuando se inauguró la Exposición, ésta contó con la asistencia de “las más altas autoridades civiles, militares y eclesiásticas, así como del Cuerpo Diplomático” (Acta 96 de la Junta General de la CCE, 3 de agosto de 1954), los cuales además recibieron souvenir realizados por Eduardo Kingman.⁴⁸

La publicidad y difusión de información para este evento fue semejante al de 1952. Por ejemplo, la CCE solicitó que el Ministerio de Educación comunique a planteles de segunda enseñanza y de educación técnica sobre la segunda Exposición, para que los trabajadores manuales puedan enviar sus obras. La Casa también realizó una petición para que el Centro Textil Otavalo y la Escuela de Artes y Oficios participe en la exhibición.

En cuanto al decorado, ornamentación y ejecución de la segunda Exposición, la CCE volvió a contratar a un grupo de artistas, algunos de los cuales ya habían realizado este trabajo durante la primera muestra como Diógenes Paredes y Galo Galecio. Los demás personajes fueron Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Jaime Valencia. En esta ocasión las obras encomendadas fueron menores en cantidad y dentro de las más notables se encuentra: un rótulo con la leyenda “Décimo aniversario de la Casa de la Cultura Ecuatoriana”, dos murales, y dos rótulos luminosos con el escrito “Segunda Exposición de Artes Manuales Populares” (Contrato entre la CCE y varios, 15 de julio de 1954).

⁴⁸ Kingman realizó 240 souvenirs para los asistentes de la inauguración de la Segunda Exposición. Aunque no se especifica qué eran, se conoce que algunos tenían una leyenda escrita a mano y otros fueron elaborados con la técnica del pirograbado. Ver ACHCCE, Caja 16, Libros 130, 132.

El Reglamento para esta exhibición recoge mucho del anterior, mas, se amplía en ciertos aspectos. Por ejemplo, el Art.3 menciona que las obras deberán utilizar materiales preferentemente nacionales y “tendrán motivos de inspiración ecuatorianos” (Reglamento de la..., 1954). Por otra parte, se estableció veinte premios de mil sucres y veinte premios de quinientos; además se mantuvo la idea de la adquisición de piezas de carácter original para la formación del Museo Nacional de Artes Populares. De manera general, este Reglamento es un tanto más detallado que el de 1952, aunque en el fondo las ideas y la ejecución es la misma.

Al momento de la Exposición sucedieron hechos variados. Como el deseo de la CCE por la presencia de la Asociación Nacional Ecuatoriana de Industriales en la muestra. Además, en la exhibición se previó un departamento de venta, el cual buscó “facilitar a los expositores toda clase de transacciones comerciales” (Boletín de prensa, 25 de junio de 1954). Por lo tanto, se desconoce si se contó con la ayuda del Banco Central como intermediario, así como sucedió en la primera Exposición. Estos sucesos dan cuenta del modelo de desarrollo que el Estado ecuatoriano implementó en los años cincuenta. A pesar de que en el banano continuó como el eje de la economía del país hasta la década de los ochenta con el Boom petrolero, bajo el esquema desarrollista del momento se implantó la industrialización en base a la sustitución de exportaciones, es decir, se buscó transformar las materias primas antes que exportarlas, situación que aparentemente se extendió al ámbito de las artes manuales también.

Referente a algunas otras particularidades de la segunda exhibición, estuvo por ejemplo el montaje de tres “chinganas” construidas de la manera característica para cada región, en las cuales se vendieron platos típicos de las ciudades de Guayaquil, Otavalo y Quito. Además, existieron los curiosos casos de la cervecería “La Victoria”, la cual también obtuvo un quiosco en esta sección, y del Penal García Moreno el cual se hizo acreedor del segundo premio por sus “varios trabajos” (“La Casa de...”, 1954, p.7). Ante todo esto, parecería ser que para 1954 se buscó incorporar la mayor cantidad de elementos “ecuatorianos” posibles, siendo la comida y la bebida uno de ellos. Además, con respecto al criterio curatorial con el que se escogieron las obras, existe constancia del rechazo a pinturas y esculturas, ya que no podían ser clasificadas como "manuales" y entraban más bien dentro de la categoría de "obras de arte" (Garcés, E., para M. A. Gudiño, 25 de mayo de 1954).

Por su parte, el *Informe de la segunda Exposición de Artes Manuales y Populares* presentado por el interventor de ésta, Jorge Andrade Marín, reveló las actividades y el movimiento económico que produjo la exhibición. Se menciona que el total recaudado por el valor de las entradas fue de 63.000 sucres, mientras que el valor por ventas de objetos exhibidos ronda los 500.000 sucres. El Informe no especifica a qué se destinaron los fondos recolectados, aunque si estima que el costo de la Exposición estuvo alrededor de 160.000 sucres y que el número de personas que visitó la muestra sobrepasa las 35.000 (Acta 99 de la Junta General de la CCE, 27 de agosto de 1954).

Adicional a las Exposiciones, la Casa de la Cultura se volvió un importante puntal en cuanto a las artes manuales y al apoyo de los artesanos se refiere. En los años cincuenta, la CCE colaboró con la Universidad Central del Ecuador en el programa de la Universidad Popular y Cursos de Extensión Universitaria, los cuales estaban destinados a brindar “cultura” a las “clases menos pudientes” y también buscaron “irrupir en las masas populares”.⁴⁹ Con estos objetivos presentes, la CCE apoyó económicamente a dichas empresas, aun en el año de 1954, momento en el que estaba corriendo con los gastos de la segunda Exposición.

En fin, durante la segunda ocasión que la Casa de la Cultura acogió la exhibición de artes manuales populares se repitieron ciertos hechos de la primera vez, como la organización, reglas generales y clasificación de la muestra. Ahora, la segunda Exposición también presentó una serie de instituciones, programas y personajes nuevos; entre ellos, el Instituto Ecuatoriano de Antropología, el Punto IV y Jan Schreuder, los cuales serán analizados a continuación.

2.3.1 El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía: personajes e interconexiones

Las discusiones alrededor de la exhibición de agosto de 1954 también potencializaron otro tema del que se habló brevemente dos años antes y es el de la incursión de la industrialización en las artes manuales. Pues, a diferencia de la primera Exposición, en la segunda, una institución había promulgado la modernización del sector artesanal ecuatoriano y debutó sus resultados en el certamen de 1954.⁵⁰ Se trata del

⁴⁹ AHCCE. Caja 16, libro 128.

⁵⁰ Si bien el IEAG se presentó en la primera exhibición, en el transcurso de 1952 a 1954, la entidad formuló y llevó a cabo acciones para el auxilio técnico de las artes manuales ecuatorianas y en especial, de los tejidos.

Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía (IEAG), especialmente la Sección de Artes e Industrias la cual se encontraba bajo la dirección del artista neerlandés Jan Schreuder, la misma que tenía la misión de “tecnificar la pequeña industria” para así dotarles de valor comercial y estético. En las líneas siguientes se realizará un recorrido enfocado a la historia de esta institución, el cual tiene el propósito de develar que la entidad reflejaba nociones modernizantes y de construcción de la nación con respecto a las manufacturas populares, ideales que ciertamente se hicieron presentes en ambas Exposiciones de Artes Manuales Populares.

El IEAG fue fundado en Quito en 1950, por una de las parejas más relevantes en la antropología ecuatoriana, Alfredo y Piedad Costales. El primero ejerció como jefe de la sección de Arqueología del Instituto y también sirvió de cabeza del equipo de investigación y edición de los *Informes* (publicación periódica del IEAG) y de la revista *Llacta* (el primer número fue lanzado en 1956). La relación de Costales con los intelectuales del momento, así como con el Estado ecuatoriano fue notoria puesto que, en 1944 fue miembro fundador del Núcleo de Chimborazo de la CCE y décadas después, en los años sesenta fue becado por el gobierno para estudiar Antropología en la Universidad Autónoma de México. Estos datos revelan que para los años cuarenta y cincuenta la disciplina antropológica se encontraba en crecimiento en el país, por lo que de cierta manera ya existía un reconocimiento estatal para la profundización de esta ciencia; además, se afianza la admiración y referencia que demostró Ecuador hacia México en lo que refiere a los temas indigenistas y antropológicos, aspecto que se ha dejado ver a lo largo de esta investigación.

La entidad realizó investigaciones socioeconómicas a petición del Departamento Médico del Seguro Social acerca de las poblaciones indígenas del Ecuador; entre éstas se encontraron los estudios básicos para la planificación del “Seguro del campesinado” y el “Plan integral de rehabilitación campesina”.⁵¹ Adicionalmente, el Instituto estableció en Otavalo el primer centro textil experimental (Centro Textil Otavalo), el cual posteriormente sería administrado por el Punto IV Programa de ayuda a las naciones “menos desarrolladas” por iniciativa del presidente de EEUU Harry Truman.⁵² El Punto

⁵¹ Serie de programas con el fin de gradual integración socioeconómica de las comunidades campesinas al resto de la nación (Bartoli, 2002). El Plan además fue acogido por la Misión Andina y “en base a él se elaboró el Programa de Ayuda Indígena al Ecuador” (Comas, 1954, p.109).

⁵² “Truman en su discurso de toma de posesión presidencial, en enero de 1949 presentó un programa de cuatro puntos. En el Cuarto dijo: Quiero desarrollar un nuevo y atrevido programa consistente en volver

IV “fue un sucesor del Instituto de Asuntos Interamericanos y ayudó a los gobiernos con asistencia técnica y económica para el mantenimiento de programas de educación, salud, agricultura y artes manuales. Mantuvo varios centros de artes manuales en Otavalo, Cuenca, Azogues, Biblián y Sigsig” (Prieto, 2008, p.182). La relación entre el Centro Textil Otavalo y el Punto IV es un tema que no se ha tratará aquí, no obstante, se puede señalar que estaba a cargo del Servicio Cooperativo Interamericano en el Ecuador, (“El arte indígena...”, 1954, p.7) su propósito dentro de las artes manuales era el de su “rehabilitación [...] para una futura industrialización en beneficio de la economía y la difusión de nuestro arte indígena”, (“El arte indígena...”, 1954, p.7) y su fin último era mucho más ambicioso: “elevar el nivel de vida de los pueblos retrasados.” (Buitrón, 1951, p.130). Sin embargo, como se verá más adelante, hubo quienes respondieron negativamente a esta intención industrializadora en las artes *manuales*, puesto que esto conlleva una clara paradoja conceptual.

Ahora, el IEAG también organizó el Museo de Antropología y Etnografía en Ambato y realizó estudios sobre algunas lenguas y dialectos aborígenes del país, lo que se materializó en cartillas fonéticas de Quichua-Castellano (Comas, 1954). Como parte de los Centros fundados por el Instituto, cabe resaltar al de Quito (Centro de Tecnificación de la Pequeña Industria) el cual, en un primer momento funcionó en las instalaciones del IEAG, pero posteriormente, debido a dificultades económicas de la entidad, fue transferido a la Casa de la Cultura, donde recibiría apoyo de la Misión Andina y estuvo bajo la dirección de Jan Schreuder⁵³ (IEAG, 1960) (Prieto, 2008).

Las principales secciones del Instituto fueron cuatro: Arte e Industria; Historia, documentos y archivo; Geografía, y finalmente, Arte y folklore. El primer apartado refiere justamente al Centro mencionado anteriormente, y de manera general, esta sección tuvo como fin la tecnificación de la pequeña industria y el mejoramiento de la técnica y la estética en los tejidos de lana y algodón. Describiendo el equipamiento del Centro, Juan Comas⁵⁴ expresó que:

Se han *mejorado* los telares con *nuevas técnicas*, utilizando materiales *nacionales*, dibujos indígenas y colores debidamente estilizados, ya sea tomando de los actuales

asequible a las naciones menos desarrolladas los adelantos técnicos y económicos de los Estados Unidos.” (Villalba, 1972, p.93)

⁵³ Según una declaración de Schreuder, él no se beneficiaba económicamente de los indígenas que empleaba en el Centro y hasta aclara que estos individuos llegaron a ganar más de lo que él ganaba simbólicamente como salario (Schreuder, 1955, p.162).

⁵⁴ Antropólogo y escritor español, quien, por consecuencia de la Guerra Civil de su país de 1939, se refugió en México en donde sería docente investigador en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, al igual que en la UNAM y colaborador en el Instituto Indigenista Interamericano.

dibujos o de los objetos arqueológicos; se ha venido así trabajando la renovación de los tejidos, sin perder esta hermosa tradición de los *motivos indios*⁵⁵ (Comas, 1954, p.111).

Parece ser que el antropólogo español realizó una correlación entre el mejoramiento de los telares con las nuevas técnicas y materiales nacionales, a lo que se le suma la noción de “motivos indios”, los cuales son entendidos como los patrones arqueológicos encontrados en diversos grupos indígenas,⁵⁶ así como los estilos de algunos colectivos contemporáneos.⁵⁷ Es interesante notar que se habla sobre una optimización de las técnicas utilizando una estética netamente indígena –la cual no hace mucho era entendida como “retraso”–, a la vez que la observación proviene desde un intelectual con formación en una disciplina social.

La segunda y tercera sección del Instituto fueron por su parte, un tanto más técnicas, ya que la división de Historia, Documentos y Archivo estaba encargada de la recopilación de copias de documentos oficiales del Reino de Quito con el propósito de reconstruir las áreas indígenas del Ecuador Precolombino (Comas, 1954, p.110). Esto se une con la sección de Geografía, la cual realizó un mapa base del país, al igual que uno con división política, uno arqueológico y etnológico, y un cartodiagrama de densidades de población (Comas, 1954, p.110). Así, se podría decir que para 1954 –año en el que se realizó la segunda Exposición–, se creyó importante el conocer el territorio tanto contemporáneo como histórico, lo cual en cierta medida podría estar relacionado con la pérdida territorial resultada de la Guerra de 1941 con Perú.

Finalmente, la cuarta sección (Arte y Folklore) recogió, clasificó e investigó los dibujos, estilos y danzas de comunidades no especificadas. Además, realizó estudios detenidos de dibujos, colores, danzas folklóricas y musicología de algunos pueblos indígenas.⁵⁸ Un importante aporte de esta sección fue la elaboración del “Calendario folklórico de festividades indígenas de la sierra ecuatoriana”, material que según Comas podía favorecer a próximas investigaciones etnológicas (1954, p.110).

⁵⁵ Énfasis agregado.

⁵⁶ “Punaes, Manabitas, Huancavilcas, Esmeraldeños, Puruhayes, Pastos e Imbabureños” (Comas, 1954, p.111). Llama especialmente la atención el hecho de que se nombren a todas estas colectividades indígenas, mas se resalte que se ha iniciado la enseñanza de nuevas técnicas únicamente a “jóvenes Salasacas” (Comas, 1954, p.111); por lo que se asume que a dichos aprendices se les estaría formando en la reproducción de estéticas que no son propiamente las suyas, generando así un *sujeto híbrido* (Menéndez, 2010).

⁵⁷ De las áreas de: “Ilumán, Cacha, Colta, Cayapa, Colorados, Yumbos, Salasaca, Chunazana, etc.” (Comas, 1954, p.111).

⁵⁸ “Otavalo, Ilumán, La Compañía, Camuendo, Saquisilí, Pujilí, Guano, Tapi, Licán, Punín, Tisileo, etc.” (Comas, 1954, p.110).

Tratada la historia y estructura de la institución, es preciso indagar acerca de los personajes principales que estuvieron involucrados con la misma.

En cuanto a los directores honorarios del IEAG, se debe mencionar a Paúl Rivet y a Félix Webster. El primero fue un etnólogo y antropólogo francés que se relacionó con el Ecuador desde inicios del siglo XX. De 1901-1906 participó como médico en la misión geodésica francesa enviada al Ecuador al mando del general Bourgeois, mientras que en 1912 publicó *Ethnographie ancienne de l'Équateur*, y en 1952 visitó la sede de la Casa de la Cultura, en donde dio un par de conferencias. Continuando con su labor de intelectual, en los años cuarenta fundó en el vecino país de Colombia el Instituto y Museo de Antropología, a la par que fue nombrado delegado cultural en México de Francia. Por su parte, Webster fue geógrafo del Servicio de Inteligencia del Ministerio de la Guerra de los Estados Unidos.



Fig. 17: Paul Rivet (quinto a la derecha) en una recepción ofrecida por la CCE. (Linke, 1954, p.15).

Aníbal Buitrón fue otra importante figura tanto dentro del IEAG (del cual fue Miembro titular) como en el Ecuador, puesto que fue el primer antropólogo profesional del país.⁵⁹ Una de sus obras más difundidas es *The Awakening Valley: A Photographic Record of the Indians of the Otavalo Valley in Ecuador*, de la cual fue coautor junto con John Collier Jr. Como aporte individual se puede citar su perspectiva acerca de la antropología con respecto a la civilización de los indígenas, pues Buitrón expresó que “puede y debe hacerse uso de la antropología con el fin de alcanzar alguna luz en el difícil

⁵⁹ Se debe tomar en cuenta que Buitrón estudió en la Universidad de Chicago, puesto que la carrera de Antropología recién fue fundada en 1972 por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Martínez, 2007).

problema de las relaciones humanas y especialmente en la adaptación de las llamadas poblaciones nativas o indígenas a la civilización moderna” (Buitrón, 1946, p.54). Esta referencia es clave para comprender la panorámica de la época acerca de la relación entre las disciplinas que estudian al “otro” y estos sujetos; pues desde esta visión, la disciplina antropológica aparece como una suerte de mediadora entre las comunidades autóctonas y el desarrollo; por ende, no es sorprendente cuando años después, para las Exposiciones de Artes Manuales Populares se escogieron voces autorizadas con un acercamiento al indigenismo.

2.3.2 Jan Schreuder, un enfoque extranjero acerca de un tema nacional

Jan Schreuder fue una figura relevante en este tiempo de divulgación y consolidación de las artes manuales del país. Nació en 1904 en La Haya, Países Bajos, donde se instruyó en litografía y Bellas Artes; aunque su práctica de cartógrafo fue lo que lo llevó al Ecuador entre 1938-1940, cuando ejerció el oficio de dibujante de la Compañía Shell, en la Amazonía del país. Su empleo le permitió recorrer también otros países latinoamericanos como Venezuela y Guatemala, los que, sumados al Ecuador, inspiraron la creación artística de múltiples retratos de indígenas, y de paisajes. Posteriormente se estableció en Quito y en los años cincuenta se involucró con proyectos antropológicos y artísticos. Fue uno de los fundadores y directores del IEAG, institución en la que además organizó su Sección de Artes Industriales. En 1952 fundó el Centro Ecuatoriano de Arte en el taller de su domicilio, en el que dio clases de dibujo, pintura y apreciación artística a adultos y niños.⁶⁰ Ya para 1954 organizó y dirigió el proyecto de artes manuales de la Misión Andina⁶¹ en el Ecuador. Finalmente, después de una estadía de algo más de veinte

⁶⁰ En 1953, la Casa de la Cultura Ecuatoriana auspició diez becas a niños de escasos recursos para que recibieran clases en el Centro Ecuatoriano de Arte, cuyos trabajos, junto con los de los demás alumnos, fueron exhibidos en una exposición. A partir del catálogo, se puede notar la diversidad étnica de los niños que se formaban en el Centro. Pues, se encuentran desde apellidos hispanos (Cordovez, Granizo, Ortega, Espinosa) hasta americanos y europeos (Mansfield, Ottolenghi, Bondenhorst) e indígenas (Lema, Muenala, Guamán). Sobre este último conglomerado además se estipula que “se dice con alguna frecuencia que los indígenas del Ecuador han perdido su ingenio artístico. El Centro Ecuatoriano de Arte llevó a cabo un experimento con un grupo de niños indígenas otavaleños y dos jóvenes salasacas. Los resultados obtenidos hablan por sí solos. Seis de estos niños gozan de becas ofrecidas por amigos interesados en la obra. Los demás reciben clases gratuitas del Centro” (Catálogo de Exposición..., ca.1953).

⁶¹ Iniciativa del gobierno de Velasco Ibarra cuya sede fue la CCE. Se trató de una cooperación desde el Ministerio de Previsión Social y Trabajo junto con la OIT, las Naciones Unidas, la UNESCO, la FAO y la OMS para el mejoramiento económico y social del Ecuador. (“Arte manual en...”, 1957, p.10). Para más información sobre la Misión Andina ver (Prieto, 2017).

años, en 1961 Schreuder dejó el país para relocalizarse en España, donde pasó sus últimos años hasta su muerte en 1964 (Moreno, 2005).

La relevancia de la figura de Schreuder está en su práctica de un indigenismo integracionista evidenciado en su trayectoria por el IEAG y la CCE. Se podría afirmar que las actividades realizadas por este personaje fueron tenidas en alta estima por la mayoría de sus contemporáneos. Por lo tanto, no es extraño encontrarse con descripciones de la labor del cartógrafo neerlandés como la que hizo el escritor y funcionario de las Naciones Unidas Jorge Reyes al mencionar que “ha sido necesario que a Jan Schreuder se le ocurriese resucitar el espíritu artístico del indio, hacer que renaciese en él la facultad de crear, para que el arte indio nos dé sus primeras muestras" (Salinas, 1954, p.324). Por su parte, Benjamín Carrión detalló la tarea de la personalidad en cuestión con sumo aprecio, además de que devela inherentes nociones indigenistas. Por ello, a pesar de su extensión, es pertinente hacer una lectura íntegra de lo que planteó el intelectual lojano:

Un artista de verdad, enamorado de esas virtudes artísticas de nuestros indios, el gran pintor holandés Jan Schreuder ha sido elegido por la OIT para aflorar y dirigir –con arte y técnica– la natural habilidad de los aborígenes del Ecuador. A este hombre excepcional que ha dedicado su vida a estas actividades se debe en verdad este renacimiento. Jan Schreuder no ha sido guiado por finalidades comerciales, ni su obra es tendenciosa o interesada explotación del folklore nacional. Al contrario: con su gran calidad humana, él ha sabido acercarse a los indígenas, ganarse su amistad, inspirarles confianza, y ser su guía querido y respetado. Al mirar los tejidos de esta exposición [la primera que el IEAG montó en su taller de la sede de Quito localizado en la CCE, en 1956] veréis la obra absolutamente libre, auténtica de algunas de nuestras parcialidades indígenas. Nada de trucos comerciales, para halago de turistas o provecho de mercaderes. Es la expresión espontánea de una tradición vieja de muchos siglos, de una concepción artística propia, inteligentemente dirigida por un enamorado de estas manifestaciones, que es a la vez un artista admirable y técnico competente: Jan Schreuder. Nosotros, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, queremos consignar la iluminada esperanza en que esta exposición descubrirá tesoros escondidos en el alma y las manos de nuestros indígenas, lo cual traerá un provecho material y espiritual para ellos y grandes posibilidades para aumentar con la exportación y el turismo las fuentes de riqueza que el trabajo de sus hijos ofrecerán al Ecuador” (“El arte manual...”, 1957, p.35).

En este apartado se pueden citar varias situaciones. En primer lugar, se describe a Schreuder como una especie de “mártir” de las artes manuales ecuatorianas, por cuanto ha puesto empeño real y desinteresado en “rehabilitar” –según lo mencionan distintas fuentes primarias– las poco óptimas condiciones de este sector. Lo que se encontraba en la médula de estas afirmaciones eran las nociones asistencialistas del momento, las mismas que habían incursionado fuertemente en países en vías de desarrollo como el Ecuador. Bajo estos ideales se apuntó a que expertos, generalmente de países primermundistas, auxiliaran a naciones que aun no habían “progresado” en varios

campos, como por ejemplo el de las producciones manuales -especialmente textiles- en el caso ecuatoriano. En segundo lugar, se recalca la habilidad innata de *los* indígenas ecuatorianos, es decir, no se diferencia entre los diferentes grupos étnicos existentes, por lo menos, de los que pertenecían a los centros de formación artesanal (Otavalo, Quito y Guano) de la IEAG. En tercer lugar, las acotaciones de Carrión con respecto al trabajo de Schreuder emanan un paternalismo de corte integracionista, según el cual se reconoció la validez de los indígenas como sujetos y como productores de artes manuales, pero se requirió de una persona de otro contexto sociocultural para sacarlos de su letargo en búsqueda del progreso, esto a pesar de la “camaradería” entre eruditos y artesanos que Carrión solía mencionar.⁶²



Fig. 18: (Izquierda) indígenas salasacas pintando en el Centro Ecuatoriano de Arte. (Salinas, 1954, pp. 317).

Fig. 19: (Derecha) indígena otavaleño elaborando un textil en la sección de Artes Industriales del IEAG. (Salinas, 1954, pp. 325)

⁶² El presidente de la CCE manifestó que “es digna de admiración y de simpático comentario de todos, el que los indios tejedores realicen su obra en camaradería con intelectuales y artistas, bajo la experta dirección del ya nombrado artista Jan Schreuder” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.86). Sin embargo, en la práctica es claro que existió un sistema vertical jerarquía, en la que existían directores y jefes de secciones de quienes los indígenas artesanos seguían instrucciones.



Fig. 20: Indígenas otavaleñas pintando en el Centro Ecuatoriano de Arte. (Salinas, 1954, p. 320).

2.3.3 Opiniones variadas sobre la industrialización de las artes populares: discusiones acerca de la estética y la técnica

Acerca del tema de la industrialización de las artes manuales se pudo evidenciar la existencia de dos opiniones marcadas y una intermedia. Por un lado, se encontraron los comentarios a favor del establecimiento de la industria en las artes manuales. Los argumentos que se utilizaron para defender a la industrialización bien estaban fundamentados en el mejoramiento de la calidad y de la estética de los productos artesanales o, en nociones mercantilistas, según las cuales la industrialización evitaría la importación de materia prima, se disminuiría el costo de producción y con ello se generaría una mayor ganancia, lo que es igual a progreso. El afán industrializador se evidenció claramente en la opinión del crítico de arte y presidente de la Unión Nacional de Periodistas Humberto Vacas Gómez.⁶³

Otros expositores presentaron trabajos con muchos méritos, como fruto de una habilidad conseguida a esfuerzos propios, pero también con deficiencias técnicas muchas veces, elementales y carentes de buen gusto; no es culpa, en absoluto, del artesano o del artista: falta orientación sistematizada, como fuente de conocimientos para simplificar y perfeccionar su habilidad nativa, actualizar su sensibilidad anticuada y modernizar su criterio estético extraviado entre las brumas de la ignorancia y de una tradición mal entendida y peor asimilada. Esto está haciendo el Instituto de Antropología, entidad particular nacida por el entusiasmo patriótico de unos pocos ecuatorianos y como sucede generalmente en estos casos, a espaldas de la protección oficial (Vacas Gómez, 1954, p.10).

⁶³ Vacas Gómez también estuvo involucrado con la radiodifusora de la CCE, ya que trabajó varios meses en el programa “Sucesos literarios y artísticos”. Ver AHCCE, Caja 11, libro 81.

Por no extender demasiado el presente trabajo, quedará pendiente analizar qué corrientes de pensamiento estaban presentes en Vacas Gómez a la luz de sus severas apreciaciones sobre los trabajos artesanales. Más allá de eso, se rescata de su pensamiento que, a partir de un refrescamiento de la estética producto de la intervención de “orientación sistematizada” se tendrán resultados favorables en cuanto al mejoramiento de las técnicas artesanales.

Si se toma en cuenta la apreciación de Vacas Gómez, es interesante notar que una de las principales tesis en contra de la industrialización también es la estética. Adscritos a esta noción estuvieron algunos personajes del momento. Se promulgó, por ejemplo, el presidente Velasco Ibarra, al decir que el artesano ecuatoriano es poseedor de individualidad, por lo que es preciso ayudar a cultivar esta cualidad mediante el señorío del hombre ante la máquina (“Segunda Exposición de...”, 1954, p.3). Por su parte, Leonardo Tejada presentó la paradoja acerca del asunto, pues de industrializarse se perdería el valor estético de las artes manuales (habría menos espontaneidad en la estética), aunque se podría incursionar y competir en el mercado (producción en masa), mientras que si se da mucha importancia al valor estético (continuación de prácticas artesanales “anticuadas”) se perderían los beneficios económicos (Tejada, 1954, p.2). Sin embargo, una de las respuestas más sobresalientes en lo que respecta a la industrialización vino desde México por el antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla:

Según Schreuder hay que modificar las artesanías, técnica y artísticamente y adaptarlas a nuestro modo cambiante de vivir y sentir para que tengan mercado internacional. Según nosotros, hay que reafirmar los valores positivos propios de las artesanías; imponiendo sobre la base de alta calidad, los precios justos para propios y extraños. El resultado de los procedimientos de Schreuder será la desaparición de las artesanías tradicionales y la aparición de productos pseudo tradicionales para competir en el mercado mundial [...] (Rubín de la Borbolla, 1955, p.75).

El artículo de Rubín de la Borbolla criticó el accionar de Jan Schreuder como director de la Sección de Artes Industriales del IEAG. El autor reprendió fuertemente el pensamiento adiestrador y mercantilista que se encontraba en el trasfondo de la industrialización de las artes manuales. Además, es importante recalcar que de la Borbolla no rechazó la industrialización en sí (mejoramiento de materiales y equipos), sino que reprobó la modificación –intrusión– en las formas artesanales. En ese sentido, el autor planteó una visión refrescante acerca de las artes manuales ecuatorianas, pues rescató su valor intrínseco sin desconocer la necesidad de renovar los métodos de producción.

En su artículo, Rubín de la Borbolla también reprochó el trabajo del Centro Textil Otavalo y del Punto IV, ya que, a su parecer, estos programas “con técnicas y diseños importados tratan de enseñar a los indígenas a fabricar chucherías sin valor alguno” (Rubín de la Borbolla, 1955, p.71). Más allá de si esta situación fue tal y como la describe este crítico, una contribución de su pensamiento es que la industrialización fue necesaria en cierta medida, siempre y cuando se tuviera en mente que “las artesanías de un pueblo deben competir en igualdad de circunstancias en el mercado mundial con otras artesanías manuales, pero nunca con el producto de la fábrica [...]” (Rubín de la Borbolla, 1955, p.75). Es decir, se consideraba injusta la competencia entre producción industrial versus producción manual.

Schreuder respondió al artículo precedente desmitificando las distintas acusaciones que realizó Rubín de la Borbolla acerca de su labor y criterio artístico. Básicamente, lo que alegó es que las ideas del primer autor estaban erradas, pues Schreuder no había apelado a la modificación profunda y extrema de las artes manuales, ya que no creía que la solución al problema artesanal sea el de dotar de maquinaria a los artesanos, o de instalar fábricas para la producción de artículos de este tipo (Schreuder, 1955).

A pesar de las diferencias, en lo que tanto Schreuder como su crítico estuvieron de acuerdo es que la situación del artesano ecuatoriano era paupérrima, o como el primero lo describe, este colectivo “padece de hambre” (Schreuder, 1955, p.160). Además, se compartía que, según el punto de vista del comprador potencial, las producciones de artes manuales eran carentes de valor monetario real o, por último, el consumidor no estaba dispuesto a pagar mucho dinero por estas piezas. Por lo tanto, Schreuder también consideró que los artesanos necesitaban encontrar un mercado para sus productos, por lo cual la Sección de Artes Industriales bajo su dirección “perseguía y persigue, como finalidad, crear un mercado, o ampliarlo, para los productos textiles de los artesanos indígenas, como medio de remediar, siquiera en parte, su situación económica” (Schreuder, 1955, p.161).

La contestación que hace Schreuder a de la Borbolla reveló igualmente un objetivo a largo plazo del IEAG para incrementar el beneficio económico de los artesanos. Se buscaba “entrenarles en ciertas actividades” para que, a partir de ese conocimiento vuelvan a las zonas rurales y organicen centros satélites que respondieran a una

organización matriz. De esta manera, se contempló eliminar el intermediario, el cual, según escribió Schreuder, es el que obtenía el mayor provecho económicamente.

Otro argumento en contra de la industrialización de las artes manuales es que, al introducir este proceso existía el peligro de que las producciones se vuelvan estandarizadas. Por ejemplo, se mencionó que:

Si en vez de conformarse con la insustituible labor que hoy desempeña la mano del artífice, se acude al empleo de herramientas cada vez más completas y especializadas hasta llegar a la maquinización, la producción acabará por estandarizarse, lo cual equivale a su nulificación (“El turismo y...”, 1953, p.178).

La investigación también arrojó una tercera tendencia respecto a la industrialización de artes manuales, específicamente tejidos; ésta planteaba el rescate a “lo propio” al mismo tiempo que se modernizaban los procesos. Es decir, guardar los motivos indígenas –zoomorfo, ornitomorfo, antropomorfo y fitomorfo– (Moreno, 2005) pero mejorar la técnica. Es así que *El Artesano* expresó: “el Instituto [IEAG] y el Centro [Textil Otavalo] están tratando de salvar la artesanía del tejido a mano a través de la aplicación de nuevas técnicas y de la utilización de lo racional y moderna del folklore ecuatoriano” (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.3). Es decir, con el apoyo de la institucionalidad se trató de fundir los límites entre una producción puramente manual y una estrictamente industrial.

En una reflexión acerca de la situación del campesinado y artesanado ecuatoriano en 1954, Raúl Salinas, llegó a la conclusión que los bienes artesanales de la Nación tenían un pequeño o inexistente mercado -a diferencia de países como Perú, México y Guatemala-, debido a que el consumo interno de la producción de estas piezas era prácticamente nulo. Aquello, debido a que las clases altas y medias preferían consumir lo extranjero antes que lo ecuatoriano.

Ahora, en coherencia con la tercera línea de opinión acerca de la industrialización de las artes manuales, Salinas expuso que lo que hacía falta al artesanado ecuatoriano era la guía técnica y artística, dado que ya se contaba con la habilidad manual y la materia prima (Salinas, 1954). A su parecer, al hacer aquello se elevaría la calidad de los productos y, por lo tanto, éstos podrían tener un valor agregado en el exterior. De esta manera, al contrario de Rubín de la Borbolla, supo reconocer la obra realizada por Schreuder en la Sección de Artes e Industrias del IEAG, en cuanto el artista neerlandés “se ha dado cuenta que existe un gran potencial para el mercado de exportación [de ciertos

tipos de tejidos]”⁶⁴ (Salinas, 1954, p.319). Es así como, ciertas personalidades de la época consideraron que el impulso que necesitaba el sector artesanal iba de la mano de un asesoramiento técnico y artístico. En ese sentido, es razonable que se haya establecido una normativa que buscó dinamizar la economía artesanal al apoyar con regulaciones e incentivos a dicho sector.

2.3.4 Ley de Defensa del Artesanado

Con respecto a las discusiones sobre el papel de la industria dentro de prácticas de manufactura, es necesario citar el caso de la Ley de Defensa del Artesanado (LDA). La misma que aporta algunas ideas sobre esta discusión, además de ciertas otras nociones como el esclarecimiento acerca de quién es un artesano, así como cuales son sus deberes y beneficios con el Estado.

La LDA fue aprobada el 30 de octubre de 1953 pero se demoró en ser expedido hasta diciembre de ese año. En la misma se amparaba a “todos los artesanos en cualquiera de las ramas de artes y oficios” (Art. 1, LDA, 1953). En conjunto con la Ley, se estableció la Junta Nacional de Defensa del Artesanado (JNDA), conformado por: un senador o diputado elegido en Congreso pleno, un representante de la función ejecutiva, por el presidente o delegado del Instituto Nacional de Previsión y por cuatro delegados de asociaciones gremiales o sindicales artesanales. El propósito de la JNDA fue el de gestionar créditos económicos, así como cursos de “perfeccionamiento profesional” (Art.3, LDA, 1953) y ferias artesanales que fomentaran el desarrollo del mercado de las artes populares. No obstante, estas intenciones fueron afectadas debido a que la Junta no contó -por lo menos en sus inicios- de un capital propio para financiar dichas empresas; además, se discutió acerca de la falta de autonomía representativa que los “verdaderos” artesanos tenían en la Junta (“Por Ley la...”, 1954, p.1).

Como se citó a principios del capítulo, la Ley también reguló quienes podían ser considerados artesanos, para los cuales, además, estableció las horas de su jornada laboral. La normativa asimismo determinó una serie de facilidades fiscales sobre este sector, como la exoneración del impuesto de las exportaciones de artículos de producción artesanal, la concesión de préstamos a largo plazo y la compra de artículos artesanales para instituciones públicas. La LDA también dispuso el carácter obligatorio de la afiliación del trabajador artesanal a la Caja del Seguro, la misma que se comprometió a

⁶⁴ Traducción libre.

destinar fondos anuales para la construcción de viviendas para los artesanos (Art. 11, LDA, 1953).

Las noticias que circularon alrededor de la promulgación de la Ley además reforzaron el hecho de que la condición económica en la que se encontraba el sector artesanal era deplorable, por lo que se necesitaba auxilio de parte de la función pública. Se contempló que la ayuda debía plasmarse en forma de medidas inmediatas y a largo plazo para esta sección, labor que en gran medida le correspondía a la JNDA. Es así que, la LDA reveló el sentido paternalista y regulador que por definición tiene el Estado, dado que, a través de la normativa buscó velar por el artesanado ecuatoriano, al mismo tiempo que estableció una serie de medidas que, a la larga controlaron -entre otras cosas-, la economía de este grupo.

Un año después de la promulgación de la Ley, el 30 de noviembre de 1954 se autorizó la publicación del Reglamento General de la LDA (RGLDA) en *El Artesano*, el cual sería difundido en meses posteriores en 1955. En el mismo se complementó la normativa previa y se trató de solucionar el problema de falta de representación autónoma en la JNDA con la creación de Juntas Regionales de Defensa del Artesano. Además, el Reglamento determinó el límite entre la labor artesanal y la industrial, al delimitar la primera como:

Toda actividad profesional independiente que consiste en el ejercicio de un oficio, o en la transformación de ciertas materias primas; con predominio de la habilidad manual sobre la máquina y que tiende a satisfacer las necesidades del Maestro de Taller o del Artesano Autónomo (Art. 24. Título VII. RGLDA, 1955, p.13).

De esta manera, el Reglamento se alineó a lo que en meses previos se había discutido tan ampliamente, esto es, acerca de la industrialización de las artes manuales y los límites entre este sector con la industria. La diferenciación deja en claro que un artesano es aquel que realiza trabajos predominantemente manuales, mientras que un “maestro de taller” efectúa labores característicamente industriales.

En general, se puede decir que la LDA se trató de una normativa que probablemente fue novedosa en el sentido de que estuvo solamente enfocada a un sector específico de la población. Aunque quedará pendiente estudiar el efecto que la Ley tuvo en el artesanado del país en los años y décadas siguientes, lo que si se puede manifestar es que tomando en cuenta que las primeras dos Exposiciones de Artes Manuales Populares se dieron en 1952 y 1954 respectivamente, cabría la sospecha que el papel

social, económico y político del artesano estaba siendo repensado para caber con un patrón de representación nacional bajo el discurso de desarrollo.

Cierre de capítulo

El recorrido de las Exposiciones de Artes Manuales Populares ha develado numerosos aspectos sobre las percepciones que se tenía acerca de los artesanos. Para comenzar, se hizo evidente que los términos utilizados para referirse a al grupo artesanal variaban, pero se utilizaron como sinónimos las palabras “artesano” y “obrero”, quienes a su vez conformaban la “clase artesanal” del país. Estos sujetos, además no parecían relacionarse con el marxismo y más bien, se alinearon dentro de la estructura estatal para recibir los beneficios que este cuerpo les ofrecía. Asimismo, se establecieron las características de un artesano, siendo las principales, cuestiones materiales como un taller equipado; sin embargo, esta condición para ser considerado artesano a la larga se desvaneció dejando un margen para que trabajadores manuales sin inversión inicial en el equipamiento de su taller también fuesen entendidos como artesanos.

Para la Primera Exposición de Artes Manuales Populares Leonardo Tejada dirigió las denominadas *Misiones Artesanales*, las que tuvieron como fin promocionar la exhibición y también ofrecer ayuda a los diferentes sectores artesanales visitados. A pesar de que se manifestó en varias ocasiones que el proyecto encabezado por Tejada recorrería “todo” el país, en realidad se enfocó en la costa y sierra ecuatoriana, lo que quizás deja ver una preferencia en cuanto a las producciones artísticas de estas regiones versus las del resto del Ecuador. Además, mediante las Misiones se develó el hecho que, desde la institucionalidad, en este caso la CCE, se buscó socorrer los diversos problemas que la manufactura artística ecuatoriana presentaba. Esto, con el respaldo legitimador que tanto la CCE como la Escuela de Bellas Artes proveyó a las figuras que participaron de las Misiones.

Durante la primera Exposición también se manifestó que se había acogido piezas de “todo” el país, sin embargo, en la práctica esta afirmación no tuvo sustento verdadero. Los intentos por establecer que, en realidad la totalidad del país se encontró representado en la Exposición, puede ser visto como un sutil artificio, generado para asentar el sentimiento de lo nacional, el mismo que por definición debía ser holístico y aludir a la completitud del Ecuador.

Con respecto a la industrialización de las artes manuales y al progreso de éstas en conjunto con el país, tanto Tejada como Velasco Ibarra se opusieron a la intromisión de la industria en las artesanías ecuatorianas. Estos personajes consideraron que las piezas

se encontraban bien de por sí, y que era importante preservar la individualidad del artesano en un mundo cada vez más dominado por la máquina. De esta manera se conservaba también el aspecto tradicional de las producciones manuales, lo cual formaba parte medular de la tesis de la nacionalidad ecuatoriana fundamentada en la capacidad artística de sus habitantes. No obstante, Tejada igualmente rescató la importancia de que los artesanos perfeccionen su técnica y así logren mejores acabados en sus piezas, hecho que, según el artista podía lograrse gracias a la intervención de organismos internacionales.

En cuanto a la segunda Exposición de Artes Manuales Populares, también contó con una importante labor propagandística y de difusión, a pesar de no haber realizado nuevamente las *Misiones Artesanales*. En general, esta exhibición fue semejante a la anterior, aunque presentó nuevos actores, entre entidades y personalidades. Una de estas instituciones fue el IEAG, la cual se encargó de tecnificar la mediana industria y auxiliar a los artesanos que lo necesitaran, fundando así tres centros textiles, uno en Quito, otro en Otavalo y otro en Guano. Además, la antropología y el arte encontraron su punto medio en el IEAG, con personajes como Aníbal Buitrón y Jan Schreuder. El primero, promotor de la antropología para estudiar los casos de las poblaciones subalternas y el segundo, amante del arte que percibió en los indígenas ecuatorianos una innata y sublime capacidad para realizar manufacturas de los más altos tipos.

Cuando fue la hora de opinar acerca de la industrialización de las artes populares durante la segunda Exposición, los argumentos tanto a favor como en contra se basaron en la técnica y en la estética. Por un lado, se consideró que de implementar elementos industriales la técnica mejoraría y, por lo tanto, también lo haría la estética de la pieza. Por otro lado, se pensó que si se daba cabida a la industrialización se perdería la esencia de las producciones y por ello, se afectaría a la estética de la obra. Además de estas dos posiciones, una perspectiva popular fue la de un punto medio entre ambas, según la que se creía conveniente adicionar ciertos aspectos de la industria manteniendo así la particularidad de las artes manuales, al mismo tiempo que se mejoraba su calidad.

Finalmente, la LDA fue una interesante propuesta promulgada en 1953, a partir de la cual se puede conocer cuál era la visión que se tuvo en el momento acerca de los artesanos ecuatorianos, así como sus deberes y beneficios con el Estado ecuatoriano. A partir de la legislación y de los demás elementos analizados en este capítulo es posible mencionar que las Exposiciones de Artes Manuales Populares se adscribieron a una lógica

mayor que recorría el país junto con distintas instituciones y personalidades, las cuales “desde arriba” buscaron promover una idea de representación nacional, a la par de ayudar a los artesanos del país. El afán por implantar una idea fija de “ecuatorianidad” a partir de la habilidad artística de los habitantes del país es justamente el tópico del capítulo próximo de la investigación.

3. CONSTRUCCIÓN DE REPRESENTACIONES NACIONALES Y ADIESTRAMIENTO ARTESANAL

El eje transversal que une a las múltiples discusiones que se dieron en las Exposiciones de Artes Manuales Populares es la noción de representaciones nacionales. Con ello se quiere decir que existieron construcciones generalmente promulgadas desde voces oficiales en las que se especificaba qué y quienes conformaban lo “ecuatoriano”. En este capítulo se discutirá las relaciones entre el adiestramiento artesanal y dichas representaciones nacionales, con el fin de develar que estas últimas no solamente fueron un hecho que se dio en las exhibiciones, sino que traspasaron estos eventos y se inmiscuyeron en prácticas estatales e institucionales de educación artesanal.

De manera que, este apartado se divide en cuatro partes. Primero se analizarán los ejercicios paternalistas del Estado cuando repetidamente actuó en auxilio de los artesanos y sus producciones manuales. Aquello desde la CCE, con las Exposiciones y demás muestras artísticas, como con la creación de la Junta Nacional de Defensa del Artesanado. Segundo se examinará la manera en la que el artesanado del momento se educaba el sector artesanal del país, al igual que el peso que tuvo en este aspecto la estatalidad, primordialmente, y la institucionalidad ecuatoriana. Mediante la observación de estos sucesos se puede entender el cambio fundamental que se realizó sobre la perspectiva del sujeto indígena, quien pasó a ser un ser discursivamente apreciado, a la par de convertirse en el representante máximo de la “ecuatorianidad”.

En un tercer momento se pondrán al descubierto las nociones de autenticidad nacional, otredad y lo indígena, específicamente en las dos primeras Exposiciones de la Casa de la Cultura. En un cuarto momento se describirá y estudiará cómo en los primeros años de la década de 1950 el arte manual se volvió fundamental para definir lo ecuatoriano, al mismo tiempo que se transitaba entre el indígena y el artesano como el sujeto de representación por excelencia del país.

3.1 El deber del Estado paternalista: potencialización de la habilidad “innata” artesanal

Las dos primeras Exposiciones de Artes Manuales Populares desencadenaron múltiples discusiones que hasta ahora se han analizado. Desde la división entre las bellas artes y las artes populares, hasta la incursión de la industria en las últimas y la pobre condición económica del artesanado ecuatoriano. Por ende, se puede decir que las exhibiciones fueron un catalizador para retomar conversaciones que no se daban a diario. Entre estas pláticas, se señaló también la imperante necesidad de educar al sector artesanal en varias áreas, ya sea la técnica, la administración o la incursión de las artes populares en el mercado internacional.

Existieron diversas instituciones que se dedicaron al adiestramiento artesanal. Por ejemplo, algunas que ya se analizaron son el IEAG con sus Centros Textiles, y la propia CCE con las *Misiones Artesanales*. Benjamín Carrión fue, discursivamente, uno de los personajes que más se pronunció acerca de la importancia de apoyar a los artesanos, el mismo argumentó que, a partir de los Incas se conformó la esencia ecuatoriana,⁶⁵ bajo la cual, la habilidad manual era resaltante, o en las palabras del intelectual “el Ecuador tiene, entre otras líneas vocacionales inconfundibles, esta de la habilidad manual de su pueblo” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.33). Además, Carrión consideró que el potencial para que el país fuese una potencia ya estaba dentro de sus habitantes, así como de la geografía de su territorio:

Esta tierra nuestra, la República del Ecuador, no es, no quiere ser una potencia, en la pretenciosa y malvada aceptación del vocablo. Pero es y será “nación”. Es y será patria. Y lo será por la obvia y simple interpretación de sus aptitudes telúricas, de la vocación de su habitante, de la demostrada capacidad de su cabeza y de sus manos, de su tierra y de su aire (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.172).

Además de considerar que Ecuador ya era una nación que podía llegar muy lejos gracias a sus habitantes y a su territorio, Carrión también especificó acerca de las producciones que podían ser consideradas como “ecuatorianas”, siendo las “manualidades y artesanías” las principales (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.34). El intelectual lojano llevó esta idea un paso más allá al precisar que, en realidad existen

⁶⁵ “De allí [de los Incas] resultó un entretrejo de vocaciones y de gentes por todo el vasto territorio, prefigurando así la forma nacional.” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.32) Resalta la manera en la que Carrión considera a la población Inca como la simiente de los primeros ecuatorianos, aspecto congruente con la discusión alrededor de la “ecuatorianización” de Atahualpa y la “peruanización” de Huascar durante la Guerra de 1941.

manifestaciones que surgen de lo más profundo del ecuatoriano, expresiones que justamente tienen que ver con lo autóctono:

En diez años de vida, la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha labrado pacientemente por la afloración de la cultura, expresión auténtica de lo nacional, nativo; de lo que nace, de lo que “nos nace” según la fórmula popular tan expresiva (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.173).

Es decir, la obra del intelectual en conjunto con la CCE fue la de sacar a la luz estas manifestaciones únicas. En esa misma línea, los discursos inaugurales de Carrión durante las Exposiciones de Artes Manuales Populares también recalcaron la habilidad manual propia del ecuatoriano. Este fue el caso de la intervención durante la primera exhibición, en la que el presidente de la institución recalcó que los artistas coloniales Caspicara, Legarda, Pampite, Miguel de Santiago y Gorívar fueron “indios de manos mágicas que hicieron encajes de madera y piedra, de plata y oro en nuestras iglesias de sueño [...]” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.76). Un caso similar sucedió en la alocución de la segunda Exposición, en la que Carrión declaró:

Ya veréis cómo nuestras parcialidades indias, con ingenuidad y profundidad a la par, amablemente dirigidas, *han extraído del subfondo de su ser* [...] los más bellos motivos de ornamentación para la indumentaria, el tapete, la alfombra, el vaso de barro, el utensilio de madera, de cuero, de mármol o de plata (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.79).⁶⁶

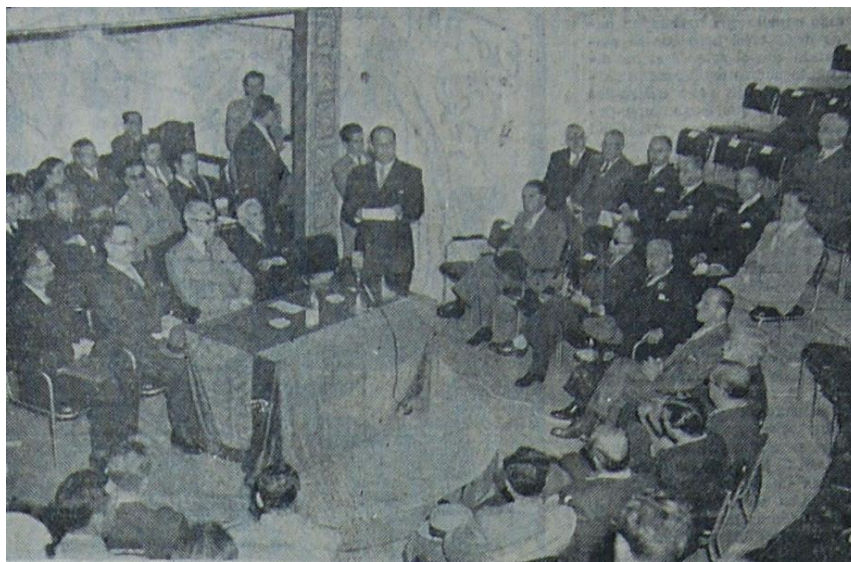


Fig. 21: Benjamín Carrión leyendo su discurso en la inauguración de la segunda Exposición. En la mesa de honor también constan el Ministro de Educación, el Vicepresidente de la República, Velasco Ibarra y el presidente de la Corte Suprema de Justicia. (“Segunda Exposición de...”, 1954, p.3)

⁶⁶ Énfasis agregado.

A partir de las acotaciones de Carrión, es evidente que se transmitía la idea que el ecuatoriano, y especialmente el indígena ecuatoriano, era un ser artístico que cuando dejaba fluir su creatividad interior daba lugar a impresionantes creaciones. Por lo tanto, el razonamiento de Carrión es que, si en el pasado grandes “indios de manos mágicas” elaboraron magníficas obras, los indígenas de entonces también podían hacerlo.

En vista que las diversas fuentes de la época coincidieron con el pensamiento de Carrión, solo especificaron que entonces lo que le hacía falta a esta nación artesanal era, tanto el equipamiento material como la impartición educativa. Ahora bien, la noción de educar al artesanado no solo fue contemplada por la institucionalidad, sino que el mismo aparato estatal puso en marcha ciertas medidas y programas cuya doble finalidad, al igual que la IEAG o la CCE, fue la de sacar adelante la capacidad artística manual de los grupos artesanales del país, al mismo tiempo que se posicionaba a las manufacturas ecuatorianas dentro del mercado internacional.

En 1954, el vicepresidente de la JNDA declaró que a pesar de que la misión de este conglomerado era la de elevar la calidad de las piezas artesanales mediante la educación de sus hacedores, lo que ayudaría a complementar este cometido estuvo más relacionado con la ayuda económica que el Estado podía proporcionar, antes que con la conformación de un grupo que velara por los intereses del artesanado pero que funcionaba sin presupuesto (JNDA). Por ello, se manifestó que:

Si se tiene que abrir almacenes y organizar la exportación y venta de los productos artesanos; si, en fin, entre otras de sus obligaciones, la Junta tiene que atender a la financiación de la producción artesanal mediante la organización del Banco de Crédito para los artesanos, es fuerza suponer que para la realización de obras de tanta envergadura, necesita disponer de rentas propias, o, de los fondos suficientes que hagan realidad estas aspiraciones positivas de innegable repercusión nacional (Recalde, 1954, p.3).

El entendible reproche del vicepresidente de la Junta da a entender que, el afán educativo que tenía el Estado hacia los artesanos no se iba a realizar solamente con la promulgación de leyes y políticas culturales, sino que se requería de otros tipos de medios como los económicos y materiales para poner en marcha un sistema de adiestramiento que funcionara. Un ejemplo de normativa que se complementó con acciones propicias fue la Ley de Protección Industrial, la cual, a pesar de ser aprobada en 1921, salió a colación en tiempos de la segunda Exposición. Esta regulación creó exoneraciones para la importación de maquinaria y materia prima, facilitando así el ingreso de insumos y

aparatos que no se producían en el país pero que eran necesarios para que éste se industrialice.

Ante la función adiestradora de la JNDA, *El Artesano* aconsejó la creación de Institutos de Enseñanza Artesanal, lo cuales fueron pensados como “organismos de educación establecidos temporalmente para estudiar los problemas del trabajo artesanal o de temas de interés para los artesanos” (Ayora, 1954, p.3). Con estos planteles se buscaba dar capacitación profesional acerca de temas variados como previsión social, seguros, fomento, economía artesanal y técnica. Sin embargo, no se ha podido encontrar pruebas de que la Junta tomó en consideración las recomendaciones del semanario.

Ahora, la idea general que estaba detrás de las políticas y demás accionares educativos por parte del Estado era tratar de impulsar al sector artesanal, el cual, si bien contaba con una destreza manual, que, según el imaginario de la época era “innata”, ésta debía ser sacada, aprovechada, y hasta se podría decir que controlada por la institucionalidad o estatalidad. Así, uno de los motivos para educar al artesano ecuatoriano fue para que éstos no se desvíen de los rumbos de la “democracia”, o en palabras de *El Artesano*:

La educación obrera es el proceso formativo encaminado a conseguir la preparación integral y la capacidad del trabajador con el fin que alcance la plenitud de sus finalidades fundamentales, humanas, sociales, espirituales y materiales, dentro de la justicia racional y armónica de la conveniencia humana en función de cultura y bienestar colectivo, con el concurso de todos los elementos educativos (Herrera, 1954, p.2).

Es decir, existía la idea de que una educación bien ejecutada alejaría al artesanado de sublevaciones en contra de dicha democracia. Además, otra situación que la educación artesanal pretendió cambiar fue “la psicología característica de nuestra gente” (“Exposición de artes...”, 1954, p.7), es decir, el pensamiento de superioridad de lo extranjero y de las bellas artes, comparado con lo nacional y las artes manuales.

Para todo esto, según los comentarios del diario *El Comercio*, la segunda Exposición de Artes Populares trajo a memoria los artífices olvidados, al mismo tiempo que afinó las capacidades artísticas del “pueblo” (“Hoy se inaugura...”, 1954, p.3). Asimismo, se menciona que:

Esta Exposición ha sido un éxito como demostración de una riqueza natural, aprovechable y que es necesario orientar y elevar de manera sistematizada y permanente. Es indispensable buscar la forma de que el ecuatoriano se cultive, se busque y se encuentre. Eso se logra cultivando sus disposiciones naturales que no solamente atiende a la necesidad material, sino a una elevación espiritual (“Valor de la...”, 1954, p.4).

Por ende, se entendía que ya se contaba con lo primordial, que era una población con dotes especiales para las artes manuales. Entonces, lo que quedaba era desarrollar aquellos dones mediante la educación formal y sistemática. En el mismo sentido, en una entrevista con *El Artesano*, Benjamín Carrión señaló que:

Esta II Exposición de artes manuales [...] es producto del empeño que yo, como Presidente y los demás miembros de la Institución hemos puesto para dar a conocer la capacidad de los artífices ecuatorianos. En la Primera Exposición llevada a acabo en la Ciudadela Universitaria ya se mostró la posibilidad y potencialidad de la Artesanía Nacional, esta Segunda será una reafirmación de la grandeza de la misma (“Ayudar al artesano...”, 1954, p.4).

Nuevamente se menciona la extraordinaria habilidad que tienen los “artífices ecuatorianos”. Una capacidad que, según el presidente de la CCE, sería ratificada durante la segunda Exposición. Para este punto parecería ser que las repeticiones de ideas ya no fueron solamente para confirmar la supuesta capacidad artística ecuatoriana, sino para convencer al público general, pues, si un intelectual de la talla de Carrión estaba dispuesto a realizar semejantes afirmaciones de manera redundante, puede que quien las escuchara -o leyera- las crea también.



Fig. 22: (izquierda) máscaras de figuras zoomorfas en cera presentadas en la segunda Exposición. (“Exposición de artes...”, 1954, p.7).

Fig. 23: (derecha) representación de un taller de tejidos con estatuas de indígenas en el stand de la IEAG en la segunda Exposición. (“Exposición de artes...”, 1954, p.7).

Además, esta exhibición, a diferencia de la primera, problematizó en mayor medida acerca de la necesidad de ayuda estatal para darle un mercado a las artes manuales. Por ejemplo, se mencionó con esperanzadora nostalgia que:

Ya vendrán mejores días en los que el apoyo oficial, la adhesión popular se convertirán en vida amplia para el centro de educación artística y para la cooperativa o el almacén que esas bellas cosas exigen, a fin de que el extranjero conocedor, el turista curioso pueda encontrarlas cuando las busque (“Hoy se inaugura...”, 1954, p.3).

Muchas autoridades gubernamentales pasaron por las salas en que se exhibieron los productos de artesanías que concurrieron a la II Exposición. Es casi seguro que ahora se encontrarán laborando por hacer algo práctico en favor del artesanado ecuatoriano, que dotado de cualidades positivas innatas, necesita del apoyo práctico del gobierno y en general de todos los ciudadanos (“Un sastre que...”, 1954, p.8).

Aparentemente, se requería de un intermediario o *broker* para que llevara al siguiente nivel a las artes populares.⁶⁷ Como se ha visto, en cierto momento se buscó en el Estado aquella figura paternal y proteccionista que sacara de su supuesto estancamiento al artesanado ecuatoriano. El marco estatal concibió que la manera en la que se debía alcanzar este objetivo fue con la educación del sector artesanal y con la promulgación de leyes que reglamentaran las condiciones laborales de los artesanos, y que facilitaran la obtención de materias primas para la elaboración de sus manufacturas. El período de tiempo elegido para esta investigación no permite juzgar si es que la intervención del Estado en realidad marcó un cambio para el artesanado o, aún más ambiciosamente, si tuvo un efecto en la economía del país. Sin embargo, para el año 2011 aún se contemplaba que los artesanos ecuatorianos habían sido relegados por el Estado y tomados en cuenta solamente para factores mercantilistas, dejando a un lado el valor simbólico de la producción artesanal. Además, está el hecho de que no se había modificado la LDA desde que fue expedida en 1953 (Eljuri, 2011).

⁶⁷ Entiéndase como el concepto de *culture broker* planteado por Eric Wolf (1956), el cual alude a individuos que usualmente son competentes en dos idiomas y en dos culturas (manejo de símbolos, categorías valorales y cognitivas, entre otros aspectos), por lo que pueden actuar como puente entre ambas. Para el caso estudiado, las instituciones estatales, de la mano de escasas entidades privadas cumplieron con el rol de *culture broker* entre una misma sociedad dividida en alta y baja cultura.

3.2 Educación formal e informal del artesanado ecuatoriano

Es claro que para el primer lustro de los años cincuenta el tópico del artesano se encontraba en plena discusión. Por ello, no es difícil encontrar que se exaltara la figura de este artífice, ya sea por la difícil situación en la que se encontraba su área de trabajo o porque históricamente no había contado con suficiente ayuda estatal o institucional. Es así que, en los medios escritos se difundió la imagen de un artesano fuerte, abnegado y trabajador, el cual, en sus escasas horas de ocio se dedicaba entre otras cosas, a leer, actividad que ayudó a su instrucción informal. El semanario *El Artesano* se enorgulleció de difundir contenido “encaminado a la defensa y orientación de la clase artesanal” (“Diario 'El Comercio'...", 1954, s/p), el cual, además podía servir para instruir a la misma.

La educación informal se comprueba en una serie de entrevistas que el mencionado semanario realizó a varios trabajadores manuales que expusieron sus piezas en la segunda Exposición de Artes Manuales Populares. Por ejemplo, se menciona que uno de los interrogados se dedicó “de lleno” a la lectura de libros instructivos de fórmulas químicas, las cuales eran útiles para su rama artesanal. Las pesquisas también dieron a conocer un dato que bien podía ser extrapolado a la realidad del país, y es que, de más de treinta entrevistados, solo uno había estudiado en un colegio técnico y se había especializado en la Escuela de Bellas Artes, a lo que *El Artesano* le atribuye la “variedad” y el “acabado fino y armónico” de sus obras (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.3).

El mismo artículo también expuso que las dos desventajas que están presentes en “nuestra artesanía” eran la falta de capitales y el empirismo. El semanario encontró las razones de esta situación en la realidad económica y las características sociales del artesano ecuatoriano, por lo que manifestó:

Nadie que conozca nuestra realidad económica podrá culpar a los propios artesanos de su falta de dominio de técnica en sus diversas especialidades [...] hijos de hogares humildes en los que falta el pan y la organización, tienen que abandonar la escuela en los primeros años para ingresar como oficiales de cualquier taller. ¿Dónde, entonces, la posibilidad para estudiar y adquirir conocimientos técnicos en alguna disciplina? (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.3).

Estas problemáticas, eran afrontadas con virtud por el trabajador manual, quien con su “paciencia, buen gusto instintivo e ingenio para constituirse herramientas” (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.3) abatía las condiciones poco favorables de su campo. No obstante, la personalidad de los artesanos no fue del todo suficiente para resolver la falta de educación

formal del artesanado, por lo que el semanario propuso una solución de tres pasos, cuyos frutos se verían a largo plazo. En primer lugar, se planteó que se debía dar capacitación técnica de los artesanos con la cooperación del gobierno, municipios e instituciones autónomas, de esa manera se esperaba equipar modernamente las escuelas técnicas que ya existían, y establecer otras por lo menos en “todas las capitales de provincias” (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.3). En segundo lugar, se indicó que sería beneficioso establecer numerosas becas para los estudiantes de las escuelas técnicas. En tercer lugar, se proyectó a que la totalidad del profesorado esté compuesto de “personas de reconocida competencia y pericia” (“¿Cuál es la...?”, 1954, p.6). Así, lo que se reflejó fue la necesidad de plantear incentivos que ayudasen a la población artesanal del país a educarse. Con ello se esperaba que la calidad de sus piezas mejorara, y con ello también su cualidad de vida.

En general, los artesanos de los que se tiene constancia, ya sea por el registro que realizó el semanario o por las cartas que éstos enviaron en tiempos de las Exposiciones de Artes Manuales Populares, dejan ver que los trabajadores manuales no contaban con un adiestramiento formal.⁶⁸ Es decir, los esfuerzos del Estado y de la institucionalidad no llegaron a la mayoría de la población, o por lo menos no a los artesanos que se presentaron independientemente en las Exposiciones.⁶⁹ Además, parece ser que se privilegió ciertas zonas del país antes que otras a la hora de establecer centros de ayuda artesanal o cursos educativos para artesanos.⁷⁰ Por ello, no es de extrañarse que los artesanos entrevistados por el semanario siguieran el patrón de no ser de Quito pero de radicar allí, porque además

⁶⁸ En una carta de la artesana lojana Julia Palacios de Moreno dirigida a Benjamín Carrión, ella dijo “quiero hacerle presente a la vez, señor Presidente, que los trabajos de mi especialidad que vengo realizando, son únicamente producto de mi ingenio natural, ya que no he tenido hasta hoy la suerte de seguir cursos especiales ni un aprendizaje sistematizado [...] es por ello que pido encarecidamente a usted que, juzgando mis capacidades, tenga a bien recordar mi nombre cuando esta Entidad [CCE] u otra cualquiera ofrezca su ayuda para la educación y el perfeccionamiento artísticos” (Palacios, J., para B. Carrión, 1 de octubre de 1952). En otra epístola a Carrión, el artesano José A. Cevallos manifestó: “cada ciudadano ecuatoriano que entra a visitar la [primera] Exposición; siente las fibras más íntimas del corazón, se emociona, siente un gran amor a la patria al ver las obras de arte de nuestros artesanos; y al salir se pregunta: ¿será posible que estos hombres algo extraordinarios que sin tener estudios hagan tantas bellezas? ¿será que no haya habido apoyo alguno para estos artesanos que forjan la patria con sus artes, trabajo y sustancia?” (Cevallos, J., para B. Carrión, 20 de octubre de 1952).

⁶⁹ Se excluye, por ejemplo, a grupos Otavalos y Salasacas que se presentaron en conjunto con el IEAG.

⁷⁰ La región insular y de oriente del país fueron las más excluidas de los procesos de adiestramiento. Las zonas que más se tomaron en cuenta fueron las de la Sierra, especialmente: Cotopaxi, Imbabura, Chimborazo y Azuay. Por ejemplo, las *Misiones Artesanales* fueron “preferentemente a las regiones en las que realicen materias primas adecuadas para el establecimiento de nuevas manufacturas, a fin de abrir horizontes de progreso a las Artes Populares” (Boletín de prensa, 4 de abril de 1952).

de ser la capital del país, era el centro de poder en donde se concentraban instituciones que colaboraban con el adiestramiento del artesanado.

Como se ha demostrado, la Casa de la Cultura Ecuatoriana fue uno de los organismos que alentó la educación formal de los artesanos. En febrero de 1952, Leonardo Tejada accedió a dictar un “curso en favor de las artes populares” en la ciudad de Otavalo con el fin de “dar a nuestros obreros y artesanos la posibilidad de nuevos horizontes y levantar la postración económica mediante la construcción y fabricación de objetos que pueden ofrecerse, a buenos precios y con ventajas al turismo nacional y extranjero” (Garcés, E., para el Presidente del Consejo Municipal de Otavalo, 23 de febrero de 1952). Es decir, se trató de realizar medidas paliativas que lidiaran con la difícil situación que las artesanías del país estaban atravesando, sin embargo, un hecho reprochable es que no se hayan tomado más medidas en el asunto pues, discursivamente se demostró mucha preocupación por los sectores artesanales, pero en la práctica aquello no se vio reflejado a la dimensión que se esperaba.

Los cursos mencionados fueron el antecedente para las *Misiones Artesanales*, las cuales, como ya se expuso, tuvieron un propósito de adiestramiento a la población manual del país. Por ello, al terminar con éxito las clases de las Misiones, cada artesano recibiría “un diploma de constancia que les acredite mayor capacidad y cultura artística en el ejercicio de sus especialidades, a nombre de la Casa de la Cultura Ecuatoriana” (Tejada, 1952b). Por lo tanto, estaba irrefutablemente presente la noción hegemónica de que una institución podía avalar el trabajo de un artesano, a pesar de que dicha entidad no tuviese experiencia previa en el campo de las artes manuales.

Al parecer, la CCE cumplió un papel importante en cuanto a la educación artesanal. Según Leonardo Tejada, la intervención que hizo la institución con las *Misiones Artesanales* socorrió con “buen gusto” a las “formas plásticas y estilos” que, de haber seguido como estaban “seguramente hubieran perjudicado el valor cultural y económico de la producción artesanal” (“Nada se ha...”, 1954, p.2). Además, tal como sucedió con el Estado, en la CCE se encontró una figura de estímulo que apoyara a la “innata” capacidad manual de la población ecuatoriana, quien, figurativamente, construía la Nación con sus manos:

La misión mayor que debe cumplir la Casa de la Cultura es llegar al pueblo e impulsar su habilidad nativa para poner de manifiesto lo que la República significa en estos aspectos

que descubren el verdadero carácter de las gentes, de los compatriotas que dedican sus manos al trabajo y su pensamiento a la Patria (“El encargo de...”, 1954, p.4).

La CCE también vio a futuro con la creación del Reglamento de Extensión Cultural y de Fomento de Artes y Manufacturas Populares. En este documento se estableció que la Casa “organizará por sí misma o en asocio de otras Instituciones cursos de cultura popular y de artesanía y proporcionará material adecuado con ese mismo propósito, a juicio y previa resolución del Directorio” (Tejada, 1952, p.1) así como también “estimulará la creación y funcionamiento de cursos especiales de dibujo, tallas y esculturas con motivos nacionales en las Escuelas de Bellas Artes y otros planteles, a fin de abrir nuevos horizontes de progreso a las artes y manufacturas populares” (Tejada, 1952, p.1) Con esto, se entiende que existía un claro anhelo por asentar los fundamentos de lo “nacional” comenzando por educar al sector artesanal.

A pesar de todas las proezas que se le atribuyeron a la Casa, el periodista Raúl Andrade, criticó algunos accionares de la institución. Por ejemplo, la burocratización y oficialización de la cultura, así como el mal uso de fondos económicos. También amonestó el hecho que, en 1954, con diez años de funcionamiento, la CCE aun no había establecido una orquesta y un ballet. No obstante, supo reconocer que, entre otras cosas, las Exposiciones de Artes Manuales Populares fueron iniciativas “interesantes y plausibles” (Andrade, 1954, p.11). Entonces, se podría deducir que, en realidad la instrucción oficial que brindó la CCE con el motivo de las Exposiciones y éstas en sí, fueron un punto inicial en el establecimiento de un artesanado educado, el cual, conformado de una manera importante por sujetos indígenas, sirvió para la conformación de una representación nacional.

Se puede contrastar este hecho con las propuestas de Becker (2007) y Prieto (2004) con respecto a la integración de los indígenas a la nación durante los años cuarenta. El primero consideró que “en vez de reconocer el valor de las culturas indígenas y la fuerza de la diversidad, las elites vieron a los indígenas como algo que amenazaba la unidad nacional y detendría el desarrollo económico del país” (p.137). Mientras que la segunda expuso que “el indigenismo pasó a ser el idioma para formular la integración de los indios y para resolver las tensiones entre la igualdad y exclusión de los indios de la vida civilizada como consecuencia de su inferioridad” (pp. 185-186). A diferencia de los años cuarenta, en la década siguiente, los indígenas ecuatorianos no solamente fueron vistos como valiosos para la cultura y el desarrollo nacional, sino que fueron importantes

puntales en el discurso de desarrollo, marco en el que se incluyó la CCE bajo una lógica asistencialista y como parte de las políticas culturales del momento. De manera que, se utilizó las características positivas de estos grupos, como la habilidad manual, para conformar un nuevo imaginario de representación nacional, bajo el cual, lo indígena era sinónimo a lo ecuatoriano.

En adición a la CCE, instancias como el Ministerio de Educación y el Instituto de Recuperación Económica Austral ofrecieron cursos para capacitar a ciertos grupos artesanales en su oficio. El primero brindó clases de verano dirigidos a directores y profesores de talleres y colegios técnicos de la Sierra ecuatoriana. Las asignaturas cubrieron: orientación vocacional, metodología industrial, administración de talleres y seguridad industrial (“Ecuador necesita crear...”, 1954, p.5). El segundo pretendió reemplazar la industria del sombrero de paja toquilla -que estaba “en trances de extinción”-, por la industria del tejido (“Una escuela-taller de...”, 1954, p.11).

Más allá de los cursos y la preparación formal que las distintas instituciones ofrecieron para el sector artesanal, en los medios escritos aún se sentía una indiferencia general hacia este grupo. Según cifras del Jefe de la Sección de Educación Técnica, Juan B. Haro, solamente el 6% del presupuesto de educación era destinado para la profesionalización técnica (“Ecuador necesita crear...”, 1954, p.5). El ebanista Neptalí Martínez Jaramillo corroboró esta desatención y agregó detalles acerca de los presupuestos de los colegios técnicos, categorizándolos de “deficientes”, por lo que “no se puede exigir mayor rendimiento de parte de los profesores técnicos ni se puede conseguir un personal verdaderamente capacitado con sueldos de hambre” (“Los políticos no...”, 1954, p.6). Así, el artesano manifestó que muchas de estas escuelas, y especialmente las de provincia, no son buenas ya que carecen de las herramientas necesarias.

Dentro de las acotaciones que Martínez Jaramillo compartió con *El Artesano*, estuvo el motivo por el cual se ha abandonado al artesanado, y es que, según su apreciación, este grupo no es político y por lo tanto los verdaderos políticos no se pueden aprovechar del mismo, razón suficiente para no apoyarlo económica o materialmente. Además, hace referencia a las Exposiciones y cómo solamente en tiempos de éstas se presta atención a los trabajadores de artes manuales:

Hay una indiferencia total de los poderes públicos para todo lo que es artesanía a pesar de las bellísimas palabras que se oyen de vez en cuando en favor de esta clase trabajadora

por parte de los personeros tanto del Gobierno como otras entidades cuando se abren al público las magníficas exposiciones del artesano ecuatoriano, que han sido siempre admiradas especialmente por gentes entendidas del exterior (“Los políticos no...”, 1954, p.6).

Por ende, a pesar de que personalidades relevantes como Velasco Ibarra, Benjamín Carrión, Leonardo Tejada y Jan Schreuder hayan recalcado más de una vez el impresionante potencial que el artesano ecuatoriano tenía, y la consiguiente necesidad de ayuda para llevarlos al siguiente nivel, al parecer aquello se quedó, en buena parte, en papel. No es de sorprenderse que, a partir de las Exposiciones se haya vuelto a discutir importantes temas como la educación formal e informal del artesanado ecuatoriano. El rol que el Estado y la institucionalidad tuvo en ello demostró que, en realidad existió un cierto esmero por instruir a la población artesanal; sin embargo, se puede argumentar que estos esfuerzos no fueron suficientes y que, por lo menos para el primer lustro de 1950, los artesanos fueron una figura utilizada para hablar del progreso económico del país y para conformar representaciones acerca de lo nacional.

3.3 Construcciones alrededor de lo “auténtico” ecuatoriano, lo “otro” y lo “indígena”

Dentro de las conversaciones y disposiciones que se generaron alrededor del adiestramiento técnico y administrativo que, se dio y se quiso dar a los artesanos del país, estuvo presente un pensamiento que a traviesa a toda la investigación. Se trata de las reflexiones acerca de qué es verdaderamente “ecuatoriano”, qué es lo diferente y en dónde quedó el indígena y sus producciones en todo ello. Como ya se discutió, el conflicto territorial de 1941 marcó un quiebre en la identidad ecuatoriana, por lo que se tuvo que volver a imaginar una nación integrada. Este fue uno de los motivos principales que tuvo la CCE, y se puede decir también que fue uno de los propósitos de las Exposiciones de Artes Manuales Populares.

En la primera Exposición se promulgó una reivindicación de “lo nuestro”, es decir, lo artesanal, a la par que se imaginó a un distinto “otro” que no fuera el indígena. En el discurso inaugural de la exhibición el presidente de la Casa de la Cultura manifestó: “[...] os pido una exhortación a los hombres y mujeres del Ecuador para que matemos el sentimiento de inferioridad que nos aqueja, que nos deprime, nos entristece y empobrece. Proclamemos la bondad de *lo nuestro*”⁷¹ (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.76). Carrión posteriormente afirmaría que ese “nuestro” es efectivamente la artesanía nacional. Sin embargo, la idea de que lo propio ecuatoriano reside en la habilidad manual era algo que traspasaba más allá de los imaginarios del intelectual lojano, por lo que se encontró presente desde las autoridades como el presidente Velasco Ibarra⁷² y el alcalde de Quito,⁷³ pasando por el director de la Exposición⁷⁴ hasta la prensa de la época.

Las similitudes discursivas entre dichos sujetos no terminan allí, sino que despliegan una diversidad de conexiones sobre temáticas como la importancia de las actividades manuales para la economía del país, la necesidad de ya no sentirse “pequeños” –o a su vez, la necesidad de *engrandecer* la nación con la habilidad artística–, o la

⁷¹ Énfasis agregado.

⁷² En su intervención en la apertura de la Exposición, el primer mandatario expresó “cada una de las obras de arte que hemos visto en esta exposición, representan la encarnación y la consagración de profundas virtudes del hombre ecuatoriano” (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1).

⁷³ Por su parte, José Ricardo Chiriboga dijo “esta exposición debemos tenerla permanentemente para que el turista pueda encontrar los motivos de aprecio de *nuestra* raíz popular” (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1). Énfasis agregado.

⁷⁴ En una entrevista Leonardo Tejada expone “llegamos al convencimiento que las más fuertes raíces de nuestra cultura se encuentran en bases populares” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12).

sensación de ser menores debido a la cualidad artesanal del Ecuador.⁷⁵ Los dos últimos pensamientos se encuentran enlazados con el aspecto de la industrialización, pues establecen –entre líneas– que, al ser el país uno de carácter artesanal, no puede embarcarse en el “progreso” y por ende, es menos que los territorios industrializados. Ante ello, es interesante notar como Leonardo Tejada reivindica a lo artesanal.

El recoger y estudiar nuestras artes del pueblo, las artes manuales, nos conduce a una defensa de nuestro tipo de civilización; a una defensa de las formas nativas contra la *invasión* de las formas estandarizadas de la industria importada [...] todo este esplendor [la riqueza creativa de la primera Exposición] lo podemos comprobar, sin embargo de que las artes populares han estado a punto de sufrir un atrofiamiento a causa de la *invasión* de formas extranjeras. La vista de esta exposición debe hacer que nuestra sociedad sea más comprensiva y deje de lado el repudio que ha tenido por las formas populares⁷⁶ (“Estudiar nuestras artes...”, 1952).

Más allá de la curiosa acotación que hace el director de la Exposición acerca de la existencia de tipos de civilización, lo que interesa en este punto es el tratamiento de *otredad* que le da tanto a lo estandarizado como a lo extranjero. Según esta perspectiva parecería ser que, posterior a una crisis bélica -Guerra de 1941- y a conveniencia de un discurso “desde arriba”, el “otro” dejó de ser lo *indígena* para ser lo *extranjero*.⁷⁷ El uso de la palabra “invasión” devela una cierta sensibilidad de Tejada con respecto a lo ajeno, así como si estas formas estandarizadas o extranjeras habrían ingresado al país con propósitos destructivos y de perversión con respecto a “lo propio”. Esta dicotomía nosotros-ellos también salió a colación en el discurso del presidente Velasco Ibarra:

Es alentador [...] observar y valorar el valor individual del hombre, en estos momentos en que la humanidad atraviesa por un período de colectividad, de masas en la que se confunde la personalidad individual que tiende a desaparecer [...] por esto hay que conservar la expresión de nuestro pueblo en la supervivencia del arte (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1).



Fig. 24: Velasco Ibarra proclamando su discurso en la inauguración de la primera Exposición. (Viteri, 2014, p.99).

⁷⁵ Carrión advierte “no caigamos jamás en el barato y avergonzador prejuicio de creer que pueblo artesano, pueblo de artesanos, es pueblo de menor significación en la historia del hombre” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.34).

⁷⁶ Énfasis agregado.

⁷⁷ Ya en 1944 se manifestaba que “el indígena es un trabajador, el trabajador por excelencia” (“El indio en...”, 1944, p.5)

Además, el primer mandatario va aún más allá y da a conocer lo que para él era la solución ante el “período de colectividad” –lo que para Tejada serían las “formas estandarizadas”–. Es, pues la individualidad la manera de diferenciarse del resto de ambientes en donde parecería ser que toda producción es semejante. Ante esa igualdad de las masas, qué podría ser más refrescante que originalidad destinada a cada una de las piezas manufacturadas, en las que jamás dos van a ser las mismas, es en esto que radica la importancia de ser únicos. A la luz de lo anterior, la primera Exposición de Artes Manuales Populares sirvió para “levantar el prestigio de lo ecuatoriano” (“La Casa de...”, 1952b, s.p), para propagar la noción de que “los sistemas artesanales en un país no son signo de atraso” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952) y también para consolidar a los trabajadores manuales como “el alma y la mano creadora de la Patria” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p.34).



Fig. 25: Un visitante de la primera Exposición observando uno de los tejidos salasacas presentados en la muestra. (Linke, 1954, p.15).



Fig. 26: Parte de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares. (Linke, 1954, p.42).

Ahora, si bien no se pretendía crear piezas como las foráneas y se anhelaba la creación de una producción propia, es propicio preguntarse qué se entendió como autóctono y por qué se había llegado a esa apreciación. Desde antes que se realice la primera Exposición, en la invitación que se realizó a los “artesanos y trabajadores en general de toda la República”, se puntualizó acerca de las ramas manuales que la exhibición iba a acoger, además de especificar que fuesen “artículos que *representen* el folklore de nuestra tradición artística”⁷⁸ (Boletín de prensa, 10 de agosto de 1952). Así, ya una vez inaugurada la muestra, Velasco Ibarra apreció que las obras que allí estaban expuestas “*representan* la encarnación y la consagración de virtudes del hombre ecuatoriano” (“La primera Exposición...”, 1954, p.7).

Aun una vez llevada a cabo la Exposición, es difícil concluir acerca de qué se consideró como piezas folklóricas representativas. Sin embargo, las listas de objetos adquiridos durante el certamen son una pequeña pista de la gran variedad de obras manuales que se presentaron en la Exposición, y que por lo tanto eran consideradas ecuatorianas.⁷⁹ Desde trabajos varios como figuras de barro pintadas, cigarrilleras de hueso, baldosas realizadas a mano, violines de armadillo y muñecas que “*representan* indias”; hasta prendas de vestir como una “camisa de india bordada a mano”, sombreros, cinturones, bolsos y zapatos. En realidad, los artículos fueron bastantes dispersos para encontrar en ellos una relación más que la creatividad de su hacedor y la probable utilización de materiales nacionales en su elaboración.



Fig. 27: Distintos *chumbi* o fajines coloridos típicos de la vestimenta del indígena serrano, acompañados de muñecas de la misma procedencia. (Aguilera Malta, ca.1952).

⁷⁸ Énfasis agregado.

⁷⁹ Véase AHCCE, Caja 12 (primera parte), Libro 97.



Fig. 28: Sombreros de paja toquilla en la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).

Al parecer, justamente las cualidades que hicieron que una pieza sea considerada “propia” fue el ingenio, el talento y la aptitud de los artesanos que se reflejaba en sus creaciones. De manera que, tal como sucedió con el adiestramiento artesanal, se generó un imaginario alrededor de la figura del artista manual, solo que ahora, en vez de elogiar su empeño por salir adelante a pesar de su difícil situación económica y falta de ayuda estatal o institucional, se aclamó su inteligencia, a la vez que se siguió enaltecendo su habilidad manual. Al respecto, en una entrevista Tejada expuso que se había llegado “al convencimiento que las más fuertes raíces de nuestra cultura se encuentran en bases populares” (“Estudiar nuestras artes...”, 1952, p.12), esto es, en las artes manuales propias de los indígenas ecuatorianos, como los textiles y bordados de los grupos Otavalos y Salasacas.



Fig. 29: Representación con maniqués de un “grupo Salasaca” en la primera Exposición. (Aguilera Malta, ca.1952).



Fig. 30: Expositores otavaleños en la primera exhibición. (Aguilera Malta, ca.1952).

Aparte de la creatividad que se expresaba en los objetos manuales, en tiempos de las Exposiciones también existió un fuerte vínculo entre la población indígena y el artesanado. Aquello dio a entender que, si lo que representaba al Ecuador eran las artesanías, y las mismas eran manufacturadas principalmente por indígenas, el sujeto que era “propio” del país era el indígena. Este pensamiento contribuyó a la noción de la capacidad artística innata de los sujetos nativos, la cual se desplegó en una multiplicidad de bordados, tallados y demás, haciendo de las producciones manuales indígenas un verdadero tesoro por explotar. Por ende, se entendía que “el Ecuador es un país de artesanos y de artistas en las artes manuales. Sus habitantes nativos, vale decir indígenas, tienen –como casi todos los aborígenes de nuestros países– [latinoamericanos] una afición y una habilidad innatas para las artes plásticas” (Salinas, 1954, p.315).

Según el artículo de Raúl Salinas para la revista del Instituto Indigenista Interamericano *América Indígena*, Jan Schreuder contemplaba que los indígenas eran altamente creativos y que, “evidencia de ello se puede encontrar en la imaginatividad de sus «fajas» (cinturones coloridos tejidos a mano), en los bordados de los Salasacas, y en las cerámicas de los indios de Oriente”⁸⁰ (Salinas, 1954, p.321). Adicionalmente se hizo referencia al stand del IEAG en la segunda Exposición, el cual:

Es una muestra, la mejor de todas las conocidas del arte indio. Por ella puede verse lo que el indio es capaz de hacer y las grandes posibilidades que para el país en general

⁸⁰ Traducción libre.

representa ese arte indio. Posibilidades no solamente artísticas sino también comerciales (Salinas, 1954, p.234).

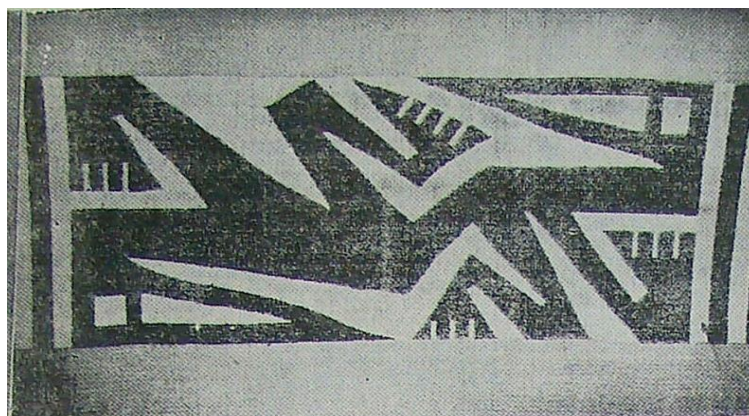


Fig. 31: Chalina con diseño salasaca de un quinde presentada en el stand del IEAG en la segunda Exposición. (“La obra de...” 1954, p.10).

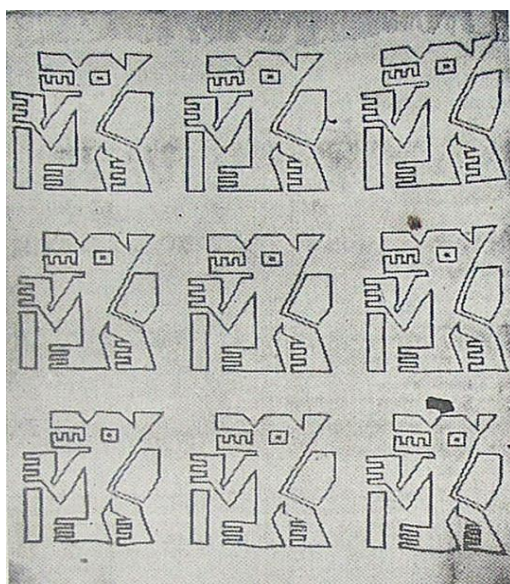


Fig. 32: Alfombra con motivos salasacas presentada en el stand del IEAG en la segunda Exposición. (“La obra de...” 1954, p.10).

Las posibilidades artísticas y económicas de las que habla Salinas fue un tema en el que los entendidos de arte y expresiones populares de la época coincidieron. En la misma revista se siguió comentando acerca de la superioridad artística de los indígenas aun meses después de terminada la segunda Exposición. De manera que, se le concedió el crédito nuevamente al IEAG y a sus directivos, quienes habían reconocido que “el indígena es artesano innato, con sensibilidad artística propia; que sus artesanías tienen alta calidad, tradición y diversidad” (De la Borbolla, 1955, p.70). Por ende, se vuelve a la premisa de la sublime capacidad creadora del indígena. El articulista también contempló que las raíces de la estética del “indio ecuatoriano” estaban en sus “antepasados”, y aunque a veces se mezclaba con influencias “europeas, negras y asiáticas”, se debía “dejar a la responsabilidad y libre albedrío del artesano” (De la Borbolla, 1955, p.72). Es decir,

circulaba la noción de que el indígena poseía la capacidad natural de crear piezas extraordinarias con sus manos, hecho que lo convertía en un artesano, en el artesano ecuatoriano por excelencia.

De esa manera, es posible afirmar que lo que se tuvo como epítome de la “ecuatorianidad” fueron las creaciones manuales, representaciones de lo nacional que no solo dialogaban con el sector indígena, sino que eran primordialmente realizadas por éste. De hecho, objetos como bordados, tejidos y tallados dejaban ver la estética típica de los grupos autóctonos del país, esto en tanto se utilizaron diseños autóctonos de ciertas poblaciones indígenas, así como iconografía arqueológica de asentamientos relevantes del ahora Ecuador.

Es peligroso hablar de un “purismo” que concluya que, los artículos que se presentaron en las Exposiciones en realidad fueron y tuvieron la esencia de lo que significa ser ecuatoriano, es decir, que aquellas piezas -y no otras-, que aquellos artesanos -indígenas- y nadie más, fueron el equivalente de la nacionalidad ecuatoriana. Sin embargo, se podría pensar que opiniones de este tipo caracterizaron las Exposiciones de Artes Manuales Populares, y especialmente la primera, en la que se transmitió la impresión de que lo “otro” era lo extranjero; pensamiento que por lo menos en la superficie, generó un importante quiebre con momentos previos en la historia nacional, en los que el indígena era simplemente considerado como un menor de edad que traía retraso al país.

3.4 La evolución del artesano como hacedor de la patria: desde la capacidad “innata” del *indígena* a la del artesanado *ecuatoriano*

Las Exposiciones de Artes Manuales Populares revelaron la aspiración de conformar una representación holística de lo que significaba el Ecuador, es decir, sobre quienes lo conformaban y qué lo hacía especial. Los indígenas, al igual que “lo indígena” en la primera Exposición fue, al parecer, lo que llenó la gran quimera de la “ecuatorianidad”. No obstante, en la segunda Exposición se dio cierto cambio en este tema.

En la exhibición de 1954, aún se luchaba por validar a las artes manuales al manifestar, por ejemplo, que éstos son “reflejo de una civilización en ningún caso despreciable” (Vacas Gómez, 1954, p.10). Otra manera de ratificar la trascendencia de estas expresiones artísticas fue mediante la exaltación de lo nacional en las mismas, por ejemplo, mencionar que se utilizaron de preferencia materiales nacionales para su realización (“Hoy se inaugura...”, 1954, p.3), que se entendió a la Exposición como “un trabajo verdaderamente nacional” (“Valor de la...”, 1954, p.4),⁸¹ y, lo más sustancial de todo, que se concibió al artesano como el futuro del país. Es así que, el presidente Velasco Ibarra manifestó en la ceremonia inaugural de la exhibición que “aquí está concentrada, en su expresión más sencilla y fecunda, la verdad de la Patria. Aquí están las manos hábiles y poderosas que sabrán construir el futuro de la Patria” (“Pueblo de labradores...”, 1954, p.5). De hecho, se entendía que las piezas que formaron parte de la Exposición, al igual que sus integrantes, eran símbolos de la nacionalidad ecuatoriana.

Aquí es importante entender que la repentina asimilación de las producciones artísticas manuales como símbolo de lo nacional, funciona como la legitimación de una tradición inventada, como la ha denominado Eric Hobsbawm (2002) [1983]. El historiador británico revela que las particularidades de una tradición inventada tienen que ver con que éstas presentan una vinculación ficticia con el pasado, además de someterse a la invariabilidad y a la repetición como manera de justificar su existencia. Así, dentro de las tradiciones inventadas más comunes se encuentran aquellas que “establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales” (Hobsbawm, 2002, p.16), es decir, se utilizan prácticas con una supuesta

⁸¹ También: (“Anoche clausuróse la...”, 1954, p.5).

raigambre histórica para fundamentar la identidad y adhesión de ciertos individuos a un colectivo, lo cual es característico en la creación de las naciones modernas.

Los casos de las Exposiciones de Artes Manuales Populares son un buen ejemplo de hasta qué punto se puede inventar una tradición con el fin de levantar el espíritu nacional y establecer una digna y anhelada identidad nacional. Por ello, se buscó en la empolvada memoria nacional y se colocó sobre la mesa temáticas de antaño, como la grandeza de Atahualpa o las impresionantes creaciones artísticas de la Escuela Quiteña, sucesos históricos que, como bien lo establece Hobsbawm, legitiman la tradición -en este caso, de un pueblo ecuatoriano magnánimo y artesanal-, a la vez que consolidan la pertenencia a la nación.

Por consiguiente, la apropiación del sentimiento artesanal por parte de sectores lejanos al indígena parece ser un suceso que tomó lugar en la segunda Exposición; es decir, el hecho de no ser indígena, ser artesano y aun tener intrínsecas habilidades manuales. En la exhibición de 1954, si bien se habló acerca de la “aptitud nativa” para las artes manuales propia en los *indígenas*, a diferencia de la exhibición de 1952, se discute en mayor medida acerca de la capacidad innata del *artesanado ecuatoriano* y finalmente, del *ecuatoriano*. Por ejemplo, se menciona que “[...] la sensibilidad proverbial del artífice *ecuatoriano* que al tomar en sus manos el leño o el barro lo transforma en obra de arte, modelando el *espíritu mismo de su raza*”⁸² (Tejada, 1954). A partir de esto se puede inferir que, por lo menos discursivamente, se dispuso en cierta manera el estereotipo con respecto a quienes tenían en su ser el producir artes manuales, además se podría tratar de una apropiación del sentimiento artesanal en la medida que personas no indígenas formaron parte de la Exposición. En este sentido se puede citar el caso del hacedor de pianos Luis A. Verdugo, a quien el semanario *El Artesano* le preguntó cuál era su opinión acerca de la Exposición, a lo que respondió “comprendo que estas oportunidades que se *nos* presenta son muy buenas para los *obreros ecuatorianos*, ya que tenemos solamente una sola al año” (“Un hábil artesano...”, 1954, pp.9-10). Es decir, se agrupa al artesano dentro de la noción de “ecuatoriano” indiferentemente de su etnicidad.

Las felicitaciones que recibió la CCE después de la segunda Exposición también dieron cuenta del “patriotismo” de la institución por acoger bajo el mismo techo a las artes manuales del país, así como se reconoció la “esencia patriótica nacional” de las

⁸² Énfasis agregado.

manufacturas populares presentadas (Ortíz, H., para B. Carrión, 25 de agosto de 1954) en cuanto éstas dejaron ver el “talento *ecuatoriano* para las artes manuales”⁸³ (¿Cuál es la...?, 1954, p.3). Además, se ratificó que la Casa había apoyado con exposiciones “que colocan y sitúan a la República del Ecuador en el más cierto avance intelectual como país de ingeniosos inventores y de abnegados laboradores manuales” (Ortíz, H., para B. Carrión, 25 de agosto de 1954).

Se podría pensar que en la segunda Exposición se realizó una transición discursiva del sujeto que, fue desde el *indígena* pasando por el *artesano ecuatoriano* hasta llegar al *ecuatoriano*. Es decir, el personaje principal sobre el cual giraron las reflexiones era el “ecuatoriano”, antes que el indígena. Sería ambicioso creer que aquello se debió a que los indígenas habían sido definitivamente incorporados a la Nación y, por lo tanto, no era necesario especificar acerca de su capacidad artesanal o de su valor para Ecuador, pues es probable que se haya sobreentendido que éstos ya estaban incluidos en el imaginario nacional.

Es necesario aclarar este punto, pues en la primera Exposición también se habló acerca del individuo ecuatoriano, así como en la segunda Exposición continuaron las menciones acerca de la supuesta habilidad artística innata del indígena. Sin embargo, lo que se debe entender es que, en las exhibiciones la problemática de la representación nacional se balanceó de un ir y venir entre la supuesta personalidad creadora indígena, y la esencia de la nacionalidad ecuatoriana. Por lo tanto, es entendible la intervención en la apertura de la primera Exposición, por parte de Velasco Ibarra quien expresó que “cada una de las obras de arte que hemos visto en esta exposición, *representan* la encarnación y la consagración de profundas virtudes del *hombre ecuatoriano*”⁸⁴ (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1); aunque en la misma ocasión, José Ricardo Chiriboga consideró que la muestra debía ser permanente “para que el turista pueda encontrar los motivos de aprecio de *nuestra raíz popular*”⁸⁵ (“La Primera Exposición...”, 1952, p.1).

Por lo tanto, lo que hizo la segunda Exposición fue dimensionar la noción de que “lo ecuatoriano” al difundir la idea de que aquello estaba relacionado con la manufactura de una variedad de piezas de calidad, las cuales no todas necesariamente estaban relacionadas con “lo indígena”. Por ello, la segunda Exposición contó con artículos tan

⁸³ Énfasis agregado.

⁸⁴ Énfasis agregado.

⁸⁵ Énfasis agregado.

diversos como trajes de gala, realizados por un sastre que buscó “introducir un carácter nacional al arte del corte” (“Un sastre que...”, 1954, p.8); a la par de pianos construidos por un común artesano cuencano “para el adelanto de la artesanía ecuatoriana” (“Un hábil artesano...”, 1954, p.9).

Lo que quedó claro a partir de 1954 es que el artesanado ecuatoriano no era una “clase social homogénea” (“Consideraciones sobre el...”, 1954, p.5), ya que estaba compuesto por varios tipos de personas, quienes realizaban diferentes trabajos manuales. Por lo tanto, estuvo presente la individualidad de los artesanos del país en cuanto se mencionó el aporte que *cada uno* realizaba, al establecer que “el ciudadano merced a su ingenio destreza y habilidad, elabora productos si genéricamente similares, unitariamente originales, expresión de la personalidad de *cada trabajador*, y en cuya producción las máquinas ocupan un lugar secundario”⁸⁶ (“Consideraciones sobre el...”, 1954, p.5). Es decir, parecería ser que, por un momento, durante la segunda Exposición se desvaneció la división entre indígena, mestizo y blanco, quienes se fundieron bajo lo “ecuatoriano”.

En fin, la segunda Exposición significó una suerte de transición del representante de lo ecuatoriano desde el indígena al artesano, en la que se seguía hablando acerca de capacidad innata de este último. Si bien no se descartó del todo las menciones a la habilidad propia de los nativos del país, se le dio más peso al artesanado como el artífice de lo nacional de lo que previamente se le había dado. Sin embargo, en coherencia con la primera Exposición, se siguió creyendo que las piezas realizadas por el representante nacional -ahora el artesanado, antes el indígena-, eran las representaciones de lo que el ecuatoriano podía hacer, lo que convierte a éste en un artesano por esencia.

⁸⁶ Énfasis agregado.

Cierre de capítulo

En este último apartado se ha explorado las relaciones entre el adiestramiento formal e informal del artesanado ecuatoriano con la construcción de representaciones nacionales. Así, para la época estudiada se encontró que tanto la estatalidad como la institucionalidad vieron prudentes apoyar a la capacidad “innata” del artesano ecuatoriano y especialmente al indígena, pues existía la idea de que una educación bien ejecutada alejaría al artesanado de sublevaciones en contra de la democracia. No obstante, se suscitaron problemas como la falta de fondos de la JNDA, lo cual impedía que la educación obrera avanzara. Para todo ello, la educación informal del artesanado continuó como la principal manera en la que este grupo se preparaba para sus labores, esto especialmente mediante la lectura de textos propios de su área o a su vez, de publicaciones relevantes a la clase artesanal como el semanario *El Artesano*. La investigación arrojó que la mayoría de los artesanos que se presentaron en la segunda Exposición no se habían preparado académicamente en una Escuela de Bellas Artes o un establecimiento similar.

Se demandó varias veces que el Estado tomara cartas en el asunto con respecto a la educación formal del artesano. Mas, al parecer, a lo que éste se restringió fue a realizar eventos artesanales esporádicos -como las Exposiciones de la CCE o cursos en zonas artesanales- y en el mejor de los casos, el establecimiento de una normativa que rigiera al grupo artesanal del país, como lo fue la LDA. Además, estuvo sumamente presente la noción hegemónica de que una institución podía avalar el trabajo de un artesano, a pesar de que dicha entidad no tuviese experiencia previa en el campo de las artes manuales. Así, tanto el Estado, como la CCE fueron figuras partícipes de la promulgación de políticas culturales de estímulo a la “innata” capacidad manual de la población del país.

Por su parte, el establecimiento del Reglamento de Extensión Cultural y de Fomento de Artes y Manufacturas Populares demostró que existía un claro anhelo por asentar los fundamentos de lo “nacional” comenzando por educar al sector artesanal. Otras iniciativas como los cursos efectuados por el Ministerio de Educación y el Instituto de Recuperación Económica Austral también reflejaron el deseo de adiestrar a los artesanos de la patria.

A pesar de las distintas actividades educativas ofrecidas por diversas entidades, se evidenció que se estaba haciendo muy poco comparado con el gran problema que presentaba el artesanado. Una de las razones de ello se redujo al escaso presupuesto

proyectado para las artes manuales y los artesanos ecuatorianos; mientras que otro de los motivos recayó en el simple desinterés por parte de las figuras que tenían la autoridad para cambiar la realidad del grupo en discusión. Aquello devela que, a pesar de que el país se encontró en un tiempo relativamente estable en cuanto a su economía, no priorizó realizar impulsos de salvaguarda a las artes manuales, a pesar de repetir numerosas veces lo importante que esto era. Por ende, por lo menos para el primer lustro de 1950, los artesanos fueron reducidos a una figura utilizada para hablar del progreso económico del país, al igual que para conformar representaciones nacionales. Lo cual, de cierta manera fue un avance para los indígenas artesanos, quienes en la década pasada eran considerados como un equivalente al retraso nacional.

En ese sentido, se evidenció que, en el tiempo de las Exposiciones, el “otro” dejó de ser lo indígena para ser lo extranjero. Bajo esa lógica, lo propio se convirtió en lo indígena, esto tanto en las piezas -artesanías- como en el sujeto -el indígena-. A manera de tradición inventada, se tomó de la historia hechos convenientes para armar un discurso que realzaba la estirpe ecuatoriana, lo cual, en un contexto de baja estima nacional, buscó alzar los ánimos y generar un sentido de pertenencia al país. Por ende, existió cierto sentimiento purista en las Exposiciones y especialmente de la primera. Percepción que entendía que aquellas piezas -y no otras-, que aquellos artesanos -indígenas- y nadie más, eran el equivalente de la nacionalidad ecuatoriana.

Durante la segunda Exposición se dio un vuelco no total pero importante, con respecto a los sujetos considerados como artesanos por definición. Pues, en esta ocasión se teorizó acerca del *ecuatoriano* como el hacedor de artes manuales, antes que el indígena. Sin embargo, este hecho no fue absoluto y aun en la segunda Exposición se habló acerca de las capacidades manuales del indígena, así como en la primera se discutió sobre la creatividad del ecuatoriano. Sin embargo, el tema es que en las exhibiciones la problemática de la representación nacional se balanceó entre un ir y venir entre la supuesta personalidad creadora indígena, y la esencia de la nacionalidad ecuatoriana.

CONCLUSIONES

En el recorrido de la representación nacional de los años treinta y cuarenta, la institucionalidad fue aquella que promovió discursos acerca del indígena, en base a un modelo asistencialista en un marco de desarrollo. De hecho, dentro de los indigenismos, el que fue más altamente difundido “desde arriba” fue el integracionista, según el cual se buscó anexar a la población nativa a la nación ecuatoriana, tal como fue el caso del Instituto Indigenista Ecuatoriano, filial del Instituto Indigenista Interamericano y conformado por una mayoría de intelectuales y profesionales blanco-mestizos del país. No obstante, también se suscitó la Federación Ecuatoriana de Indios, la cual más bien tuvo una lógica subalterna de representación en la que los propios líderes indígenas hablaron por sus intereses, ligándose más bien con los postulados del indianismo.

Las expresiones estéticas no se quedaron a un lado. El indigenismo pictórico, a pesar de haber sido en un inicio repelido por los conocedores del mundo del arte, posteriormente se abrazó de esta esfera para promulgar un arte moderno con fines específicos, es decir, el establecimiento de “lo nacional”. De manera que, se ha propuesto la idea de indigenismos institucionalizados para demarcar la confluencia de encuentros e instituciones, las cuales acogieron a una diversidad de personajes, desde literatos hasta antropólogos y artistas. Con estos individuos como interlocutores, la figura del indígena fue claramente construida a manera de sujeto de estudio, tanto por el Estado como por la institucionalidad, potestades que, bañadas en paternalismo y control, establecieron la manera en la que el indígena debía ser visto y ayudado.

La institución angular para la divulgación de un discurso acerca del arte y de lo nacional durante el siglo XX fue la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Durante las primeras décadas de su creación, la CCE dio lugar discursivamente a grupos subalternos como los indígenas. Con esto se quiere decir que, no es que aquellos sujetos formaron parte constitutiva de la Casa, sino que, estuvieron presentes en las reflexiones que promulgaba la entidad. Por lo que, desde allí se dio espacio para conferencias, se apoyó a artistas y se llevaron a cabo tertulias intelectuales en la que se topó el tema del indígena, además del de las artes manuales como sinónimo de progreso.

Es fundamental comprender que la Guerra con Perú en 1941 provocó un profundo quiebre en la representación nacional ecuatoriana, de manera que ésta tuvo que ser replanteada dejando a un lado la importancia del territorio y exaltando la idea moderna

de cultura y diversidad étnica. En ese sentido, la CCE fue un espacio que unificó –o por lo menos puso bajo un mismo techo– a lo popular con lo académico y a las élites con los subalternos. Las Exposiciones de Artes Manuales Populares fueron, sin duda, producto del bagaje decimonónico con respecto a la idea del salón y a los espacios legitimadores del arte, en las que se reveló un fuerte sentimiento de reivindicación de “lo nacional”, al plantear que ello se encuentra específicamente en la habilidad manual de sus habitantes.

Así, la CCE fue la forma institucionalizada que hizo de intermediaria entre la cultura de élites y la cultura popular, al producir representantes (los indígenas) y representaciones (las artes manuales populares) para acoger a lo que se entendía como lo ecuatoriano. Entre la primera y la segunda Exposición se jugó con respecto a quienes eran los representantes de lo nacional, pues en un primer momento el protagonismo lo tuvieron los indígenas, lo que posteriormente se fue traspasado al artesanado. Si se retoma la noción de la ausencia en Chartier (1992), es posible apuntar a que las manufacturas populares fueron producciones sobre las cuales se buscó llenar un sentimiento de vacío generado por la historia nacional. Se podría decir que, fue como si las piezas artesanales tuvieron un significado más profundo que solo el de sus materiales o el de la mano de obra; más bien fue casi como si los objetos hubiesen estado vivos y “hablaron” acerca de lo creativo, emprendedor y artístico que era, el indígena del país y luego, el ecuatoriano en sí. Por ello la importancia de elegir las piezas de ciertos artesanos cuya función fue *representar* a toda la Nación, en una evidente ausencia de “todos”.

El manejo y la logística de las Exposiciones reveló que éstas fueron eventos de gran magnitud, en donde se buscó, desde una mirada holística o global, involucrar a *todas* las artes manuales y a *todos* los artesanos del país. Esto se llevó a cabo gracias a las *Misiones Artesanales* promulgadas por Leonardo Tejada a inicios de 1952, además del gran esfuerzo desde la CCE por difundir información acerca de la importancia de las producciones artísticas populares.

La industrialización, el mercado y el supuesto mejoramiento estético de las obras manuales fueron aspectos muy presentes en ambas Exposiciones. Estas particularidades responden al pensamiento progresista de la época, al igual que una suerte de *revival* de exhibiciones y consumo de productos artesanales en Latinoamérica. Situación que fue promovida con el apoyo de la institucionalidad, desde la CCE, hasta el IEAG y el Programa del Punto IV. El Instituto y el Programa sirvieron como parte de la educación

formal del artesanado ecuatoriano, con la pretensión de adiestrar más que estéticamente, en temas como la técnica y el mercado internacional de las artes manuales. Sin embargo, estas iniciativas se quedaron cortas si se considera que la institucionalidad no abarcó a todas las zonas del país, o siquiera a la mayoría de ellas, por lo que los artesanos primordialmente debieron ser autodidactas en su formación.

La idea general que estuvo detrás de las políticas y demás accionares educativos por parte tanto del Estado como de la institucionalidad, era tratar de impulsar económica y técnicamente al sector artesanal. Este último, si bien contaba con la destreza manual, que, según el imaginario de la época era “innata”, ésta debía ser sacada, aprovechada, y hasta se podría decir que controlada por las diversas instituciones o la estatalidad. Aquello también se llevó a cabo con el fin de realzar lo nacional y evadir el acomplejado sentimiento de inferioridad; por lo que se construyó a la figura del artesano como un individuo fuerte y esforzado, que construía el futuro de Ecuador con sus manos. Por ello, en las Exposiciones la problemática de la representación nacional se balanceó de un ir y venir entre la supuesta personalidad creadora indígena, y la esencia de la nacionalidad ecuatoriana.

Por una parte, se puede comprender a las Exposiciones como sucesos que develaron no solamente una coyuntura del gobierno de turno, sino más bien, fueron acontecimientos que exteriorizaron una preocupación al parecer regional -si se toma en cuenta los esfuerzos del III desde México- con respecto a la recuperación del arte popular y de lo “propio”. Por otra parte, la terminología encontrada desde publicaciones periódicas hasta en la legislación (LDA), habló de una agrupación -el artesano- sin distinción de lo que conforma lo “ecuatoriano”, esto es, lo artesanal, que a su vez estaba formado por su clase. A la larga, se encontró que dicha clase artesanal estaba conformada por varias personas de diversos trasfondos socioculturales y grupos étnicos.

En fin, existió un claro anhelo por asentar los fundamentos de lo “nacional”, noción que fue construida con la apertura de espacios, normativas y educación, los que previamente habían rechazado al indígena para luego, no solo tratar de integrarlo y hablar por él, sino que hacer uso de éste en aras del progreso del país. En ese sentido, las primordiales intenciones de las Exposiciones fueron, el afianzamiento de la representación nacional, y un supuesto reconocimiento del rol sustancial que cargaban los indígenas ecuatorianos en lo que respecta a la conformación de una nación artística-

manual. Esto último, alineado también con el anhelo consistente de generar ingresos económicos mediante a las manufacturas artísticas.

Las exhibiciones, aunque formaron parte de la política cultural del momento, con el apoyo de José María Velasco Ibarra y Benjamín Carrión, no se convirtieron en verdaderos cambios que resultaron en el mejoramiento integral de las condiciones de las poblaciones indígenas del país, en tanto que, no se tomó en cuenta la voz de estos sujetos subalternos dentro de las discusiones que les concernía; siendo así que, las Exposiciones de Artes Manuales Populares podrían haber sido una de las primeras formas de lo que actualmente se entiende como multiculturalismo oficial (Rivera Cusicanqui, 2010). Pues, lo que el presente trabajo aclaró es que, las exhibiciones fueron excusas para abordar una problemática mucho más profunda, mediante la utilización del sujeto indígena a conveniencia del Estado y la institucionalidad del momento. Adicionalmente, la instrucción oficial que brindó la CCE con el motivo de las Exposiciones y éstas en sí, fueron un punto esencial en el establecimiento de un artesanado educado que sirvió para la conformación de la representación nacional en base de una tradición inventada.

Las limitaciones de este trabajo se deben a la demarcación temporal y metodológica de la investigación, la cual no permitió estudiar sucesos como la tercera Exposición de Artes Manuales y Pequeñas Industrias llevada a cabo en 1964 con el auspicio de la CCE; así como quedó a un lado la temporalidad de los años 1960, en la que funcionaron, por ejemplo, el Instituto Otavaleño de Antropología y el Instituto Ecuatoriano de Folklore, importantes entidades en lo que respecta a la producción de artículos artísticos manuales por parte de la población indígena ecuatoriana. En una futura investigación sería interesante tratar el tema del turismo y su ligazón con la economía, tópicos que salieron a la luz en tiempos de las Exposiciones, esto, con el fin de abrir una puerta al pasado dentro de la enredada identidad ecuatoriana.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, E. (2011). Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario. En E. Acevedo y P. García (Ed.), *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950* (pp.25-95). México D.F: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Almeida, I. (1992). *Indios: una reflexión sobre el Levantamiento Indígena de 1990*. Quito: Idis/ Abya-Yala.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica S.A.
- Andrade, J. (et al.). (1965). *Arte popular del Ecuador*. Quito: Garantía
- Banco Central del Ecuador. s/a. *Umbral del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: BCE.
- Bartoli, L. (2002). *Antropología aplicada: historia y perspectivas de América Latina*. Quito: Abya-Yala.
- Becker, M. (enero, 2007). Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano. *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, (27), 135-144.
- Becker, M. (septiembre, 2012). The limits of “indigenismo” in Ecuador. *Latin American Perspectives*, (39),5, 45-62.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F: Itaca.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Buitrón, A. (1946). La antropología y el problema del indio en América. En Instituto Indigenista Ecuatoriano (Ed.), *Cuestiones indígenas del Ecuador* (pp. 38-55). Vol.1. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Burke, P. (2012). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrión, B. (1955). Pío Jaramillo Alvarado, Doctor en Ciencias de la Patria. En P. Jaramillo Alvarado, *Historia de Loja y su provincia* (pp. vii-xxxix). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carrión, B. (2012) [1941]. *Cartas y Nuevas Cartas al Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carvalho-Neto, P. (1989). *Diccionario de teoría folklórica*. Cayambe: Abya-Yala.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Comas, J. (1953). *Ensayos sobre indigenismo*. México D.F: Instituto Indigenista Interamericano.
- Comas, J. (1954). El Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 17(1), 107-111.
- Cueva, A. (julio-diciembre 1988). Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960. *Revista Iberoamericana*, LIV(144-145), 629-647.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana – Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- De la Peña, G. (2008). *La Antropología Social y Cultural en México*. México D.F: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Eljuri, G. (2011). Técnicas artesanales tradicionales. En Ministerio Coordinador de Patrimonio, *Un aporte para la construcción de políticas públicas sobre el patrimonio cultural inmaterial* (pp. 99-114). Quito: MCP.

- Favre, H. (1998). *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FEI. (1945). *Estatutos de la Federación Ecuatoriana de Indios*. Guayaquil: Editorial Claridad.
- Fernández-Salvador, C. (2014). Benjamín Carrión y las políticas culturales de la primera mitad del siglo XX: de las colecciones privadas a la esfera pública. En J. Grijalva y M. Handelsman (Ed.), *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos* (pp.219-245). Quito: Museo de la Ciudad.
- Gamio, M. (1966). *Consideraciones sobre el problema indígena*. México D.F: Instituto Indigenista Interamericano.
- Gellner, E. (2006) [1983]. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts*, (12), 13-42.
- Giraud, L. y S. Lewis. (septiembre 2012). Pan-American Indigenismo (1940-1970): New approaches to an ongoing debate. *Latin American Perspectives*, 39(5), 3-11.
- Gobierno del Ecuador. (1949). *Misión Cultural Indígena a los Estados Unidos*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales.
- Grijalva, J. y Handelsman, M. (2014). *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Guerrero, A. (1993). La desintegración de la Administración étnica en el Ecuador. De sujetos-indios a ciudadanos-étnicos: de la manifestación de 1961 al levantamiento indígena de 1990. En José Almeida [et al], *Sismo étnico en el Ecuador* (pp.83-103). Quito: CEDIME/ Abya-Yala.

- Hadatty Mora, Y. (2014). José Vasconcelos y Benjamín Carrión, suscitadores de las vanguardias. En J. Grijalva y M. Handelsman (Ed.), *De Atahualpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos* (pp.247-271). Quito: Museo de la Ciudad.
- Hobsbawm, E., y Ranger, T. (2002) [1983]. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Ibarra, A. (1987). *Los indígenas y el Estado en el Ecuador: la práctica neoindigenista*. Quito: Abya-Yala.
- Ibarra, H. (1991). La identidad devaluada de los “modern indians”. En I. Almeida, *Indios: una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990* (pp.319-349). ILDIS/ Abya-Yala.
- Jaramillo Alvarado, P. (1922) [1988]. El indio ecuatoriano (texto seleccionado). En C. Malo, *Pensamiento indigenista del Ecuador* (pp. 99-186). Quito: Banco Central del Ecuador-CEN.
- Jaramillo Alvarado, P. (1983). *El indio ecuatoriano* (6ta edición), tomo II. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Kennedy, A. (Ed.). (1995). *Artes académicas y populares del Ecuador*. Cuenca: Abya-Yala-Fundación Paul Rivet.
- Kingman, E. (2006). *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940, higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO.
- Llerena, J. y Chaves, A. (1942). *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*. Quito: Imprenta de la Universidad.
- Luna, M. (1989). *Historia y conciencia popular: el artesanado en Quito, economía, organización y vida cotidiana, 1890-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Malo, C. (2008). *Artesanías, lo útil y lo bello*. Cuenca: CIDAP

- Marroquín, A. *Balance del indigenismo. Informe sobre la política indigenista en América Latina*. México: III.
- Menéndez, E. (2010). *La parte negada de la cultura*. Rosario: Protohistoria ediciones.
- Moreno, A. (2005). *Jan Schreuder: Aportes de un encuentro intercultural*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Muratorio, B. (Ed.). (1994). *Imágenes e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO.
- Naranjo, M. (1990). *El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica*. Cuenca: CIDAP.
- Oña, L. (2010). Del salón al Premio Mariano Aguilera: Retrospectiva 1917-2008. En FONSAL, *Mariano Retro 91 años del Salón Mariano Aguilera* (pp.7-13). Quito: FONSAL.
- Pachano, S. (Comp.). (2003). *Antología: Ciudadanía e identidad*. Quito: FLACSO.
- Pérez, T. (2010). Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa. En V. Coronel y M. Prieto, *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (pp. 23-69). Quito: FLACSO.
- Pérez, T. (2006). El arte moderno en el Ecuador: autonomía e institucionalidad. En F. Corral et al, *Testigo del siglo: el Ecuador visto a través de diario El Comercio 1906-2006* (pp.419-425). Quito: El Comercio.
- Prieto, M. (2004). *Liberalismo y temor imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador poscolonial 1895-1950*. Quito: Abya-Yala.
- Prieto, M. (2008). “Rosa Lema y la Misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: turismo, artesanías y desarrollo”. En C. de la Torre (ed.) y M. Salgado, *Galo Plaza y su época* (pp. 157-191). Quito: FLACSO.

- Prieto, M. (Comp.). (2017). *El Programa Indigenista Andino, 1951-1973. Las mujeres en los ensambles del desarrollo*. Quito: FLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, F. (2003). Los indigenismos en Ecuador: de paternalismos y otras representaciones. En S. Panchano (comp.), *Ciudadanía e identidad* (pp. 377-393). Quito: FLACSO.
- Rodríguez Castelo, H. (2008). *Leonardo Tejada Z.* Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rodríguez, M. (2015). *Cultura y política en Ecuador estudio sobre la creación de la Casa de la cultura Ecuatoriana*. Quito: FLACSO.
- Rubio Orbe, G. (1953). Aculturación de indígenas en los andes. *América Indígena*, 13 (3), 200-214.
- Rubio Orbe, G. (1983). Prólogo. En P. Jaramillo Alvarado, *El indio ecuatoriano* (6ta edición) tomo II. (pp.11-40). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Rubio Orbe, G. (2013). *Los indios ecuatorianos: evolución histórica y políticas indigenistas*. Quito: Ediciones La Tierra.
- Sánchez Prado, I. (2014). Los tonos de la patria: Carrión en México y las fundaciones de la cultura nacional en América Latina. En J. Grijalva y M. Handelsman (Ed.), *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos* (pp.201-217). Quito: Museo de la Ciudad.
- Silva, E. (1986). El terrigenismo, opción y militancia en la cultura ecuatoriana. En F. Tinajero (comp.), *Teoría de la cultura nacional* (pp. 419-493). Quito: Corporación Editora Nacional.

- Skinner, Q. (2007). *Lenguaje, política e historia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sullivan, E. (Ed.). (1996). *Arte latinoamericano en el siglo XX*. Madrid: Nerea S.A.
- Tinajero, F. (Comp.). (1986). *Teoría de la cultura nacional*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Tinajero, F. (2014). El siglo de Carrión y otros ensayos. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Tite, B. (2017). *Cartas al Ecuador: Interpretaciones históricas* (Tesis de pregrado). PUCE: Quito.
- Villalba, J. (1972). Una década institucional 1961-1971: Crónica universitaria. *Revista*, 1, 83-125
- Vintimilla, M. (2010). Estudio introductorio. En J. de la Cuadra, *Doce Relatos y Los Sangurimas* (pp.9-36). Quito: Libresa.
- Viteri, P. (2014). *Huellas que no cesan, 70 años. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Wolf, E. (1956). Aspects of group relations in a complex society: Mexico. *American Anthropologist*, 56, 1065-1078.
- Wright, S. (febrero, 1998). La politización de la “cultura”. *Antropology Today*, 14(1), s/p.

FUENTES PRIMARIAS

- ¿Cuál es la situación de las artesanías? (22-08-1954) *El Artesano*. p.3
- Acta 3 de la Junta General de la CCE. (3 de octubre de 1952). [Documento institucional].
- Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 4 de la Junta General de la CCE. (23 de septiembre de 1952). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 6 de la Junta General de la CCE. (24 de octubre de 1952). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 7 de la Junta General de la CCE. (29 de octubre de 1952). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 13 de la Junta General de la CCE. (9 de enero 1953). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 17 de la Junta General de la CCE. (30 de enero de 1953). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 29 de la Junta General de la CCE. (10 de abril de 1953). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 58 de la Junta General de la CCE. (15 de octubre de 1953). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 61 de la Junta General de la CCE. (5 de enero de 1954). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 76). Quito.

Acta 68 de la Junta General de la CCE. (8 de enero de 1954). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 10, Libro 75). Quito.

Acta 96 de la Junta General de la CCE. (3 de agosto de 1954). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales. AHCCE (Caja 16, Libro 124), Quito.

Acta 99 de la Junta General de la CCE. (27 de agosto de 1954). [Documento institucional]. Actas, sesiones, juntas generales AHCCE (Caja 16, Libro 124), Quito.

Aguilera Malta, D. (ca.1952). *Primera Exposición de Artes Manuales Populares* [Audiovisual]. (C-Ec - A..D - O2 - III - 1018 - a / UMER012.1 / DVDER454). Cinemateca Nacional. Quito

Andrade, R. (15 de agosto de 1954). Rol de la Casa de la Cultura. *El Comercio*. p.11

Anoche clausuróse la Segunda Exposición Nacional de Artes Manuales Populares. (23 de agosto de 1952). *El Comercio*. p.5

Arte manual en el Ecuador. (julio - diciembre 1957). *Letras del Ecuador*.

Ayora, F. (18 de abril de 1954). Institutos de Enseñanza artesanal. *El Artesano*. p.3

Ayudar al artesano no es defender la economía y progreso del país. (8 de agosto de 1954). *El Artesano*. pp.4, 6.

Boletín de prensa. (10 de agosto de 1952). [Documento institucional a ser publicado en prensa]. AHCCE (Caja 11, Libro 80), Quito.

Boletín de prensa. (25 de junio de 1954). [Documento institucional a ser publicado en prensa]. AHCCE (Caja 11, Libro 80), Quito.

Boletín de prensa. (4 de abril de 1952). [Documento institucional a ser publicado en prensa]. AHCCE (Caja 11, Libro 80), Quito.

Buitrón, A. (7 de agosto de 1952). [Carta para Enrique Garcés]. AHCCE (Caja 10, Libro 78), Quito

Buitrón, A. (febrero 1951). Ecuador: Sobre la aplicación del programa de asistencia del Punto Cuarto. *Boletín indigenista*, XI, 130-134.

Casa de la Cultura Ecuatoriana I Exposición Nacional de Artes Populares. (15 de octubre de 1952). *El Comercio*. p.1

Casa de la Cultura Ecuatoriana II Exposición Nacional de Artes Manuales Populares. (13 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.1

Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1957) *Trece años de cultura nacional: informe del presidente de la institución agosto 1944-1957*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Catálogo de Exposición de Arte Infantil. [ca.1953]. AHCCE (Caja 16, libro 133).

CCE, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Misión de la UNESCO-OIT. (ene-jun, 1953). *Horario del curso de extensión cultural de las artes gráficas y perfeccionamiento de trabajadores*. [Horario detallado]. AHCCE (Caja 16, libro 133), Quito.

Cevallos, J., (20 de octubre de 1952). [Carta para B. Carrión]. AHCCE (Caja 10, Libro 78), Quito

Con una ceremonia de gran trascendencia se inauguró hoy la Exposición de Arte Manual. (16 de octubre de 1952). *Últimas Noticias*. s/p.

Consideraciones sobre el problema de la artesanía. (17 de enero de 1954). *El Artesano*. pp.5-6

Contrato entre la Casa de la Cultura y Demetrio Aguilera Malta para la filmación de un documental cinematográfico. (1 de julio de 1954). [Documento institucional]. AHCCE (Caja 16, Libro, 125), Quito.

Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores Bolívar Mena F., Gerardo Astudillo, Galo Galecio, Diógenes Paredes, José López R., y César Bravomalo R., para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Primera Exposición Nacional de Artes Manuales Populares organizada por la Casa de la Cultura. (1 de octubre de 1952). [Documento institucional]. AHCCE (Caja 12.1, Libro, 93), Quito.

Contrato entre la Casa de la Cultura y los señores Diógenes Paredes, Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Jaime Valencia y Galo Galecio, para el arreglo, decorado, ornamentación y ejecución de la Segunda Exposición Nacional de Artes Manuales Populares organizada por la Casa de la Cultura. (15 de julio de 1954). [Documento institucional]. AHCCE (Caja 12.1, Libro, 93), Quito.

Diario El Comercio recoge los propósitos de nuestra publicación. (4 de febrero de 1954). *El Artesano*. s/p.

Ecuador necesita crear una mentalidad industrial, dijo el profesor Juan B. Haro. (30 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.5

El encargo de la cultura. (14 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.4

El indio en la vida nacional. (7 de julio de 1944). *El Comercio*. s/p.

El primer año de la ley. (5 de septiembre de 1954). *El Artesano*. p.4

El turismo y la producción artística indígena. (junio 1953). *Boletín Indigenista*, XIII, 178-181.

Estudiar nuestras artes manuales nos conduce a defensa de nuestro tipo de civilización. (22 de octubre de 1952). *El Comercio*. p.12

Exposición de Artes Manuales Populares se abrirá mañana en la Casa de la Cultura. (12 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.7

Garcés, E., (2 de abril de 1952). [Carta para el Interventor de la Institución]. AHCCE (Caja 12.1, Libro 92), Quito.

Garcés, E., (23 de febrero de 1952). [Carta para el Presidente del Consejo Municipal de Otavalo]. AHCCE (Caja 11, Libro 85), Quito

Garcés, E., (25 de mayo de 1954). [Carta para M. A Gudiño]. AHCCE (Caja 15, Libro 22), Quito.

Garcés, E., (31 de agosto de 1954). [Carta para el Subsecretario de Educación Pública].

AHCCE (Caja 15, Libro 21), Quito.

Herrera, J. (14 de febrero de 1954). La educación obrera, base de la nacionalidad ecuatoriana. *El Artesano*. p.2

Hoy se inaugura la Segunda Exposición Nacional de Artes Manuales Populares. (13 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.3

IEAG. (1956). *Llacta* (1), 5-6.

IEAG. (enero 1960). *América Indígena*, XX(1), 35-51.

Instituto Indigenista Interamericano. (1951). Inauguración del Museo de Artes e Industrias Populares. *Boletín Indigenista*, XI, 158

La Casa de la Cultura concedió premios a los concursantes a Exposición de Artes Manuales. (26 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.7.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana abre una exposición de la cultura popular. (ca. octubre de 1952b). *Diario de Centro América*. s/p.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana I Exposición Nacional de Artes Populares. (25 de octubre de 1952a). *El Comercio*. s/p.

La Exposición de Artes Manuales de la Casa de la Cultura sobrepasó todo lo que se esperaba. (7 de septiembre de 1954). *El Comercio*. p.13

La III Exposición de Artes Manuales revelará lo mejor de la artesanía nacional. (16 de agosto de 1964). *El Comercio*. p.19

La Primera Exposición de Artes Manuales Populares fue inaugurada el día de ayer. (17 de octubre de 1952). *El Comercio*. p.1

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

Ley de Defensa del Artesanado. (1953). [17 de enero de 1954]. *El Artesano*. p.6

Linke, L. (agosto, 1954). Casa de la Cultura Ecuatoriana. Lo que se ha hecho en sus diez años de vida por las artes y las ciencias en el Ecuador. *Américas*, 6(8), 13-15, 41-42.

Los mejores trabajos de artesanía y manualidades artísticas se exhibirán. (3 de agosto de 1964). *El Comercio*. p.3

Los políticos no se han preocupado del artesano, dice el maestro ebanista Neptalí Martínez Jaramillo. (8 de agosto de 1954). *El Artesano*. p.6

Mañana se inaugurará Exposición de Artes Manuales Ecuatorianas. (19 de agosto de 1964). *El Comercio*. p.13

Martínez, N. (1 de marzo de 1944). La liberación indígena: el imperativo de la nacionalidad ecuatoriana. *Continente*. p.6

Métraux, A. (febrero 1951). La UNESCO y las artes populares. *Boletín indigenista*, XI, 8-10

Ortíz, H., (25 de agosto de 1954). [Carta a B. Carrión]. AHCCE (Caja 13, Libro 101), Quito.

Palacios, J., (1 de octubre de 1952). [Carta para B. Carrión]. AHCCE (Caja 10, Libro 79), Quito

Por ley la Junta de Defensa del Artesanado es una entidad autónoma y de derecho público. (5 de septiembre de 1954). *El Artesano*. p.1

Pueblo de labradores y artesanos. (Jul - Oct 1954). *Letras del Ecuador*. 96-99, 4-5, 12-13

Recalde, M. (19 de agosto de 1954). La Junta Nacional de Defensa del Artesanado expresa gratitud por apoyo de “El Comercio”. *El Comercio*. p.3

Reglamento de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares. (ca. mayo 1952). [Documento institucional]. Documentos varios (Caja nº10, Libro 77). Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana Quito, Ecuador.

Reglamento de la Segunda Exposición de Artes Manuales Populares. (16, 09, 1954).

[Documento institucional]. Invitaciones (Caja nº11, Libro 80). Archivo Histórico
Casa de la Cultura Ecuatoriana Quito, Ecuador.

Reglamento General de la Ley de Defensa del Artesanado. (1954). [9 de enero de 1955].

Reglamento. (1 de enero de 1954). *El Artesano*. pp. 2-3.

Rubín de la Borbolla, D. (Enero 1955). La situación de las artes populares en el Ecuador.

América Indígena, 15, (1), 69-76.

Salinas, R. (octubre 1954). Manual arts in Ecuador. *América Indígena*, 14 (4), 315-326.

Schreuder, J. (1955). Sobre las artes populares en Ecuador. Carta abierta al Dr. Daniel F.

Rubín de la Borbolla. *América Indígena*, 15 (2), 159-164.

Segunda Exposición de Artes Manuales del Ecuador fue solemnemente inaugurada. (14

de agosto de 1954). *El Comercio*. p.3

Tejada, L. (14 de agosto de 1954). “Nada se ha hecho por el restablecimiento de las

artesanías en el Ecuador, dice el Sr. L. Tejada”. *El Comercio*. p.2

Tejada, L. (abril, 1952b). *Plan general de las Misiones*. [Documento institucional].

AHCCE (Caja 13, Libro 103), Quito.

Tejada, L. (marzo, 1952). Recomendaciones a la CCE para la formulación de un plan de

protección a las artes populares manuales en el país. [Documento institucional].

AHCCE (Caja 11, Libro 81), Quito.

Un hábil artesano que aspira a establecer una fábrica de pianos en esta ciudad. (22 de

agosto de 1954). *El Artesano*. p.10

Un sastre que estuvo en la II Exposición de artes manuales. (22 de agosto de 1954). *El*

Artesano. p.8

Una escuela-taller de tejidos instalará el instituto de recuperación económica austral. (13 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.11

Vacas Gómez, H. (11 de septiembre de 1954). “La obra de la sección de Artes e Industrias del Instituto ecuatoriano de Antropología”. *El Comercio*. p.10

Valor de la artesanía. (24 de agosto de 1954). *El Comercio*. p.4

Villalba, J. (1972). Una década institucional 1961-1971: Crónica universitaria. *Revista*, 1, 83-125

LISTADO DE FIGURAS

Figura nº	Descripción
1	Diego Rivera. (1947). <i>Sueño de una tarde dominical en la alameda central</i> .
2	Pedro León Donoso. (1946) <i>Cangahua</i> .
3	Diógenes Paredes. (1943) <i>Tormenta</i> .
4	Eduardo Kingman. (1941). <i>Los Guandos</i> .
5	Oswaldo Guayasamín pintando uno de los murales de la CCE.
6	Rosa Lema junto con el presidente José María Velasco Ibarra y el Ministro de Educación José Martínez Cobo en la inauguración de la Primera Exposición de Artes Manuales.
7	Leonardo Tejada. (1944). <i>Otavallo</i> .
8	Leonardo Tejada. (1942). <i>Estibadores</i> .
9	Emblema de la primera Exposición.
10	Ceremonia inaugural de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares.
11	El presidente José María Velasco Ibarra contemplando la confección de un casimir por un indígena otavaleño.
12	Parte del stand del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía en la primera Exposición.
13	Varios objetos manuales presentados por un núcleo provincial en la primera Exposición.
14	Figuras talladas en madera presentadas en la primera Exposición.
15	Danzantes indígenas en la primera Exposición.
16	Feria en el Parque El Ejido a propósito de la primera Exposición.
17	Paul Rivet en una recepción ofrecida por la CCE.
18	Dos indígenas salasacas pintando en el Centro Ecuatoriano de Arte.

- 19 Indígena otavaleño elaborando un textil en la sección de Artes Industriales del IEAG.
- 20 Dos indígenas otavaleñas pintando en el Centro Ecuatoriano de Arte.
- 21 Benjamín Carrión leyendo su discurso en la inauguración de la segunda Exposición. También constan el Ministro de Educación, el Vicepresidente de la República, Velasco Ibarra y el presidente de la Corte Suprema de Justicia.
- 22 Máscaras de figuras zoomorfas en cera presentadas en la segunda Exposición.
- 23 Representación de un taller de tejidos con estatuas de indígenas en el stand de la IEAG en la segunda Exposición.
- 24 Velasco Ibarra proclamando su discurso en la inauguración de la primera Exposición.
- 25 Un visitante de la primera Exposición observando uno de los tejidos Salasacas presentados en la muestra.
- 26 Parte de la Primera Exposición de Artes Manuales Populares.
- 27 Distintos *chumbi* o fajines coloridos típicos de la vestimenta del indígena serrano, acompañados de muñecas de la misma procedencia.
- 28 Sombreros de paja toquilla en la primera Exposición.
- 29 Representación con maniquíes de un “grupo Salasaca” en la primera Exposición.
- 30 Expositores otavaleños en la primera exhibición.
- 31 Chalina con diseño salasaca de un quinde presentada en el stand del IEAG en la segunda Exposición.
- 32 Alfombra con motivos salasacas presentada en el stand del IEAG en la segunda Exposición.

ACRÓNIMOS Y SIGLAS

AHCCE	Archivo Histórico Casa de la Cultura Ecuatoriana
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana
FAO	Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación
FEI	Federación Ecuatoriana de Indios
IEAG	Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía
IIE	Instituto Indigenista Ecuatoriano
III	Instituto Indigenista Interamericano
JNDA	Junta Nacional de Defensa del Artesanado
LDA	Ley de Defensa del Artesanado
OIT	Organización Internacional del Trabajo
OMS	Organización Mundial de Salud
PCE	Partido Comunista Ecuatoriano
PSE	Partido Socialista Ecuatoriano
RGLDA	Reglamento General de la Ley de Defensa del Artesanado
SEA	Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador
SOTPE	Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores