

“ARTE Y ANTROPOLOGÍA, LA VOZ DE LOS OTROS A TRAVÉS DE LA PINTURA ANDINA DE TIGUA (ECUADOR)”

Resumen: En la década de los 70 del pasado siglo, en las comunidades indígenas andinas de Tigua (Provincia de Cotopaxi, Ecuador) surge la conocida como “pintura de Tigua”. Este fenómeno artístico irrumpe en medio de la puesta en marcha de las Leyes de la Reforma Agraria (1964 y 1973) y encarna a través de la pintura, la voz de los otros, ofreciendo un discurso expresivo pictórico realizado por los indígenas kichwas. De forma particular, la pintura de Tigua se convierte en lo que podríamos llamar “actor de cambio” y “testigo” de las transformaciones acaecidas en esta época en la que se produce un paso de “comunidades-huasipungo” (pertenecientes a un régimen de dominación hacendataria que había existido durante más de cuatro siglos) a comunidades libres. ¿Qué papel juega la pintura de Tigua en los procesos sociales, económicos y políticos vividos por estas comunidades? ¿Qué cambios se producen y cómo influye la construcción del “imaginario identitario indígena”? ¿Es significativo que la mayoría de los pintores participaran directamente en los grandes levantamientos indígenas de 1990 y 1994 en Ecuador?

Atenderemos en esta comunicación los cambios que se dan con la entrada de los indígenas de Tigua en circuitos comerciales artísticos y artesanales. Y es que en la década de los 90 existen más de 300 familias dedicadas a la producción y comercio de este tipo de pintura, y los “tiguanos” son conocidos nacional e internacionalmente por sus pinturas (algunos han expuesto en galerías de New York, París, Washington, Torino, etc.). ¿Qué consecuencias ha tenido esta gran proliferación de pintores y comerciantes? ¿Qué visión se tiene desde Occidente de este tipo de expresión artística?

En definitiva, en esta investigación de carácter pluridisciplinar anclada metodológicamente en la etnografía, ponemos el acento en la expresión artística local de un grupo considerado subalterno, las comunidades de Tigua (Ecuador), explorando el concepto de alteridad a través del arte y la antropología.

Palabras clave: pinturas de Tigua, identidad indígena, arte de Tigua, auto-representación indígena, Andes, Ecuador.

Key words: Tigua paintings, indigenous identity, Tigua art, indigenous self-representation, Andes, Ecuador.

A lo largo de sus aproximadamente cuatro décadas de existencia, la pintura de Tigua (1) ha conseguido formular un discurso pictórico que se ha convertido indudablemente en una clara estrategia de afirmación de la identidad indígena quichua.

Estas pinturas han conseguido salir de sus fronteras ya no sólo andinas, sino también ecuatorianas y enmarcarse en el panorama internacional (2). Han logrado, además, crear un sello de identidad, una marca distintiva propia con denominación de origen: “pintura de Tigua” que remite a un autor colectivo originario de las comunidades indígenas de Tigua. Un pintor de estas comunidades que expone en una galería o institución extranjera o nacional siempre va a ser definido como un “pintor de Tigua”, y su nombre o firma de autor será un factor casi anecdótico (3).

Por otro lado, el fenómeno de las pinturas de Tigua se conforma en interacción constante con el campo político, sus autores, indígenas quichuas, forman parte activa del proceso de articulación y lucha del sujeto colectivo indígena a nivel nacional y a lo largo de este artículo se mostrará cómo la pintura se ha convertido en un medio expresivo de transmisión y reinención de la identidad indígena.

Tras un largo trabajo de campo y clasificación sistemática de imágenes de cuadros de Tigua (aproximadamente 300 imágenes), desarrollado entre 2010 y 2017 (4), he identificado tres etapas fundamentales que me han permitido establecer tres ejes diferenciados del discurso étnico-identitario en este tipo de pintura y abrir reflexiones sobre el porqué de los cambios que los pintores de Tigua hacen con respecto a la definición pictórica de “lo indígena”.

En este trabajo quiero también mostrar algunos aspectos fundamentales a tener en cuenta para aproximarnos al proceso y recorrido discursivo-temático que elaboran los pintores de Tigua, para poder entender su coyuntura particular y las transformaciones de la realidad de los habitantes de esta región andina. Dedicaré por ello un apartado a los que he denominado como “actores externos” en la pintura de Tigua (5), conjunto heterogéneo de actores individuales e instituciones que han apoyado y promocionado la pintura de Tigua, colectivo con especial influencia en el inicio y proceso de este tipo de pintura, en el tipo de discurso

identitario que se promueve en ella e incluso copartícipes en los cambios socioeconómicos desencadenados en las comunidades de Tigua.

El nacimiento de la pintura

La pintura de Tigua surgió a partir de la confluencia entre indígenas de Tigua y actores blanco-mestizos interesados por el folklore ecuatoriano.

La revalorización del folklore (6) llegó de forma tardía a Ecuador. Inundó primero la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX, creando incluso un sistema estético-artístico basado en la atracción por lo primitivo, lo popular y lo naïf (7). El objeto se comenzó a considerar un valioso testimonio de las diferentes culturas que habían desarrollado otras poblaciones. Éste se convirtió en un elemento que despertaba una gran fascinación, una fuerte atracción para diferentes colectivos como museólogos, antropólogos y artistas, entre otros. Es pertinente destacar cómo, en general, algunos artefactos etnográficos comenzaron a adquirir ya no sólo una trascendencia científico-cultural, sino también una consideración estética. Este nuevo interés se basó principalmente en un cambio de actitud hacia las sociedades consideradas hasta el momento “salvajes”, “atrasadas”, “primitivas”, “no civilizadas”, etc. Desde este momento comenzó a aumentar la sensibilidad y la actitud de admiración por las culturas “primitivas” y se fomentó un entusiasmo por el mito del “buen salvaje” (8). Esta corriente de interés llegó después a algunos países latinoamericanos como Perú o México y a principios de la década de los cuarenta apareció en Ecuador de la mano de algunos agentes (en su mayoría extranjeros) que por primera vez pusieron el punto de mira en la cultura material de los indígenas ecuatorianos coetáneos.

En las comunidades de Tigua, a principios de la década de los setenta, los hermanos Julio y Alberto Toaquiza comenzaron a dedicarse al negocio de antigüedades. Entre los objetos que comercializaron hubo uno sustancial que marcó el inicio de la pintura de Tigua: un tambor. Con intereses musicales y festivos, los habitantes de Tigua habían comprado en otras comunidades como Alpamalac algunos tambores que estaban decorados con pinturas en el cuerpo y parche del tambor (9). Julio Toaquiza (2007) explica que hacia 1973, mientras tocaba su tambor con su banda “Conjunto Quilotoa” en una celebración de los Tres Reyes, una turista le propuso comprar su tambor.

“Yo era músico, tocaba el tambor y la flauta, era integrante de una banda; en el tambor que tocaba había dibujado danzantes, una vaca loca, el viejo y el toro, incluso unos pocos en colores para dar más elegancia a mi tambor a diferencia de los otros músicos. Estuve tocando en una fiesta de Tres Reyes en Turupata en la carretera (...). En eso paró un carro pequeño, observó la fiesta, y los turistas quedaron prendados con mi tambor; una se me acercó y me pidió que se lo vendiera. Yo le dije que no podía pues lo necesitaba para el desfile. Entonces, me dejó la tarjeta con la dirección y después pensé en venderle mi tamborcito” (Toaquiza, 2007: 39).

Julio Toaquiza viendo el interés que suscitaron este tipo de tambores entre los coleccionistas y el éxito de las ventas, decidió aprender a pintar los tambores por sí mismo.

La húngara Olga Fisch (10), considerada una de las figuras clave en la revalorización y mercantilización (nacional e internacional) de diversos productos folklóricos ecuatorianos, es además señalada por la mayoría de las fuentes (11) como la persona que recomendó a Julio Toaquiza que trasladase las pinturas que había representadas en el parche de algunos tambores, a formato cuadro.

*FIGURA 1

Fig. 1: Anónimo, *Tambor chico*, 1978. Fuente: CIDAP, Cuenca

A partir de este momento Julio y su familia comenzaron a pintar cuadros (12) usando la piel de borrego como tela sobre la que ejecutar la pintura, tensándola sobre un marco o bastidor de madera. Durante estos primeros años la pintura de Tigua fue un recurso controlado por pocas familias, principalmente por la familia Toaquiza, sin embargo, pronto se corrió la voz de que los extranjeros que visitaban Ecuador y algunos agentes nacionales interesados por el folklor ecuatoriano, demandaban este tipo de producto y un porcentaje altísimo de habitantes de esta región comenzó la elaboración y comercialización de pinturas.

En pocos años la pintura se convirtió en la esperanza de poder salir de la severa pobreza en la que vivían los habitantes de Tigua, se vislumbró como una posible vía de subsistencia. El recurso tierra, que hasta el momento había conformado la estructura socioeconómica de la región de Tigua, era cada vez más precario. Debido a factores como la presión demográfica y las condiciones geográficas (escasa productividad, aumento de la erosión, extrema

parcelación del terreno, etc.) y factores atmosféricos extremos, la subsistencia basada en este recurso se tornó insostenible.

La pintura comenzó a convertirse entonces en el nuevo recurso estructurador (13), desplazando el recurso tierra y convirtiéndose en determinante para situar a un individuo y a su familia en una u otra posición socioeconómica. Desde este momento se comenzó a tejer una red social alrededor de la pintura, creando una urdimbre de relaciones de todo tipo (subordinación, dominación, complementariedad, etc.) que “ordenaba” los diferentes posicionamientos ante este nuevo recurso y desataba nuevos mecanismos de diferenciación socioeconómica en las comunidades. Alrededor de estos principios de tomas de posición se desataron luchas y estrategias que buscaban lograr el acceso a la red de posicionamientos que ofrecía la estructura del campo pictórico (14). La estructura jerárquica resultante de este proceso es clave para entender la relación del grupo de pintores que lideran esta clasificación, con los discursos que se promueven sobre la identidad indígena a través de la pintura de Tigua.

Actores externos

Los agentes externos se convirtieron en un pilar clave de la pintura de Tigua. Por un lado porque, como acabamos de presenciar, impulsaron el inicio de la elaboración pictórica al proponer la elaboración de la pintura en formato de cuadro. Por otro, estos agentes cambiaron la concepción que los tiguas tenían sobre los objetos del mundo ceremonial y festivo, comenzaron a calificarlos como folklore y en el caso de las pinturas, las dotaron de un contenido estético occidental que valoraba positivamente el “mundo indígena” y que alteraba la concepción negativa sobre sus modos de vida y costumbres que durante tantos siglos habían sido despreciadas y humilladas por ser consideradas primitivas, salvajes y subalternas.

A mediados de la década de los ochenta, Olga Fisch muestra con asombro el cambio de actitud que sintió en los pintores de Tigua quienes comenzaron a presentarse y a firmar sus obras como artistas de Tigua: “*Estos artistas primitivos han tomado conciencia de su arte a tal grado que han llegado a firmar sus obras, “el arte de...”, o “el autor...”*” (Fisch, 1985: 109-111). El cambio de autoestima y actitud que vivieron los pintores de Tigua es narrado también por el Padre Javier Herrán, quién trabajó desde 1976 hasta 1986 en las comunidades

de Tigua, en la Misión Salesiana de Zumbahua. Herrán destaca cómo el reconocimiento que reciben de los agentes externos les afectó directamente en su autoestima y les hizo sentir el valor que comenzaban a tener sus diferencias culturales.

“En Tigua hubo un cambio primero de actividad y segundo de autoestima. (...) Los tiguas eran cargadores ‘de la 24’ [Avenida 24 de Mayo en la ciudad de Quito] (15) y eran cargadores de lo último, (...) iban tan sólo con una soguita porque no tenían plata [dinero] y se llamaban ‘cargadores de la 24’ porque ahí se los encontraba (...). Ellos pasan a ser pintores y entonces, (...) se convierten en vendedores y eso les cambia totalmente la vida al pasarse el día dando vueltas por Quito y no llevando cargueta, sino llevando sus cuadros (...) eso les cambia totalmente y también al vender algo que han hecho ellos sobre su forma de vida (...). Yo creo que al ver que cuando uno trataba con ellos, apreciaba su pintura y le gustaba (...) comienzan a cambiar y claro, sienten que su cultura no es nada que tengan que tapar” (16).

Etapas en la pintura de Tigua

La pintura de Tigua a lo largo de sus casi cuatro décadas de vida ha experimentado una evolución muy particular sobre el discurso identitario que he organizado en tres estadios o fases principales: *Pre-género*, *Género* y *Post-género*. Esta denominación hace referencia a que en la etapa intermedia *Género*, por diversos factores que se atenderán a continuación, se establecen y quedan definidos rasgos comunes de forma y contenido considerados como típicos de la pintura de Tigua y que la gran mayoría de pintores de estas comunidades comparten. La fase anterior: *Pre-género*, antecede este proceso y la posterior: *Post-género*, es un paso más de la misma y como veremos sólo es desarrollada por un grupo reducido. Cada una de estos periodos muestra una técnica y una temática con unas características singulares que “dibujan“ la identidad indígena de un modo diverso (17).

1 Pre-género: Del Corpus Christi a lo folklórico

El inicio de la pintura de Tigua estuvo marcado por su vínculo con los tambores. Tomando como ejemplo el estilo de pinturas que se encontraban en el parche y cuerpo de determinados tambores, algunos habitantes de las comunidades de Tigua probaron a reproducir pinturas

similares en telas hechas con piel de borrego tensada sobre bastidores de madera. Este inicio estuvo marcado por un corpus de pinturas consideradas como las más simples y arcaicas, los mismos pintores actualmente consideran que los cuadros de estos primeros años corresponden al nivel más elemental en el sentido técnico y creativo, ya que fundamentalmente se encuentran los mismos motivos de los tambores trasladado al formato cuadro, sin mejoras ni avances (18).

Las pinturas de este primer estadio representan principalmente eventos festivos como Tres Reyes, Nochebuena y sobre todo encontramos pinturas referentes a la celebración del Corpus Christi. En 1979 Iván Cruz Cevallos organizó la exposición *Cuatro pintores de los páramos de Tigua* en la que se expusieron treinta cuadros pintados por Alberto Toaquiza, Julio Toaquiza, Juan José Toaquiza y César Augusto Toaquiza. Cabe resaltar que el 99% de estos cuadros son representaciones del Corpus Christi. De igual forma, en 1981 Olga Fisch celebró una exposición en la Smithsonian Institution sobre el Corpus Christi y Julio Toaquiza participó en la muestra con cinco pinturas. Fisch (1985) explica en su libro autobiográfico *El Folklor que yo viví* cómo la figura del danzante se convirtió en inspiración para ella y para los pintores de Tigua.

En esta etapa pictórica inicial el Corpus Christi vive una sobresaliente revalorización y para los pintores de Tigua la representación de esta celebración comienza a albergar un contenido identitario identificable directamente con los indígenas quichuas. La figura del músico (principalmente el pingullero, persona que toca el tambor y pingullo) y del danzante comienzan a personificar al indígena de Tigua y marcan el inicio de la auto-representación.

Los cuadros que José Vega Cuyo pintó durante esta primera etapa se convierten también en inspiración para muchos otros pintores de Tigua. José Vega Cuyo, de la comunidad de Quiloa (Tigua), fue uno de los primeros pintores que a finales de los años setenta comenzó a hacer competencia a la familia Toaquiza con la venta de sus pinturas en Quito, ciudad a la que migró de forma definitiva. A finales de 1979 Vega recibió una Mención Honorífica Especial con su pintura *Fiesta del 15 de octubre* en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la Galería de Arte del Banco Central. La mayoría de las obras de este pintor representan temas vinculados con la vida en las comunidades andinas, escenas de siembra, pastoreo, domésticas y festivas. Los cuadros de estos primeros años presentan escenas corales en las que por su vestimenta o acción se caracterizan diferentes personajes de la comunidad (músicos, danzantes, priostes, curas, agricultores, pastores, etc.).

El contexto espacial sufre en estos primeros años (también dependiendo del pintor y la fase técnica que atraviesa) una modificación importante: pasa de ser inexistente y conformado únicamente por un fondo uniforme enmarcado por figuras geométricas y motivos florales, a definir un espacio particular. Este contexto específico es definido por medio de una hilera de montañas en la parte superior y se convierte a partir de este momento en un sello de identidad que define un entorno particular e inconfundible del contexto andino y en concreto, de las comunidades de Tigua.

En torno a 1985 se produjo en Tigua un hecho que fue primordial para el desarrollo posterior de la representación identitaria de la pintura de Tigua. El Padre Segunda Cabrera de la Misión Salesiana de Zumbahua encargó al indígena Juan Francisco Ugsha Ilaquiche, catequista de Tigua en aquellos años y pintor, que realizase un conjunto de ilustraciones y relatos para crear un cuadernillo que formase parte de la colección titulada *Ñucanchic Unancha (Nuestras Tradiciones)*, que sería publicada por la editorial Abya-Yala y difundida por las comunidades de Tigua y por zonas aledañas. Estos cuadernos estaban formados por cuatro grandes grupos temáticos: *El ambiente y la vida*, *Las fiestas y tradiciones* y *El trabajo y las relaciones sociales*, y Juan Francisco debía escoger los subtemas más representativos de los indígenas de Tigua y realizar una breve explicación y un dibujo.

En las comunidades de Tigua y en otras comunidades pertenecientes a las parroquias indígenas de Guangaje y Chugchilán, la Misión Salesiana desarrolló proyectos basándose en diferentes ejes: desarrollo agrario, educación intercultural bilingüe, evangelización y formación y organización política campesina. Los misioneros de la Misión Salesiana de Zumbahua fueron actores fundamentales para la promoción de la cultura indígena y el impulso del orgullo étnico en esta zona. Desde esta Misión se consideraba que eran herramientas clave para la consecución de la revitalización del sujeto político indígena (19). A través de este proyecto divulgativo se buscaba incentivar en la población de esta área andina el orgullo identitario y rescatar las costumbres indígenas que se estaban perdiendo. Para ello a Francisco se le encargó realizar treinta dibujos que mostrasen qué era “lo indígena”. Francisco explica cómo esta tarea no fue nada fácil al tener que enfrentarse con el dilema de decidir qué era lo “puro indígena” y qué no:

“El Padre Segundo Cabrera sabía dibujar, él hacía folletos y trabajaba con dibujo. Sin dibujo el indígena no entendía, no imaginaba. Como [los salesianos] son

estudiados, sabios, pensó que así debía hacer. Entonces él supo que yo sabía dibujar muy bien. Me dijo 'Francisco, dibuje de lo que tú pienses' creo que hacia 1984. Entonces me dijo 'yo voy a hacer un folleto, entonces dibuje de lo que tu pienses'. Pero como yo ya sabía dibujar, por ejemplo un matrimonio, pues yo lo dibujé, ese ya era mi pensar, yo ya veía en los matrimonios indígenas, con chalina, con poncho. O por ejemplo, un bautizo. Me dijo dibuja de tu realidad. Dibujé así la fiesta de Tres Reyes, por supuesto no es con caballo la de nosotros, pero de otros lugares sí, de Chimbacucho... así viven. A veces dibujaba con caballo, pero con llamingo es casi el puro. También danzantes, los danzantes de Pujilí no es puro, hay una mezcla, como en el convivir indígena. Investigando se ve como se hacía con propios símbolos indígenas" (20).

Lo más significativo de esta encomienda fue que a partir de su publicación quedaron establecidos iconográficamente y por escrito una serie de temas que se fijaban como las costumbres y modos de vida indígena.

2 Género: De lo folklórico a la Etnificación de "lo indígena"

Esta segunda fase es especialmente interesante para aproximarnos al discurso identitario que presentan las pinturas de Tigua, puesto que durante esta etapa el género queda fijado y se establecen unos rasgos específicos de forma y contenido.

Existen dos acontecimientos clave a destacar en esta configuración del "género Tigua": por un lado, la publicación de un libro sobre las pinturas de Tigua, y por otro, el temblor monumental que vivió el panorama político nacional con los levantamientos indígenas de 1990 y 1994.

Mayra Ribadeneira de Casares publicó en 1990 un libro dedicado exclusivamente a los pintores de Tigua titulado *Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano*, que por primera vez presentó la pintura de Tigua como temática protagonista de una publicación. En ella se difundieron de forma impresa discursos y obras de algunos pintores de Tigua, quedando fijadas por escrito las características de este tipo de pintura.

En este libro se comienza a delinear una frontera étnica que define un "nosotros indígenas" y que muestra una imagen de "lo indígena", una descripción de la identidad indígena quichua

encarnada por los protagonistas de las pinturas de Tigua. Esta imagen es proyectada ante un “receptor” concreto: los agentes externos, colectivo que durante esta época parece sentirse seducido por corrientes artísticas como el primitivismo o arte naïf, o cautivado por un imaginario indígena vinculado con lo exótico y primitivo. Se trataba además de un discurso sobre lo “auténtico indígena” creado por los propios indígenas en primera persona. Los “emisores”, los pintores de Tigua, comenzaron a vivir un inaudito reconocimiento social y político y, sin lugar a dudas, una notable mejora de su capital económico (aunque como ya se ha mencionado, esto debe entenderse en relación a la jerarquía de pintores y su desigual situación socioeconómica). De forma paralela, los tiguas respondieron activamente a las demandas discursivas que sobre el imaginario indígena se estaban postulando y se comenzó a percibir una actitud diferente de los pintores hacia los agentes externos que incluso promovió cambios pictóricos a nivel técnico, temático y estilístico. Todas estas transformaciones estuvieron en definitiva impulsadas para satisfacer una demanda externa: encontrar en el pintor de Tigua al “buen salvaje artista”. En los textos y discursos orales y pictóricos que fueron propagados en este periodo, se percibe y difunde un prototipo de indígena-pintor caracterizado por ser primitivo, ingenuo o naïf, analfabeto, honesto, humilde, sencillo, bueno, aborigen, puro, desvalido, autodidacta, no tener preocupaciones intelectuales, estar alejado de los métodos académicos, espontáneo, no estar contaminado por otras civilizaciones, tener una cultura auténtica y no tener influencia externa, seguir los impulsos de su corazón y de su instinto, tener una visión pura como los niños, transmitir con honradez lo que ve y siente, representar en su pintura al colectivo indígena y a su entorno de forma sincera.

Los avances técnicos (en representación anatómica, perspectiva, etc.) que comenzaron a surgir en la pintura de Tigua en esta etapa fueron de alguna forma ignorados y abundan los discursos que alababan la pintura de Tigua en su estado más rudimentario, magnificando los cuadros que ofrecían una técnica más torpe y primitiva. Este interés promovió que esta técnica en su versión más naïf, fuese definida como aquella propia de este género pictórico.

*FIGURA 2

Fig. 2: Juan Fco Ugsha Ilaquichi, *La vida indígena*, en torno a 1990. Fuente: Ribadeneira (1990)

El contenido pictórico que se presenta en los cuadros de Tigua de este periodo tiene tres rasgos principales a resaltar. Uno de ellos se define por el marco contextual: todos los cuadros hacen hincapié en destacar el entorno andino a través de la representación de montañas, volcanes, campos de cultivo, etc. Otro aspecto significativo tiene relación con los rasgos distintivos de la vestimenta indígena: en la gran mayoría de los cuadros la indumentaria recibe especial énfasis y se hace una representación pictórica minuciosamente detallada. En tercer lugar, las pinturas de Tigua desarrollan una temática basada en la descripción de acciones “típicas” indígenas. La narración pictórica de las labores que los personajes desarrollan en estas obras tiene la singularidad de dejar a un lado la individualización y dar énfasis a la representación grupal y anónima del colectivo indígena quichua. A partir de la publicación del libro de Ribadeneira se termina de fijar el contenido de “costumbres indígenas” que ya había sido presentado en la etapa anterior, especialmente mediante los dibujos y textos del cuadernillo *Ñucanchic Unancha* realizados por el pintor de Tigua Juan Francisco Ugsha. Se da especial importancia a la tradición ancestral, por ejemplo mediante la representación de la vestimenta antigua o de edificaciones tradicionales (aunque estén ya en desuso), también a través de descripciones de los propios pintores y títulos, como por ejemplo *Los trabajos antepasados de nuestros antepasados*. Asimismo, como Ribadeneira describe en su publicación, se intenta demostrar que “*la pintura de Tigua es ante todo la expresión de una cultura auténticamente aborigen, sin la menor influencia foránea*” (Ribadeneira, 1990: 50), esta característica, junto con la idea de que se trata de pintores autodidactas y analfabetos, parece permitir al colectivo tigua recibir más legitimación y reconocimiento.

Durante estos años surgen nuevas temáticas en la pintura de Tigua y su análisis nos permite explorar de qué modo participan en la negociación y construcción de la identidad indígena quichua (21).

Una temática que tuvo especial importancia durante estos años fue la política. Esta materia empezó a tener relieve en la pintura de Tigua influida por los cambios políticos que comenzaron a principios de la década de los noventa. En 1990, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) alentó una revuelta social indígena que se acabaría constituyendo, con los levantamientos indígenas de 1990 y 1994 impulsados principalmente en la sierra ecuatoriana, en un importantísimo hito nacional. El movimiento

indígena se convirtió desde este momento en un factor socio-político de gran relevancia en Ecuador (22) y en la región de Tigua se percibió de forma singular.

En Tigua, la política y la pintura han ido de la mano durante las últimas cuatro décadas aproximadamente, han establecido un poderoso vínculo y muchos de los líderes políticos de esta región se han dedicado simultáneamente a ambas. Con la conformación de la organización de segundo grado (OSG) Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT) (23) los pintores comenzaron a recibir un estatus privilegiado, se les empezó a señalar como sujetos idóneos y con legitimidad para recibir puestos en la dirigencia (24).

El corpus político desarrollado en esta etapa es muy amplio y complejo, sin embargo frente al tinte más simbólico-étnico que recibe en la posterior etapa (*Post-género*), ésta se caracteriza por representar episodios políticos desde un enfoque más descriptivo. La mayoría de las pinturas políticas de esta etapa narran de forma gráfica episodios de protestas y luchas indígenas desatados en torno a los levantamientos indígenas de 1990 y 1994. Algunos galeristas que comercializaban con pinturas de Tigua en esta época, consideran que esta tipología de cuadros creció de forma mayoritaria en la década de los noventa principalmente en respuesta al aumento de demanda extranjera de esta temática. El pintor y dirigente indígena Francisco Ugsha Ilaquichi opina que para los pintores de Tigua el tema del levantamiento indígena se convirtió en un “impulso” para expresar su posicionamiento a favor de los derechos indígenas, en un argumento pictórico identitario especialmente importante. Por otra parte Raúl Ilaquiche, líder político oriundo de Tigua, considera que las escenas que representan el levantamiento indígena y la represión del pueblo indígena constituyeron una importante fuente de ingresos para los pintores, pero al mismo tiempo sirvieron para que los tiguas estableciesen y madurasen una posición política de resistencia indígena. “*Crean una expresión de manera directa, sin que nadie les represente*”, lo que Ilaquiche interpreta como la posibilidad de abrir en los pintores un posicionamiento político propio, aislado de las plataformas indígenas, lo que ayuda en su opinión a “*la creación de lazos de unión entre las comunidades, crear un núcleo fuerte como ‘comunidades de Tigua’*” (25).

Además del desarrollo de este contenido político en su vertiente más descriptiva, surgen en esta época otras temáticas que permiten a los tiguas reflexionar sobre el imaginario de “lo indígena” y cuestionar la ampliación de sus derechos. Existe una especialmente interesante para el presente estudio que busca mostrar pictóricamente el nexo de la población indígena

quichua con lo ancestral. En ella encontramos dos modalidades temáticas novedosas. Por un lado, se halla la representación del pueblo inca en plena época precolombina, en la “época aborígen” (Yañez, 1989: 14); y por otro, el periodo colonial, concretamente a través de un conjunto de imágenes en las que se muestran conflictos bélicos entre los españoles y los incas. Mediante esta identificación de la población andina con sus “ancestros incas”, los tiguas definen y defienden pictóricamente que sus antepasados directos son los incas y que sus costumbres y saberes son ancestrales. A través de esta “fusión” con los incas y de la asimilación clara de un “pasado histórico” y de una “tradicción” es como si se justificase el respeto y reconocimiento que debería recibir su pueblo. Estos “orígenes” les permiten además que en su pintura “re-nazca” y se legitime pictóricamente una epistemología indígena basada en saberes espirituales y naturales como la adoración de la Pachamama (Madre Tierra).

3 Post-género: La “cosmovisión indígena” pintada desde Tigua

“Ahí cambian las ideas, descubren, empiezan a descubrir el pensar indígena, la cosmovisión indígena. Como pintores empiezan a entrar en el profundo de la cosmovisión indígena, entonces vea cómo desde el levantamiento, los pintores van evolucionando (...). Se da un tremendo cambio: el descubrir el propio sentir, de los propios símbolos, de convivir el amor, el cariño, el compartir, el sentir indígena que está en contacto con la naturaleza, la Pachamama, el contacto con la tierra, el Allpamama no está muerta, es un ser vivo que nos da de comer y debemos agradecer en el Inti Raymi, es propio dios. En el mundo indígena no falta nada” (26).

En esta tercera etapa se manifiesta un tipo de pintura muy diferente a la anterior que redefine la representación de la identidad indígena. La mayoría de las temáticas que se desarrollaron en las etapas previas vuelven a utilizarse y sirven de inspiración para los pintores, sin embargo, el resultado pictórico se presenta diferente, se transforman muchos aspectos técnicos (avance hacia una técnica realista) y de contenido y, de forma insólita, sobre todo destaca el alejamiento de “lo folklórico” y el viraje hacia “lo étnico”.

La configuración de la obra pictórica es planteada de forma diversa, se produce un despliegue de símbolos nunca antes usados en la pintura de Tigua que presentan una nueva epistemología del pensamiento indígena y que parecen perseguir la creación de una identidad

grupala renovada. En la pintura de estos años se manifiesta que un indígena ya no sólo se define por su vestimenta, por sus labores cotidianas o por sus celebraciones más relevantes, ser indígena en este momento es mucho más que eso y la superación de este encasillamiento folklórico parece ser el primer paso clave en esta etapa. Ciertamente, el mensaje étnico-identitario que a partir de la década de los noventa suena reiteradamente en el panorama político comienza a envolver también a la pintura de Tigua. Los pintores comienzan a convertir la pintura en un medio de construcción y exploración de esa identidad indígena. De este modo, las pinturas de Tigua parecen ser trazadas intentando participar en la creación de esa nueva epistemología del pensamiento indígena a través de la introducción de nuevos símbolos.

Para adentrarse en el análisis de los símbolos de la pintura de Tigua de esta etapa, es fundamental tener en cuenta ya no sólo el marco contextual, sino también cómo los postulados indígenas de este periodo comenzaron a nutrirse de gran cantidad de estímulos externos diversos. Como opina Botero (2001), la dirigencia indígena ecuatoriana estaba en pleno contacto con líderes de otros países que, como Bolivia o México habían elaborado y consolidado símbolos en sus particulares discursos indígenas; este fue el caso por ejemplo de la wipala boliviana, que comenzó a ser usada por el movimiento indígena ecuatoriano y a estar presente en algunos cuadros de Tigua. Además, el acceso a libros, exposiciones, viajes al extranjero, internet (en la época más reciente), etc., tanto de los líderes indígenas ecuatorianos como de los pintores, motivaron la confección de un discurso sobre la cosmovisión indígena quichua. Botero (2001) analiza cómo a partir del levantamiento indígena ecuatoriano se comenzaron a usar en las manifestaciones una serie de elementos singulares que nunca antes habían aparecido en las marchas o discursos indígenas. Estos elementos se convirtieron en representativos de la causa indígena, de su lucha, y se comenzaron a exhibir símbolos de diversa índole, como la bandera del Tahuantinsuyo, la wipala, o pancartas con los nombres de Túpac Amaru (27), Rumiñahui (28) o Lázaro Condo (29).

Para la exposición *Pintores de Tigua* celebrada en el Palacio de Gobierno en 2001, Gustavo Toaquiza presentó una pintura en la que se representaban con gran presencia simbólica algunos de estos atributos. En su pintura titulada *Dignidad de los pueblos en la democracia* (figura 3), Gustavo representa una escena de sublevación indígena de gran violencia, cuya

parte inferior es reservada a la descripción del acontecimiento, mientras que la parte superior, el cielo, muestra los elementos simbólicos.

*FIGURA 3

Fig. 3: Gustavo Toaquiza, *Dignidad de los pueblos en la democracia*, 2001. Fuente: Catálogo exposición *Pintores de Tigua*, Palacio de Gobierno (Quito).

Gustavo Toaquiza describe los elementos clave del cuadro en el Catálogo de exposición *Pintores de Tigua*, celebrada en 2001 en el Palacio de Gobierno en Quito:

“Esta pintura describe la realidad de la vida indígena en mi país. Las cuatro cabezas de coyotes representan la corrupción de la Justicia, el Ejecutivo, el Congreso y el Tribunal Electoral... todos protegidos por los militares. Los pueblos están reclamando sus derechos. El espíritu de nuestros ancestros está representado por las figuras de Rumiñahui e Inca Pirca (30), que dan poder y energía a nuestra lucha. Las montañas y volcanes son nuestra fuerza de vida. Taita Inti (Padre Sol) y el cóndor son símbolos de los pueblos andinos”.

El análisis del proceso de simbolización que se da en la pintura de Tigua en esta última época es complejo debido a la ausencia de un corpus de imágenes numeroso, “maduro” y uniforme, ya que existe una disparidad de propuestas pictóricas manifiesta. Con todo, se debe tener en cuenta que se trata de un proceso en actual construcción pero que no por ello impide iniciar reflexiones sobre cómo estos procesos de creación simbólica en el campo pictórico forman parte de la elaboración de una cosmovisión indígena que se concentra en la vertiente más étnica de la política.

Epílogo

Mientras hacía trabajo de campo en Ecuador, un pintor de Tigua me explicó cómo para él la pintura era un modo de expresar qué era la identidad indígena para su pueblo, de significar su identidad que según él había sido arrancada durante la conquista española “*como se arranca la paja del páramo*” (31). Explicaba esta idea en relación a la frase “*Somos como la*

paja del páramo que se arranca y vuelve a crecer y de paja de páramo sembraremos el mundo” de Dolores Cacuango (32). Usaré esta metáfora para exponer algunas conclusiones.

A lo largo de este estudio se ha mostrado cómo la pintura de Tigua ha generado en menos de cuatro décadas numerosas variantes que están sembrando la identidad indígena quichua.

A lo largo de las tres etapas *Pre-género*, *Género* y *Post-género* se ha evidenciado cómo no existe una única tipología de semilla, una identidad pura, sino que en cada caso y por factores diversos brota una característica diferente que cambia el rumbo y que aporta al conjunto una nueva significación.

Estas tres fases nos muestran lo que podrían ser diferentes variedades de semilla. Las primeras pinturas de Tigua siembran una identidad indígena representada con atuendos de celebración (el Corpus Christi destaca principalmente). Durante la segunda etapa se cultiva con exageración folclórica y naïf, se comienzan a fijar las costumbres y diferencias culturales indígenas y se comienzan a explorar nuevos temas como aquellos vinculados a los incas, a los que determinan como sus antepasados, y otros cuestionamientos de índole política (en su vertiente más descriptiva). La última etapa, *Post-género*, ha comenzado a explorar en los últimos años una tipología de semillas diferente, que regadas con ideas étnico-políticas buscan cosechar la identidad indígena con influencias del pachamamismo espiritual (33).

La identidad indígena que se dibuja en la pintura de Tigua abre también la reflexión sobre de quién es la mano que siembra. Para ello es relevante cómo el fenómeno de la pintura de Tigua ha trastocado por completo las estructuras de poder y ha influido en la estratificación socioeconómica de los tiguas, convirtiéndose en un nuevo recurso estructurador de procesos de diferenciación endógena que ha tenido consecuencias directas en la conformación de una élite de pintores que lideran el discurso identitario pictórico. Además, como se ha contemplado, existen asimismo otros actores que han participado en la pintura de tigua desde su nacimiento: los agentes externos. Sin lugar a dudas han participado directamente en la definición de las reglas estéticas que lo sistematizan y han intervenido en los mecanismos de reconocimiento y legitimación, influyendo también en el orden de posicionamiento de los ocupantes del campo.

(1) La región de Tigua se ubica en los Andes centrales ecuatorianos, en el extremo occidental del Callejón Interandino situado entre la Cordillera Occidental y la Oriental andinas. Está conformada en la actualidad por quince comunidades que administrativamente forman parte de las parroquias de Guangaje y Zumbahua (cantón de Pujilí, provincia de Cotopaxi). Estas comunidades son llamadas “comunidades de Tigua” debido al nombre de la Hacienda Tigua que operó esta área desde la época de la Colonia hasta la ejecución de las leyes de reforma agraria de 1964 y 1973. Las comunidades de Tigua se componen actualmente por: Calerapamba, Casa Quemada, Chami Cooperativa, Chimbacucho, Huairapungo, Niño Loma, Pactapungo, Quilota, Rumichaca, Sunirrumi, Tigua Centro, Ugshaloma Chico, Ugshaloma Grande, Yahuartoa y Yatapungo.

(2) Se han realizado numerosas exposiciones en el extranjero y para algunas de ellas se financiaron los viajes de algunos pintores de Tigua para contar con su comparecencia en algunas de estas exposiciones internacionales. Algunas de estas exhibiciones se desarrollaron en: la galería Renwick del Smithsonian American Art Museum, Washington, en 1981; el Museo Internacional de Arte Naïf de Brasil en 1990; Organización de Estados Americanos (OEA) de Washington en 1994; Museo de Antropología Phoebe A. Hearst, de la Universidad de Berkley, California, en 1994; galería Thomas R. Reynolds de San Francisco, California, en 1996; la Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París en 1997; galería Ecuador de Niza en 1998; Museo Nazionale Della Montagna Duca degli Abruzzi de Torino en 1998; Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica de Vancouver (MOA) en el año 2000; galería Central Library de Kentucky en 2002; en la galería del Hotel Hilton en México, en 2013; el Museo Nacional de Antropología, en Madrid, en 2015/2016. En Soto Gutiérrez (2017) analizo pormenorizadamente estas exposiciones y el impacto directo de algunas de ellas en las comunidades de Tigua.

(3) En algunos casos se destaca el nombre, sobre todo si su apellido es Toaquiza, pero en todo caso su nombre sin la “marca Tigua” no recibe igual reconocimiento. Este hecho influye en que parece que la fama de la pintura de Tigua o el capital simbólico recae en todos los pintores de las comunidades de esta región cuando, sin embargo, se trata de una notoriedad grupal vacía que se concentra en las manos de unos pocos, los “ganadores se lo llevan todo” (Collredo, 1999: 141). Aunque este artículo está centrado en los cuadros de Tigua (en el polo artístico), muchos pintores elaboran también productos dentro del polo artesanal: canastas de paja, bateas, cucharas, cruces, imantes, etc. decorados con pinturas de Tigua y

expuestos para su venta al mercado turístico. La diferencia entre el polo artesanal y artístico radica en el tipo de mercado al que se dirige su producción artística: al mercado artesanal y al mercado del arte, respectivamente. En Soto Gutiérrez (2017: 142-146) profundizo en sus diferencias y particularidades.

(4) Este artículo ha sido desarrollado a partir del trabajo de naturaleza etnográfica realizado en Ecuador para la tesis doctoral defendida en la Universidad de Lleida en 2017 y cuyo título es *Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)*. Las cinco estadias de campo (en 2010, 2012, 2013, 2014 y 2015), que suman un total de año y medio aproximadamente en Ecuador, se agruparon en torno a dos focos principales: la región de Tigua y Quito, aunque de forma puntual también se realizó trabajo de campo en Latacunga, Pujilí y Cuenca.

(5) Se trata de turistas extranjeros interesados por el souvenir, así como personas vinculadas al mundo del arte: historiadores de arte, críticos de arte, galeristas, conservadores de museos, coleccionistas; miembros de instancias académicas; y, en algunos casos, instituciones políticas o administrativas que coordinan programas de tipo artístico, como ministerios o museos nacionales como el Museo del Banco Central del Ecuador. (Soto Gutiérrez 2017: 87).

(6) El término “folklore” viene del término anglosajón “folk-lore” (“pueblo-acervo”). La invención de esta palabra se le atribuye a William Thoms en 1846. Aunque existen diferentes términos para algunos países o regiones (“volkskunde”, países de habla alemana; “orature” África francesa; “lok sahitya” India; “tradiciones populares” España, Francia e Italia), la palabra anglosajona es la que se terminó imponiendo en todo el mundo.

(7) La palabra “naïf” proviene del adjetivo francés “naïve” cuya traducción al español es “ingenuo”. A partir de esta acepción se dio nombre al movimiento artístico naïf que se caracterizó principalmente porque sus integrantes buscaban representar la realidad sin artificios ni convencionalismos académicos. Por primera vez se da reconocimiento artístico a los “más bajos y humildes” (Bihalji-Merin, 1978: 199) que “efectúan su obra con simplicidad y franqueza naturales, basados en una contemplación ingenua de la realidad” (Salvat, 1986: 983). El término naïf se otorgó de forma definitiva a partir de la exposición *La Peinture naïve* celebrada en Bélgica en 1958 y tras la publicación del renombrado texto escrito por Oto Bihalji-Merin (1959) *Das naive Bild der Wel* (La Pintura Naïf del Mundo).

(8) Las teorías del filósofo Jean Jaques Rousseau, construidas a partir de 1755 en su alegato “Discours sur l’origine et les fondements de l’inegalité parmi les hommes”, que acercaban al “salvaje” a un estado incorrupto y bondadoso, fueron fundamentales para este cambio de percepción del “primitivo” y la resignificación romántica occidental.

(9) En época de hacienda algunos tiguas trabajaban en la fabricación de instrumentos musicales como tambores, sin embargo no eran pintados o decorados, a diferencia de los de la región de Alpamalac.

(10) Olga Fisch se estableció en 1940 en Quito donde recibió la cátedra de pintura en la Escuela de Bellas Artes. En 1942 creó el *Almacén Folklore* con el objetivo de instaurar una colección de arte indígena ecuatoriano y establecer un pequeño mercado de objetos elaborados por poblaciones indígenas.

(11) Existen otras versiones menos difundidas que alegan que fue otra persona (aunque siempre ajena a la comunidad) quien aconsejó a los hermanos Toaquiza que pintasen sobre un bastidor. Magdalena Gallego, curadora en el Museo Antropológico del Banco Central, y María Presentación Puebla, son citadas por Colloredo-Mansfeld (2003: 279), Julio Toaquiza (2007: 43) y en algunas entrevistas expuestas en Soto Gutiérrez (2017: 84-87).

(12) Se estima que el comienzo de la producción y venta de las primeras pinturas data de mediados de 1978 (mientras que los tambores pintados por la familia Toaquiza posiblemente tuvieron su auge a mediados de la década de los setenta y se prolongase hasta la década de los ochenta).

(13) Es definido por Gascón (1999) como el “*recurso que en cada momento se presenta como el más importante en la conformación de la estructura socioeconómica de la comunidad*” y analizado a través de un interesante estudio en la isla peruana de Amantaní (*Gringos como en sueños: diferenciación y conflicto campesino en el Sur Andino Peruano ante el desarrollo de un nuevo recurso: el turismo: Isla de Amantaní, Lago Titicaca*).

(14) Basándome en la teoría de Bourdieu (2011) he analizado la estructura en la que se organizan las posiciones de los participantes del “campo pictórico”, examinando cómo se reparten los diferentes tipos de capital (económico, social, político y simbólico) que a su vez modifican las relaciones sociales del campo y configuran pautas de interacción y estrategias entre los actores, tanto locales como externos.

(15) Muchos tiguas, ante las duras condiciones de vida en sus comunidades, habían migrado a Quito y trabajaban como cargadores en la Avenida ubicada entre la Avda. Mariscal Sucre y García Moreno, conocida desde finales del siglo XX como una gran avenida de mercados populares (en el año 2011 fue remodelada para convertirse en zona turística).

(16) Entrevista realizada a Javier Herrán el 15 de agosto, 2012 en Cuenca (Ecuador).

(17) En cada una de ellas podemos distinguir distintas etapas, pero es necesario aclarar que los pintores atraviesan las etapas de forma diferente y en muchos casos no desarrollan estas fases ni en el mismo orden ni durante el mismo marco temporal (por ejemplo, es común hallar pintores en la fase *Pre-género* mientras otros, coetáneos, ya han desarrollado muchos avances y se encuentran en una etapa posterior). En este estudio me centro en los aspectos más temáticos que hacen referencia directamente a la representación de la identidad indígena, en Soto Gutiérrez (2017: 205-275) analizo ejemplos en profundidad y amplió el análisis con características técnicas y formales.

(18) Durante estos primeros años, la pintura elaborada por la familia Toaquiza muestra mayores avances a nivel formal y técnico (gama cromática, perspectiva, composición, etc.) que la pintura de otros pintores. La pintura de esta familia supuso un paradigma precoz y aventajado que ha tenido una influencia directa e innegable en los cambios plásticos y discursivos que atraviesa la pintura de Tigua desde su nacimiento hasta la actualidad. En Soto Gutiérrez (2017) estudio el caso de la familia Toaquiza, no sólo en el plano pictórico sino también en relación a las posiciones y estrategias que se establecen en torno a la pintura y el papel de esta familia a ese respecto.

(19) El papel de la iglesia tuvo unas repercusiones importantísimas en las comunidades de Tigua analizadas en Soto Gutiérrez (2017: 116-127), pero también en toda la sierra ecuatoriana. Zamosc (1993) considera que la Iglesia participó activamente en dos factores que son clave para la política indígena y que explican la notoriedad del proceso organizativo indígena en la sierra ecuatoriana: la formación de líderes y el refuerzo de las estructuras comunitarias. Por su parte, Martínez Novo (2004) propone que, además, impulsaron y potenciaron el prestigio de los indígenas de la provincia de Cotopaxi como militantes primordiales en el movimiento indígena.

(20) Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

(21) Para este estudio en concreto se han analizado entrevistas a comisarios y artistas (entre 2010 y 2017, consultar en Soto Gutiérrez, 2010) y exposiciones realizadas en el extranjero durante estos años: *Pintores de Tigua*, celebrada en 1994 en la sede de la Organización de Estados Americanos, en la ciudad de Washington (EEUU); *Indianische Malerei aus Ecuador*, organizada por el Museo de Cine de Potsdam (Alemania) y el cineasta Rainer Simon en 1994; y por último la exposición *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur*, desarrollada en la Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París (Francia) en 1997.

(22) Paralelamente fue ganando importancia en otros países de Latinoamérica. Surgieron por ejemplo nuevos movimientos políticos indígenas en otros contextos como en Bolivia en 1993, con la Marcha por la Dignidad y el Territorio de los pueblos del Oriente boliviano; o el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZNL) en 1994, en Chiapas, México.

(23) Luciano Martínez (2006:109) define la Organización de Segundo Grado como una “agrupación de base (homogénea o heterogénea) que adquiere un estatuto de representatividad local y/o regional en la medida en que busca concretar las demandas provenientes de sus bases”. La UNOCAT parece ser resultado de la escisión de la OSG Jatun Ayllu (“gran familia” en quichua), que además de convertirse en “figura jurídica” para recibir ayudas externas para diversos proyectos de desarrollo, buscó potenciar la organización política y el reconocimiento identitario en las comunidades de Tigua y aledañas. El alcance territorial de la UNOCAT se reducía a la zona de Tigua, mientras que en el caso de Jatun Ayllu comprendía también comunidades de Zumbahua y Cugchilán.

(24) Esta situación se evidencia, por ejemplo, en la elección de los primeros representantes de la directiva de la UNOCAT. La presidencia o cúspide organizacional de la UNOCAT fue ocupada por Francisco Ugsha Ilaquichi, pintor y “mano derecha” en la catequesis del Padre Segundo Cabrera. La vicepresidencia la ocupó con Manuel Millingalle, quien también era pintor; la Secretaría, Luis Ilaquiche, igualmente pintor; y por último en la Tesorería, Luis Vega Tigasi. De forma nada casual, durante los años siguientes se produjo asimismo que los altos cargos de la UNOCAT fueron mayoritariamente pintores y muchos de ellos, en paralelo, fueron además parte del órgano directivo de la comunidad Tigua Chimbacucho; por ejemplo, Alfredo Toaquiza fue Presidente entre 1989 y 1991, Julio Toaquiza durante

1991 y 1994, Francisco Ugsha durante 1992, etc. Seguramente debido a esto, desde la UNOCAT se atendía el tema pictórico con especial atención.

(25) Entrevista a Raúl Ilaquiche, 19 de agosto, 2014.

(26) Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

(27) Túpac Amaru (“serpiente de fuego”) fue el cuarto inca de Vilcabamba, monarcas sucesores de Atahualpa que lucharon en Cuzco (Perú) contra el desmantelamiento del imperio inca por los españoles.

(28) Rumiñahui (“cara piedra”) hijo de Huayna Cápac y hermano del inca Atahualpa. Era conocido por su temperamento severo y autoritario y por ser el más aguerrido combatiente del ejército de Atahualpa en su lucha contra el frente español. Sus hazañas en Ecuador y en la ciudad de Quito lo han convertido en un héroe histórico ecuatoriano.

(29) Lázaro Condo fue un dirigente indígena ecuatoriano de la provincia de Chimborazo muerto en un enfrentamiento entre indígenas y fuerzas armadas el 26 de septiembre de 1974. Tras su muerte, se ha convertido en un símbolo en muchas revueltas indígenas ecuatorianas. Botero (2001) centra su investigación en este último dirigente indígena ecuatoriano, analizando “el proceso histórico-político de simbolización mediante el cual el líder étnico fue constituido como uno de los símbolos principales del movimiento indígena” (Botero, 2001: 20).

(30) Complejo arqueológico de origen inca situado en la provincia de Cañar (Ecuador). También llamado el Templo del sol (aunque su traducción sería “muro del inca”), es actualmente la construcción arqueológica más importante de Ecuador.

(31) Entrevista a Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luis Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015.

(32) Esta activista ecuatoriana fue clave en la lucha de los derechos indígenas y campesinos durante la primera mitad del siglo XX (entre la década de 1920 y 1960). Participó en la organización de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) y formó parte del Partido Comunista del Ecuador (PCE), fundó la primera escuela bilingüe quichua-español (1946), entre otras acciones. Junto a Tránsito Amaguaña, ha sido una de las mujeres que más reconocimiento como lideresas indígenas han recibido en Ecuador.

(33) Del término Pachamama surge el discurso “pachamamista”. El “pachamamismo” alude a un discurso de moda en colectivos indígenas y filo-indianistas de algunos países

latinoamericanos como Bolivia o Ecuador que enaltece el respeto por la Pachamama y la defiende como una posición innata en el sujeto indígena y propia a la cosmovisión indígena. Existen alusiones a la Pachamama en la constitución actual ecuatoriana (artículo 72).

Bibliografía citada

- Almeida Vinuesa, José (1995): *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*, Serie Pueblos del Ecuador 4, Quito, Abya-Yala.
- Becker, Marc (2008): *Indians and leftists in the making of Ecuador's modern indigenous movements*. London, Duke University Press.
- Becker, Marc (2007): "Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (27), p. 135-144.
- Bretón, Víctor (1997): *Capitalismo, reforma agraria y organización comunal en los Andes. Una introducción al caso ecuatoriano*, Lleida, Universidad de Lleida.
- Bretón, Víctor (2009): "La deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos o los límites de la etnofagia". En Carmen Martínez (comp.) *Repensando los movimientos indígenas*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador, pp. 60-121.
- Bretón, Víctor (2013): "Etnicidad, desarrollo y 'Buen Vivir': Reflexiones críticas en perspectiva histórica". *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* (95), pp. 71-95.
- Bretón, Víctor (2015): "La politización de la etnicidad en la región andina: Apuntes sobre un debate inconcluso". *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* (99), pp. 41-51.
- Bolleme, Geneviève (1990): *Significados culturales de lo "popular"*, México, Grijalbo.
- Bonaldi, Francesca (2010): *Entre dos culturas. Los pintores andinos de Tigua*, Quito, Abya-Yala.
- Botero, Luis Fernando (2001): *Movilización indígena, etnicidad y procesos de simbolización en Ecuador. El caso del líder indígena Lázaro Condo*, Quito, Abya-Yala.

- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- Carvalho-Neto, Paulo (1970): *Antología del folklore ecuatoriano*, Cuenca, Núcleo de Azua de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carvalho-Neto, Paulo (1970): *Revista Folklore Ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Colvin, Jean (2004): *Arte de Tigua: Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*, Quito, Abya-Yala.
- Colvin, Jean (1994): *Pintores de Tigua* (Catálogo), OEA.
- Colloredo-Mansfield, Rudi (2001): “Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas”. *Ecuador Debate* (52), pp. 135-150.
- Colloredo-Mansfield, Rudi (2003): “Tigua migrant communities and the possibilities for autonomy among urban indigenas”. En Norman E. Whitten. *Millennial Ecuador: Critical essays on cultural transformations and social dynamics*, Iowa, University of Iowa Press, pp. 275.
- Colloredo-Mansfield, Rudi (2009): *Fighting like a community: Andean civil society in an era of indian uprisings*, Chicago, University of Chicago Press.
- Coronel, Raúl (2010): *El arte naif pintura de Tigua*, Ecuador, tesina de licenciatura en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, inédita.
- Fisch, Olga (1985): *El folklor que yo viví, the folklore through my eyes*, Cuenca, Centro Interamericano de artesanía y artes populares.
- Ghasarian, Christian (2008): *De la Etnografía a la Antropología Reflexiva*, Buenos Aires, Del Sol.
- Gascón, Jordi (1999): *Gringos como en sueños: diferenciación y conflicto campesino en el Sur Andino Peruano ante el desarrollo de un nuevo recurso: el turismo: Isla de Amantaní, Lago Titicaca*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona.
- Gascón, Jordi (2014): *Turistas y campesinado. El turismo como vector de cambio de las economías campesinas en la era de la globalización*, Madrid, FTR & Pasos edita.
- Gruzinski, Serge (1999): “Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización”. En Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez, Ruggiero Romano. *Para una*

historia de América. I. Las estructuras, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 498-567.

- Guerrero, Andrés (1996): “El levantamiento indígena de 1994. Discurso y representación política en Ecuador”. *Nueva Sociedad*, n°. 142, pp. 32-43.
- Guerrero, Andrés (1991): (2000): *Etnicidades*, Quito, Flacso.
- Guerrero, Andrés (2010): *Administración de poblaciones, ventriloquía política y transescritura*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Ivers, Mary (2008): “Pintores de Tigua: la identidad de una familia en sus viajes y memorias”, Quito, tesis de Maestría Universidad Andina Simón Bolívar, inédita.
- Ivers, Mary (2012): *Poemas a colores. Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Figueroa, José Antonio (1994): “Tiempo, espacio y poder: conceptos culturales, políticas étnicas y acciones rituales. Tesis de Maestría, inédita, Quito, Flacso.
- Martínez Novo, C. (2004): “Los misioneros salesianos y el movimiento indígena de Cotopaxi, 1970-2004”. *Ecuador Debate* (63), pp. 235-268.
- Martínez Valle, Luciano (2006): “Las Organizaciones de Segundo Grado como nuevas formas de organización de la población rural”, en Grammont, H. C. (ed.), *La construcción de la democracia en el campo latinoamericano*, pp. 107-132, CLACSO, Buenos Aires.
- Misión salesiana, (1985): *Ñucanchic Unancha (“Nuestras Tradiciones”)*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- Muratorio, Blanca (2011/2014): “Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua”. En Kingman Eduardo Kingman y Blanca Muratorio, *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana. Quito, siglos XIX-XX*, Flacso, pp. 149-182.
- Poole, Deborah (2000): *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Radcliffe, Sara (1999): *Rehaciendo la nación: Lugar, identidad y política en América Latina*, Quito, Abya-Yala.

- Ribadeneira de Casares, Mayra (1990): *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*, Quito, Centro de Arte Excedra.
- Sánchez-Parga, José (2009): *Qué significa ser indígena para el indígena: más allá de la comunidad y la lengua*, Quito, Universidad Politécnica Salesiana.
- Soto Gutiérrez, Laura (2017) *Como paja de páramo. Arte, identidad y poder en las comunidades andinas de Tigua (Ecuador)*, Lleida, Tesis Doctoral Universitat de Lleida, inédita.
- Toaquiza, Alfonso (2015): *Kunturpak churi*, Quito, Ayuda Directa.
- Toaquiza, José (2007): *Juliupak muskuykuna (Los sueños de Julio)*, Quito, Kuri Ashpa.
- Toaquiza Ugsha, Targelia (2000): *La artesanía y la pintura indígena de Tigua Chimbacucho*, Quito, trabajo de grado Universidad Politécnica Salesiana, inédita.
- Toaquiza, Bernardo (1998): *División territorial y social de Quiloa*, Monografía previa a la obtención del Título de Bachiller (especialidad ciencias sociales), Colegio Experimental Intercultural Bilingüe Jatari Unancha, inédita.
- Ugsha y miembros de la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi) (s.f): *Características y versiones de los mismos artistas*, Quito, inédito.
- Ugsha, Francisco (1992-2001): *Historia del pintor de nacionalidad 'quichua': Juan Francisco Ugsha Ilaquichi*, Tigua – Quito, inédito.
- Viola, Andreu (2013): “Discursos ‘pachamamistas’ versus políticas desarrollistas: el debate sobre el sumak kawsay en los Andes”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (48), pp. 55-72.
- Stefanoni, Pablo (2010): “¿A dónde nos lleva el pachamamismo?”, Debate ordenado sobre el Pachamamismo, <http://es.scribd.com/doc/33675955/Debate-Ordenado-Sobre-El-Pachamamismo>.
- <http://tigua.info/index.html>(9 de enero, 2019, 14h).<http://conaie.org/proyecto-politico/> (24 de enero, 2019, 18h).
- <http://web.archive.org/web/20110809182628/http://www.presidencia.gov.ec/pdf/Simbolos-Patrios.pdf> (9 de enero, 2019, 11h).

- <http://www.gustavotoaqui.com/> (21 de febrero, 2019, 16h).
- http://www.cumbrecontinentalindigena.org/quito_es.php (24 enero, 2019, 19h).
- http://estrada.bz/escudo_del_ecuador.htm (26 de enero, 2019, 17h).