

Eduardo Kingman Garcés y Blanca Muratorio

Los trajines callejeros
Memoria y vida cotidiana
Quito, siglos XIX-XX



Instituto Metropolitano de
Patrimonio

MVSEOCIVIDAD | Fundación
Museos
de la Ciudad

Kingman Garcés, Eduardo

Los trajes callejeros : memoria y vida cotidiana : Quito, siglos XIX-XX / Eduardo Kingman Garcés y Blanca Muratorio. Quito : FLACSO, Sede Ecuador : Instituto Metropolitano de Patrimonio : Fundación Museos de la Ciudad, 2014

244 p. : fotografías

ISBN: 978-9978-67-414-7

QUITO ; CAMBIO CULTURAL ; ANTROPOLOGÍA CULTURAL Y SOCIAL ; HISTORIA ; ETNOGRAFÍA ; CULTURA POPULAR ; ARTE POPULAR ; CIUDADES ; ECUADOR

986.613 - CDD

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

www.flacso.org.ec

Instituto Metropolitano De Patrimonio

Venezuela N5-10 y Chile

Edificio Pérez Pallares

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 3996300

impatrimonio@quito.gob.ec

www.patrimonio.quito.gob.ec

Fundación Museos de la Ciudad

García Moreno y Rocafuerte

Edificio Museo de la Ciudad

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 2953643

www.fundacionmuseosquito.gob.ec

comunicacion.fmc@fmcquito.gob.ec

ISBN: 978-9978-67-414-7

Cuidado de la edición: Santiago Larrea

Diseño de portada e interiores: FLACSO

Imprenta: Ediecuatorial C.A.

Quito, Ecuador, 2014

1ª. edición: abril de 2014

Índice

Presentación	7
Introducción	9
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
Oficios y trajines callejeros	27
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
Vidas de la Calle	
Memorias alternativas:	
las cajoneras de los portales	113
<i>Blanca Muratorio</i>	
Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente:	
el caso de las pinturas de Tigua	149
<i>Blanca Muratorio</i>	
Materiales de la memoria:	
el gremio de albañiles de Quito	183
<i>Eduardo Kingman Garcés</i>	
Historia y memorias sociales:	
un coleccionista de presencias y evocaciones populares	213
<i>Blanca Muratorio</i>	

Presentación

El presente libro es resultado de un esfuerzo conjunto entre el Municipio de Quito, a través de la Fundación Museos de la Ciudad, y Flacso-Ecuador, que busca contribuir a los estudios sobre la memoria y la historia social de la ciudad de Quito. Este enfoque sobre memoria e historia trabaja la construcción de identidades, reconociendo que estas son parte de un espacio en constante disputa y resignificación. La articulación entre museos, como el de la Ciudad, y centros académicos, como FLACSO, contribuye a la desmitificación de la identidad unitaria y propone una mirada compleja sobre las identidades.

Este libro incluye un conjunto de estudios relacionados con los trajes callejeros y las culturas urbanas que nos permite vislumbrar una red de relaciones y flujos entre la ciudad y el campo que convergen tanto en economías formales como en el comercio popular y en antiguos oficios de buhonerías, albañiles, imagineros, pintores populares, todos ellos significativos en la vida cotidiana de la ciudad. Además de abordar aspectos sociales y económicos, el estudio de estas prácticas nos da algunas claves para entender fenómenos culturales como el barroco y su devenir en la sociedad contemporánea.

La mirada de los autores, Blanca Muratorio y Eduardo Kingman, puesta en estas dinámicas sociales, prolonga su marcada trayectoria como investigadores. Sin duda su trabajo permite enriquecer la comprensión sobre los juegos de poder en sociedades andinas en el largo plazo así como

Presentación

el funcionamiento de la cultura política. El interés de los autores se centra en la activación de estas otras memorias o memorias paralelas como han llamado en su trabajo, siempre de la mano de la Historia y la Antropología concebidas como espacios de reflexión.

Juan Ponce
Director
FLACSO Ecuador

Ana Rodríguez
Fundación Museos de la Ciudad
Municipio del Distrito Metropolitano de Quito

Introducción

Eduardo Kingman Garcés

Este libro recoge textos relacionados con los trajines callejeros y las culturas urbanas en los Andes. Aun cuando se trata de narraciones basadas en procesos específicos, ubicados en Quito, nos permiten vislumbrar lo sucedido en otros contextos espacio-temporales en los que han actuado y actúan actores sociales semejantes. El comercio popular o los antiguos oficios de buhoneras, albañiles, imagineros, no son exclusivos de un lugar como Quito. A pesar de sus particularidades, guardan muchos elementos en común con lo sucedido en otras partes, no solo de América Latina sino de Asia y África. Nos referimos a los efectos del neocolonialismo y el postcolonialismo sobre la vida social urbana y a un tipo de economía que conjuga aspectos económicos y simbólicos, que condicionan las maneras cotidianas de hacer y relacionarse. Los trajines callejeros, en particular, conciernen a formas de circulación paralelas, caracterizadas por flujos constantes entre la ciudad y el campo, la conjugación de economías formales y no formales y una relativa autonomía con respecto a la acción del Estado. ¿De qué modo estas dinámicas se desarrollan en la larga duración? ¿Hasta qué punto transforman sus significados? Cuando una comunidad rural se reconstituye alrededor de un mercado como el de San Roque en Quito, o San Francisco en la Paz, se desarrollan formas culturales peculiares que no pueden entenderse a partir de la antigua división entre lo urbano y lo rural, pero tampoco pueden verse solo en términos de urbanización capitalista. Guillermo de la Peña (2000), alerta sobre las bases morales y no solo económicas de funcio-

Presentación

El presente libro es resultado de un esfuerzo conjunto entre el Municipio de Quito, a través de la Fundación Museos de la Ciudad, y Flacso-Ecuador, que busca contribuir a los estudios sobre la memoria y la historia social de la ciudad de Quito. Este enfoque sobre memoria e historia trabaja la construcción de identidades, reconociendo que estas son parte de un espacio en constante disputa y resignificación. La articulación entre museos, como el de la Ciudad, y centros académicos, como FLACSO, contribuye a la desmitificación de la identidad unitaria y propone una mirada compleja sobre las identidades.

Este libro incluye un conjunto de estudios relacionados con los trajes callejeros y las culturas urbanas que nos permite vislumbrar una red de relaciones y flujos entre la ciudad y el campo que convergen tanto en economías formales como en el comercio popular y en antiguos oficios de buhonerías, albañiles, imagineros, pintores populares, todos ellos significativos en la vida cotidiana de la ciudad. Además de abordar aspectos sociales y económicos, el estudio de estas prácticas nos da algunas claves para entender fenómenos culturales como el barroco y su devenir en la sociedad contemporánea.

La mirada de los autores, Blanca Muratorio y Eduardo Kingman, puesta en estas dinámicas sociales, prolonga su marcada trayectoria como investigadores. Sin duda su trabajo permite enriquecer la comprensión sobre los juegos de poder en sociedades andinas en el largo plazo así como

namiento de estas comunidades; en un medio que, habiendo pasado a ser predominantemente urbano, permite reconstituir los lazos sociales, más allá del modelo competitivo, individualista.

En el contexto del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, las culturas callejeras se constituyeron en el flujo entre la ciudad y el campo y como formas de disputa, apropiación y resignificación de los espacios, mientras que ahora las transformaciones culturales se miden en la relación entre los referentes locales y la globalización, como parte de lo que Appadurai (2001) llama el ‘trabajo de la imaginación’. ¿En qué medida ocupaciones como las de las cajoneras o de los pintores de Tigua pueden reproducirse en medio de la lógica del comercio global?

La reflexión histórica y antropológica puede servirse de los estudios de caso para hacer comparaciones y encontrar nuevos elementos para la discusión conceptual desarrollada, entre otros, por Polany (1992), acerca de la relación entre distintas formas de economías paralelas; pero la posibilidad misma de comparar depende de la existencia o no de monografías específicas sobre las formas de funcionamiento social en diferentes lugares y circunstancias.

En América Latina se han desarrollado etnografías importantes sobre ciudad y etnicidad, o sobre las formas de funcionamiento de las culturas urbanas en contextos de cambio, como las de Barragán (2005); Camus (2002); Sandoval (1989). A su vez, los aportes teóricos en temas relacionados con lo popular, las culturas populares, la relación entre valor de uso y valor de cambio, el barroco o la reciprocidad, se verían enriquecidos con una vinculación más estrecha con la investigación de campo.

Si bien, quienes hacemos esta recopilación, obedecemos a trayectorias intelectuales distintas, nos sentimos unidos por el mismo interés por relacionar la historia y la antropología en el estudio de los cambios culturales provocados por la modernidad y la modernización, así como por mostrar la vitalidad renovada de las culturas populares –concebidas como formas no institucionalizadas de producción de sentidos– en medio de estos procesos. En esto, nuestra perspectiva no ha sido tanto académica como política, o por decir lo menos: ha estado consciente del sentido político de la investigación histórica y antropológica. “Para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta, es indispensable

que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada” (Barbero-Ochoa, 2005:187). Lo que nos hemos propuesto ha sido justamente eso: construir narraciones capaces de devolvernos otras lecturas posibles de la ciudad y de los espacios sociales.

Las primeras versiones de algunos de estos artículos fueron publicadas en revistas y compilaciones, mientras que otras han permanecido inéditas, pero en todos los casos se han vuelto de difícil acceso para el lector. Cuando hicimos esas primeras versiones, existía poca preocupación por los temas que tratan, mientras que ahora han captado el interés de muchos investigadores, así como de gestores culturales y publicistas. Esto ha obedecido, en parte, a los movimientos político-identitarios desarrollados a partir de la década del noventa, pero igualmente a las políticas de activación de la memoria generadas desde el Estado, como parte de los requerimientos tardíos de construcción nacional en contextos globalizados.

La distinción introducida por la UNESCO entre patrimonio tangible e intangible ha contribuido a ampliar los registros relacionados con lo que se ha dado en llamar la memoria social, pero está pendiente una discusión más a fondo que nos permita entender los procesos de construcción de la memoria como parte de disputas mucho más complejas por la representación. La memoria constituye un campo de fuerzas, en donde lo que está en juego no es tanto la ‘verdad de los hechos’ como los sentidos que damos a esos hechos. La memoria es importante, pero no lo son menos el olvido o la perspectiva, el juego de intereses, los requerimientos conscientes e inconscientes que nos llevan a producir determinados registros. Nuestro interés está puesto no tanto en el registro, como en la activación de otras memorias posibles a las que hemos llamado memorias paralelas. Esto no se podría realizar sin el apoyo de la Historia y la Antropología, concebidas como espacios de reflexión en los que se desarrollan determinadas metodologías.

Todo registro es útil en la medida en que salvaguarda los testimonios de la gente, los documentos de segundo orden o los objetos de uso cotidiano, evitando que desaparezcan. En ese sentido, tendría que valorarse el trabajo de los folkloristas de la primera mitad del siglo XX o los esfuerzos más recientes de las propias comunidades por recuperar su memoria. Sin embargo, esto por sí solo no es suficiente para relacionarnos con el pasado lejano y reciente.

Necesitamos saber qué es lo que hace significativos a determinados hechos, ya sean cuadros de milagros, pinturas de Tigua, relatos de la sociedad de una época, y hacerlo desde un espacio de reflexión y de disputa de significados. A nosotros, en particular, nos interesa ir más allá de la generación de una colección de hechos de la memoria que sirva como referente identitario, o repositorio cultural (saber cómo eran nuestros antepasados), construyendo, por el contrario, narrativas teóricamente fundamentadas, o si se quiere imágenes conceptuales o ejes problemáticos ubicados entre el presente y el pasado, en condiciones de decirnos algo sobre lo que sucede o está a punto de suceder. En este sentido, los estudios sobre las cajoneras, los cuadros de niños muertos, los albañiles, los oficios de la calle, actúan como alegorías, puntos de quiebre o pliegues que nos ayudan a pensar aspectos relacionados con las trayectorias sociales y culturales del Ecuador y los Andes.

La memoria constituye un recurso al que acuden tanto historiadores como antropólogos interesados en construir figuras de pensamiento, proceden para ello a producir narraciones o montajes basados en una diversidad de imágenes fragmentarias. Como señala Nelly Richard, la memoria “designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo ya consumado con la aún no realizado”. El pasado como algo que nos habita, permanece en nuestro inconsciente e intenta hablarnos, a pesar de la premura en la que la modernidad nos tiene envueltos, impidiéndonos pensar. “Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes” (Richard, 2010: 16).

Si en cada uno de los textos intentamos construir narrativas capaces de poner en cuestión lo que ha sido naturalizado (el largo proceso de desplazamiento de poblaciones de los espacios públicos, o la distinción, permanentemente actualizada, entre lo culto y lo popular, como en relación a los artistas de Tigua), una compilación ayuda a agrupar lo que está separado en distintos textos, encontrando, en lo posible, un hilo conductor entre las diferentes aproximaciones (realizadas en diversos tiempos) a un mismo objeto de estudio, en este caso, las culturas populares. Responde, a su vez, a un in-

terés de coleccionista dirigido a recoger lo que ha sido fragmentado, juntarlo para poder comparar, encontrar puntos de encuentro y de fuga. Al hacer de todos estos artículos –publicados previamente o no– un libro, la colección es puesta de cara al público. Este puede hacer del nuevo objeto lo que quiera, manipularlo, leerlo si es el caso, hacer que forme parte de nuevas colecciones, olvidarlo e, incluso, ignorarlo. Un libro, a diferencia de un artículo, está dirigido a un público más amplio, no necesariamente especializado, que puede encontrar en el cruce de escritos un contexto discursivo. La noción de trajines callejeros, por ejemplo, se repite en algunos de los artículos, al igual que las referencias a la memoria social o a la modernidad temprana.

¿Se trata de un libro agónico? Aparentemente sí: se refiere a una época que ya no existe, o que existiendo está llamada a desaparecer. Vivimos en un momento de cambios e incertidumbres, relacionados con la vida cotidiana en donde incluso lo más antiguo o arraigado tiende a perder vigencia. De aceleramiento, en el que todas las cosas se olvidan de modo rápido o se recuerdan de otro modo. Muchas de las referencias a plazas, calles, personajes solo subsisten como huellas de algo que fue pero ya no existe, como relatos, fotografías, retratos, imágenes de momentos ya superados o a punto de ser superados. Momento en el que las plazas y las calles toman otros nombres y sus usos son modificados, de manera muchas veces abrupta. Incluso los apuntes etnográficos, realizados de modo vital entre la gente, están atravesados por la precariedad del paso del tiempo. La fiebre constructiva está terminando con el viejo oficio de la albañilería como actividad artesanal e independiente, y en el caso de las antiguas cajoneras prácticamente han desaparecido, debido a la globalización y al paso inevitable del tiempo. A diferencia de lo que sucede en ciudades como la Paz, la ciudad de Quito, se ha llenado de supermercados en los que las antiguas formas de relacionamiento, propias de las plazas y mercados populares se han extinguido, y han dado lugar a una relación fetichizada con los objetos. De igual modo, el discurso sobre la ciudadanía está completado (o intenta completar) la labor civilizatoria de la antigua ideología y práctica del progreso. ¿Qué interés puede tener, entonces, acudir a problemáticas que ya no existen o están a punto de dejar de existir? ¿No será que la fuente de nuestro trabajo es la nostalgia? Estamos trabajando en el umbral o en un

punto de quiebre, ahí donde se producían los cambios culturales: Pero, en muchos casos, esos cambios ya se han dado: hemos pasado a otro momento. ¿Eso podría haber hecho que los textos presentados en esta recopilación pierdan fuerza? ¿Impedir que puedan decir algo a las nuevas generaciones, por ejemplo? ¿Hacer que se vuelvan textos inertes?

Nosotros somos conscientes de todo esto y hemos realizado un trabajo de relectura de los artículos, de ajuste de información, pero sobre todo de búsqueda de sentidos nuevos. Todo texto requiere ser trabajado nuevamente para ajustarse a los cambios circunstanciales, sin embargo, creemos que estos escritos se refieren a problemáticas que lejos de desaparecer, se han agudizado. Nos referimos, por ejemplo, a las antiguas disputas por los espacios y por los significados que se dan a los espacios, se trata de algo que compete tanto al siglo XIX y XX, como al siglo XXI. Si en dos de los textos incluidos en esta compilación se evidencian las disputas entre trajinantes y vendedores y particularmente vendedoras de puestos fijos, como las cajoneras, con los poderes locales, no hay que perder de vista que las mismas no se miden solo en términos económicos sino como una lucha por significados. Ni siquiera en el contexto actual, de desplazamiento de poblaciones y de espectacularización de las culturas, este proceso ha terminado.

El lector se encontrará con muchas páginas que ya conoce, sin embargo, todas ellas se inscriben en un contexto distinto. Hemos trabajado nuevamente los textos, intentando mejorarlos y enriquecerlos. Sin duda, hemos tenido que convencernos, previamente, de que valía la pena hacerlo. Decirnos (a nosotros mismos) que las temáticas tratadas continuaban siendo significativas, que valía la pena seguir hablando de ellas. Ya dirá el lector si estamos en lo cierto.

Cambios culturales y modernidad temprana

En términos históricos, la modernidad ha sido ante todo un fenómeno urbano, relacionado con el crecimiento y expansión de las ciudades, la dinamización de la vida económica y social, y cambios en las relaciones cotidianas. Sin embargo, esto no siempre puede medirse en términos de democratiza-

ción o de construcción de un sujeto moderno, por lo menos en los Andes, debido al peso de la Hacienda y el sistema patriarcal sobre la vida social. Los cambios en la arquitectura y en la urbanística, asumidos como signos de modernidad, no se expresaron en la formación de espacios inclusivos. No hay que perder de vista la influencia que tuvo, por largo tiempo, la cultura aristocrática en la construcción de hegemonía y en la generación de todo un sistema de distinciones y diferenciaciones sociales, étnicas y de género. Pero, además, la modernidad condujo a acciones de disciplinamiento, así como a grandes extirpaciones culturales que profundizaron las grandes separaciones sociales y étnicas. Aun cuando la urbanización amplió los espacios de trabajo y relación más allá de los círculos restringidos de la dominación doméstica, no terminó con muchas de las formas de servidumbre y de trabajo precario. La modernidad temprana se caracterizó por ser una modernidad periférica, relacionada con el ornato, la especulación y el consumo suntuario, en la que se conjugaban las formas nuevas de dominación con las antiguas. Los estudios antropológicos han contribuido a cuestionar las ilusiones de ese tipo de modernidad ligada a las ideas de desarrollo y de progreso.

Es cierto que la modernidad de las élites no es equivalente a la modernidad de los sectores populares. La ampliación de los flujos, la diversificación del mercado y del consumo, el desplazamiento de poblaciones, dio lugar a nuevas estructuraciones sociales, reacomodamiento de fuerzas, oportunidades y juegos de relaciones en las que participaron activamente indígenas y mestizos andinos. Estos espacios no estuvieron exentos de violencia, pero funcionaron como circuitos paralelos en los que se dio cabida a nuevas actividades relacionadas con la producción, el comercio, la ilegalidad, las representaciones y los consumos populares. La secularización y el 'catolicismo serio' no lograron romper con la religiosidad y las creencias populares. Al mismo tiempo, los sectores medios desarrollaron sus propias disputas en el espacio social, poniendo en cuestión, en muchas ocasiones, la hegemonía cultural de las élites.

Existen distintos planos de transformación que dan lugar a modernidades paralelas. Estas modernidades no existen por separado, pero tampoco obedecen a un único código de funcionamiento. Como se muestra en el texto que trata, de modo más directo, el tema de los trajines callejeros, en la ciudad se había generado, a lo largo de muchas décadas, dispositivos civi-

lizatorios y disciplinarios relacionados con el salubrisimo, la planificación, el ornato, que afectaban tanto a los sectores populares como al resto de la población, modificando sus hábitos. Estos dispositivos repercutían sobre las culturas de la calle, sus formas de trato y relacionamiento. Se trataba de formas, unas veces creativas, la mayoría basadas en modelos externos de construcción de un orden urbano que repercutía en la forma cómo se iban configurando las relaciones cotidianas. Sin embargo, como se muestra en el artículo, las acciones dirigidas a la expulsión de los feriantes, las buhonerías y otros oficios populares, no fueron nunca completamente exitosas, tanto por el limitado desarrollo del capitalismo, como porque se basaban en un tipo de economía popular paralela. Estamos hablando de una economía moral, capaz de garantizar un mínimo de recursos y solidaridad en condiciones de amenazas comunes (Espanha, 2009), asentada, en buena medida, en la calle. Por otra parte, todas las dinámicas civilizatorias recibieron respuesta por parte de los pobladores, como muestra el artículo de Muratorio sobre las cajoneras. En unos casos se trataba de acciones públicas de oposición, en otras, de prácticas de escamoteo o de incorporación creativa. Solo recientemente, con el desarrollo de la globalización comercial y financiera, la economía puede más que la policía —algo que, por otra parte, es nuevamente puesto en duda en el epílogo del artículo sobre las cajoneras.

¿De dónde nacen las imágenes?

Este libro está construido a partir de narraciones e imágenes, pero ¿de qué modo surgieron? La narrativa, tal como la concebimos, sirve de asidero a nociones, conceptos; las imágenes no flotan en el aire, requieren del ojo del etnógrafo (que es también oídos, olfato, tacto) capaz de percibir las y descubrirlas para el resto, de convertirlas en recursos del lenguaje. Un hecho casual, una historia personal contada por alguien, un espacio social captado al paso, una colección de objetos, pueden provocar el surgimiento de imágenes, a manera de iluminaciones, pero en todos los casos se requiere de un trabajo de elaboración, de conversión en conceptos, o como Benjamin (2005) sugiere, imágenes-conceptos.

Lo que sirve de guía al texto de los Trajines es la idea de que en el contexto de la sociedad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, existe un mundo en movimiento provocado por el comercio y los flujos poblacionales entre la ciudad y el campo, en medio de lo cual las fronteras étnicas, de género y de clase, se desdibujan en parte, sin por eso desaparecer. Se trata de un umbral entre las clases (o entre las dos repúblicas) caracterizada por agenciamientos e improvisaciones, pliegues y repliegues, distancias y acercamientos que producen un tipo de cultura que algunos autores han llamado barroca y que nosotros preferimos denominar barroco-popular. Si bien la perspectiva desarrollada en este artículo se refiere al siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX, es posible que siga siendo fructífera al momento de analizar épocas más recientes. El artículo sobre los albañiles, por el contrario, no muestra tanto los puntos de encuentro, como de quiebre entre la cultura popular urbana y la de las élites, marcadas por dos parámetros contrarios: el discrimen y la búsqueda del respeto. El estudio sobre las cajoneras, por su parte, lejos de asumir una perspectiva nostálgica: intenta dar profundidad histórica a un hecho cercano, la de un tipo de comercio instituido en el largo plazo, mantenido por mujeres mediante un recurso aparentemente simple, pero realmente complejo, como los cajones. Las imágenes de estos textos han sido desarrolladas a partir del material proporcionado por los archivos pero también de acercamientos etnográficos al mundo de los mercados. Los textos sobre las cajoneras y los cuadros de niños muertos se inscriben, más que el resto, dentro de lo que Muratorio llama una biografía visual. El trabajo sobre los albañiles, por su parte, es el resultado de largas conversaciones mantenidas con don Nicolás Pichucho, y por eso se ha buscado conservar un tono coloquial o de ‘imagen coloquial’, de algún modo confidencial e íntimo. En el artículo sobre el coleccionismo, entran en juego dos sensibilidades, la del coleccionista y la de la etnógrafa, capaces de sacar a la luz (permitir que hablen de nuevo) un conjunto de objetos y memorias (los cuadros de niños muertos). Se trata, en definitiva, de un conjunto de narraciones o imágenes capaces de devolvernos elementos de un mundo cultural aparentemente en retirada, como resultado de las acciones de ordenamiento urbano y las culturas del espectáculo. Al mostrarlas a partir de textos escritos, queremos llamar la atención sobre su vitalidad.

Comercio y oficios en Quito

En el largo siglo XIX se generó en Quito una fuerte dinámica social y cultural provocada por el comercio y los flujos poblacionales entre la ciudad y el campo. (Fotografías 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8. Fondo Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania).



Mujer indígena de La Magdalena. Retrato. Fotógrafo Pedro José Vargas (Quito).



Indígena de Zambiza. Barrendero de calles en Quito. Retrato. Fotógrafo Pedro José Vargas (Quito).



Toma el agua del pozo y la lleva a las casas. Aguatero de Quito. Retrato. Fotógrafo L. Gouin (Quito).



Mädchen aus dem Mittelstande (Mischrasse) Quito.
„Bolsicona“.

Niña de clase media (mestiza) Quito. "Bolsicona". Retrato. Fotógrafo L. Gouin (Quito).



Indígena de Otavalo. Retrato. Fotógrafo Pedro José Vargas (Quito).



Mujer indígena vendiendo alfalfa. Retrato. Fotógrafo Paul Grosser.



Vista urbana. Oficio. Fotógrafo Paul Grosser.



Vista urbana. Feria en la Plaza de San Francisco, Quito. Fotógrafo Hans Meyer.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Barbero, Jesús Martín y Ana María Ochoa (2005). “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de la posmodernidad” En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas -Latinoamericanas*, Daniel Matto (Comp. Buenos Aires, Clacso. 181-198
- Barragán Rosana (2005). “Los elegidos: en torno a la representación territorial y la re-unión de los poderes en Bolivia entre 1825 y 1840” En *La mirada esquiva: reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). 93-124
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Camus, Manuela (2002). *Ser indígena en Ciudad de Guatemala*. Guatemala: FLACSO.
- De la Peña, Guillermo (2000). “La modernidad comunitaria”. *Desacatos: Revista de Antropología Social* 3: 51.
- Espanha, Pedro (2009). “Da expansao dos mercados á metamorfose das economías populares”. *Revista Critica de Ciencias Sociais* 84, marzo: 49-63.
- Regina Martínez, Casa y Guillermo de la Peña (2004). “Migrantes y comunidades morales. Resignificación, identidades y redes sociales en Guadalajara (México)”. *Revista de Antropología Social* 13: 217-251.
- Richard, Nelly (2010) *Crítica de la memoria: (1990 - 2010)*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. 2010.
- Richard, Nelly (2011). “Crítica de la memoria”. *Revista chilena de literatura* 80: 271.
- Polany, Karl (1992). *La gran transformación: los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval Z., Godofredo. *La ciudad prometida: pobladores y organizaciones sociales en El Alto*. La Paz, Bolivia: ILDIS. 1989.

Oficios y trajines callejeros*

Eduardo Kingman Garcés

con la colaboración de Erika Bedón

Para la mayoría de los cronistas que visitaban el Ecuador en el siglo XIX, sus ciudades se asemejaban a pequeñas urbes europeas de tercer orden.¹ Para otros, el problema no era el tamaño, sino su aspecto atrasado y remoto. Quito era descrita como una ciudad

Aislada del resto del mundo por caminos infranqueables y gigantescas cordilleras. No se ven chimeneas saliendo de sus techos cafés; ni ninguna nube agradable de humo que se tuerce hacia el cielo; no hay sonido de vagones ni de maquinaria que llegue a nuestros oídos; ni un murmullo emerge de la capital del país. Los únicos sonidos que suben desde la meseta en la que se asienta la ciudad son el repicar de campanas de la iglesia, el canto de los gallos y las trompetas de los soldados (Enock, 1981 [1910]: 126).

* Este texto ha sido elaborado con el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad español (Plan Nacional 2012-2014) como parte del proyecto Hegemonía, dominación y administración de poblaciones en América Latina: continuidades y cambios (SCO2011-23521), la Dirección de Cultura del Municipio de Quito y el Fondo de Desarrollo Académico de FLACSO. Las primeras versiones de este artículo han sido publicadas en los libros: *Orden urbano y trajines callejeros. Provoações da Cidade*. Organização: Mariluci Guberman e Diana Araujo Pereira. Universidade Federal Do Rio de Janeiro. 2009. Y en: *Orden urbano y trajines callejeros, Paisaje y nación*, Alexandra Kennedy (Comp). Quito, Museo de la Ciudad, 2007.

1 La afirmación es de Reginald Enock, quien visitó Quito a finales del siglo XIX. Ver al respecto su libro Ecuador: geografía humana, Quito, Corporación Editoria Nacional, 1981 [1910]: 293.

Ciudad sepultada entre montañas, sin el ritmo de las ciudades industriales europeas. Paradójicamente, ciudades como esta se encontraban ya signadas por occidente –la ciudad es una invención de occidente, remarca Weber (1996)–, ese era su referente, aunque en ningún momento serían consideradas equivalentes a su modelo.

La historia urbana de América Latina ha privilegiado el enfoque urbanístico y ha concebido a la ciudad como resultado de transiciones sucesivas en la línea de la urbanización. Igualmente, historiadores europeos ven en nuestras ciudades la repetición del modelo de occidente. Horacio Capel (2008), por ejemplo, toma como punto de comparación un estudio mío para remarcar que “los caminos de modernización en la Europa ultramarina son similares a los del Viejo Continente”. Es cierto que hemos vivido los efectos de la modernización y la urbanización como parte de un sistema integrado de desarrollo capitalista pero, ¿se trata exactamente de lo mismo? ¿Ocupamos el mismo lugar dentro del sistema-mundo? ¿Somos realmente el resultado de transiciones sucesivas, signadas de antemano por el modelo europeo? Si esto fuera así, no tendría sentido desarrollar investigaciones históricas a no ser como ejercicios de reafirmación del modelo. ¿Pero, no podemos ensayar escapar a ese paradigma? Para empezar, nuestras ciudades, antes que lugares remotos, detenidos en el tiempo, sin poder alcanzar nunca a las urbes europeas, obedecían a otras configuraciones sociales, a temporalidades y contextos específicos; estaban sujetas a su propio ritmo, su propia alteridad². Respondían a modernidades y no modernidades distintas y en algunos aspectos alternativas³. Su movimiento no era el mismo de las ciudades europeas, pero en ellas se daban igualmente flujos de poblaciones, noticias y recursos, se generaban oficios y ocupaciones, se constituían grupos sociales, instancias de poder, se construían diferentes significados, pero todo esto a su modo (lo que pone en cuestión la idea de las urbes como ‘espacios europeos en América’)⁴.

2 Para una crítica del modelo difusionista de la modernidad, ver Mary Marie Louise Pratt, “La modernidad desde las Américas” en *Revista Iberoamericana* LXVI (193), octubre-diciembre del 2000: 831-840.

3 Uno de los autores preocupados por discutir la posibilidad histórica de una modernidad alternativa ha sido Bolívar Echeverría. Algunas de sus nociones popularizadas por este autor, y particularmente la de *ethos barroco*, han comenzado a ser utilizadas de manera descontextualizada en nuestro medio.

4 Es en este sentido que difiero de los valiosos comentarios de Horacio Capel y Federica Morelli a mi

Guayaquil, por ejemplo, era, ya a finales de la colonia, una ciudad dinámica, debido, en gran parte, a las actividades portuarias y al comercio. ¿Pero de qué dinamismo estamos hablando?

Guayaquil es grande pues ocupa la orilla del río desde la parte alta hasta la parte baja de la Nueva Ciudad, en una extensión de media legua; pero la anchura no es proporcionada ya que todos los habitantes quieren estar a la orilla del río por el mejor paisaje, por la diversión de la pesca y por la mejor brisa que viene del agua (Ferrairo, citado en Gómez Iturralde, 2010:100)

El eje económico y social de esa ciudad fue durante largo tiempo el río, lo que puede asumirse como movimiento, comunicación, flujo. Unidos al río estaban el puerto y el malecón (construido en 1848). De acuerdo a las crónicas, el río marcó por lo menos dos tipos de vinculaciones: por un lado con el resto del mundo, por otro con las zonas campesinas y de plantación:

La ciudad presenta un aspecto animado y de vida mercantil. Centenares de canoas, botecillos, balsas suben y bajan con la marea llevando a la ciudad multitud de frutos y productos tropicales, la ciudad nueva contiene todo lo que en negocio o moda. (Hassaurek, 1997: 339)

Pero además había la comunicación generada a través de todo el sistema fluvial con las zonas del interior. Esto significa que tenemos que hablar de dos o tres movimientos paralelos (y a su vez interconectados): el que comunicaba a Guayaquil con Europa y el que la relacionaba con sentidos y flujos internos⁵. Se trata de ciudades que poco conocemos (perdimos su memoria), que se llenaban de población flotante (forasteros) que venían del campo, o mantenían ‘doble domicilio’, y que daban lugar a intercambios paralelos. Las propias ciudades estaban atravesadas por el campo: dentro de sus límites habían huertas, bosques, lugares de pastoreo y una gran cantidad de recursos materiales y simbólicos originados en el agro.

libro *La ciudad y los otros*. Nuestras ciudades no son una repetición de lo que se dio previamente en Europa.

5 Un análisis detallado de la situación estratégica de Guayaquil en el siglo XVIII y parte del XIX puede encontrarse en Laviana (2002).

En términos económicos, las rentas agrarias servían de base al funcionamiento de las economías urbanas. Como muestran Guerrero (1980) y Chiriboga (1980), los ingresos cacaoteros contribuyeron al crecimiento de Guayaquil, el desarrollo de formas urbanas de acumulación de capital y el surgimiento de clases sociales urbanas.

La vida de Cuenca, la tercera ciudad del Ecuador, tenía su continuidad en los pueblos aledaños, pero además el propio espacio urbano se confundía a ratos con el agrario. No solo había una circulación permanente entre la ciudad y el campo, sino que buena parte de la población ubicada en las afueras de la ciudad se ocupaba en servicios y trajines urbanos. La producción de bayetas y tocuyos, ollas y platos de barro, ladrillos y tejas, que eran los principales productos manufacturados en la ciudad de Cuenca en la primera mitad del siglo XIX, se distribuía de manera indistinta entre el espacio urbano y rural. La población de esa ciudad asistirá –con el auge de la producción de sombreros de paja toquilla– a una subordinación de su economía campesina con respecto al capital comercial y a los talleres manufactureros urbanos. Se trataba de una dinámica urbano-rural generadora de cruces culturales y de mixturas, que sirvió de base para la construcción de una hegemonía regional, o una suerte de ‘comunidad cuencana imaginada’ (Mancero, en Burbano Felipe: 2010) en el contexto de una sociedad fuertemente estratificada y excluyente.

Al interior de ciudades como estas, los distintos sectores sociales se encontraban e incluso, en determinados momentos de intercambio material y simbólico, se confundían, sin que por esto se disuelvan las fronteras étnicas. Las descripciones de Quito, en la primera mitad del siglo XIX, dan cuenta de una fuerte estratificación social, pero que se conjugaba con un contra-orden ‘plebeizado’ en donde las formas culturales ‘que escapaban a las normas’ estaban generalizadas y en la que se habían mezclado estilos de vida. Es a partir de ahí, de ese juego múltiple, generalizado, pero paradójicamente invisibilizado, de fuerzas y situaciones sociales, que se constituían las clases y estratos propios de la modernidad temprana y periférica. (Todo esto vislumbro, la investigación que se ha hecho es escasa, me baso en algunos documentos y aventuro hipótesis).

La ciudad y su modelo

Las descripciones de los viajeros abren una serie de pistas para la investigación histórica, pero estas no pueden asumirse de modo ingenuo. No sólo sus referentes al momento de comparar nuestras ciudades fueron europeos, sino que su mirada estaba signada por un campo de visibilidad que permitía ver unas cosas (por ejemplo el grado de desarrollo de la industria o el movimiento popular en las calles) pero llevaba a ignorar otras (Said, 1990). En el viejo continente se estaba viviendo un clima de innovación, resultado de la revolución industrial, las exposiciones universales y la ‘cultura de los escaparates’ (Benjamin, 2005).

Era en relación a esa dinámica que los viajeros hablaban del atraso de las costumbres y la economía, el provincianismo y la mala calidad de los servicios, remarcando la superioridad del mundo europeo sobre el andino. Madrid, París o Londres estaban presentes en la forma cómo los viajeros percibían nuestras pequeñas urbes, pero además estaban signados por un imaginario que les servía de paradigma: la ciudad del progreso. Sus relatos eran impresionistas y estaban destinados a un público occidental, ávido de referentes exóticos. Buena parte de las descripciones que hacían eran superficiales, fragmentarias y estáticas. Otras nos proporcionan un tipo de información sobre la vida social que no era registrada por los publicistas locales. Sabemos que la mirada es siempre sesgada, depende de sensibilidades, mundos de vida, habitus. Se trataba, en todo caso, de crónicas o informes en los que se incluía información captada de manera impresionista –a manera de ‘vistas fijas’– que no estaba en condiciones de expresar el movimiento interno de las urbes, aunque sí de mostrar algunas imágenes significativas. Es papel del historiador juntarlas de nuevo, o lo que resulta más preciso, de un modo nuevo.

Si miramos a nuestras ciudades a partir de sus propios contextos históricos, en lugar de hacerlo desde modelos coloniales, va a cambiar el enfoque. Quito, por ejemplo, puede haber tenido poca importancia si se la compara con las ciudades europeas e incluso con México, Bogotá o Lima. Sin embargo, si miramos a Quito con relación al funcionamiento político y económico del Ecuador de ese entonces, comenzaremos a descubrir su real interés. Es cierto que Quito no respondía al modelo de una gran capi-

tal capaz de integrar a la nación en un proyecto unificado, a más de que era poco moderna en términos de desarrollo industrial y manufacturero. ¿Pero no era funcional, como ciudad, a la sociedad de ese entonces? No sólo ocupaba un lugar estratégico en el control del territorio y la organización de los intercambios, sino que había desarrollado una serie de dispositivos que permitían una administración de las poblaciones de dentro y fuera de la urbe⁶. A más de que en ella tomaban forma los imaginarios de la nación y se habían instalado los aparatos centrales del Estado. En otros casos, como el de Loja, la ciudad ocupaba “no el centro como fuera más conveniente y espedito para el simultaneo cumplimiento de las disposiciones supremas i gubernativas, sino un punto del cual los últimos pueblos se hallan a una distancia notable” impidiendo las comunicaciones (*El Nacional*, Número 187, 8 septiembre 1848). En todos los casos, hay una tensión entre distintas formas de centralidad y diversos puntos de fuga. Se trataba de una política del espacio que hay que conocer en concreto a partir de la observación y el trabajo de archivo, antes que acudir a modelos fijos; lo que no significa renunciar a los conceptos ni a su elaboración.

En medio de la dispersión y descentralización del poder característicos del siglo XIX, ciudades como Quito, Cuenca, Riobamba, cumplían el papel de fuerzas centrípetas, indispensables para el funcionamiento de las distintas regiones y del nascente Estado. En otros casos, su influencia era menor debido al carácter poco concentrado de la población o a la debilidad del mercado, pero podía ser activada por la colonización, la construcción de nuevas vías o el ferrocarril. Es cierto que los poblados estaban bajo la influencia directa de hacendados, curas, párrocos y tenientes políticos (la sagrada trilogía en la que tanto insistía la literatura de los años 1930), pero no eran ajenos, a su vez, a la influencia del Estado central, los municipios, la policía y la acción integradora (aunque incipiente) de dispositivos urbanos como la escuela, la administración de salud, la prensa y otros mecanismos de circulación de información.

6 La imagen de las ciudades europeas, en oposición a la cual se representaba a las ciudades latinoamericanas, era la de espacios prósperos y ordenados. Sin embargo, Europa vivía en el siglo XIX los efectos de la revolución industrial. La población urbana se había incrementado y con ello el pauperismo y otros males sociales (Benevolo, 1993:167).

La sociedad del siglo XIX era predominantemente agraria y eso influía en la conformación de los conglomerados urbanos, existían muchos elementos en común entre ciudad y campo. Sin embargo, las funciones, formas de agregación y organización social no eran iguales en los pueblos, comunidades, zonas de hacienda que en las urbes. Y no se trata tan sólo de un problema de escalas, ya que la ciudad como espacio concentrado, integrador y al mismo tiempo diverso, añadía, por ese solo hecho, una nueva cualidad a las relaciones y vínculos sociales⁷. Tampoco algo que responda solo a la ‘ciudad letrada’ (Rama, 1984) ya que paralelamente a esta existían ‘otros barrios’.

El peso de una ciudad no puede medirse solo por el número de edificaciones, extensión, cantidad de pobladores, sino por su capacidad de responder a los requerimientos económicos políticos y sociales de la urbanización. Su carácter concentrado o, por el contrario, disperso está relacionado con los recursos que la abastecen, la economía en la que se sustenta y los medios de comunicación y de transporte de que dispone. Las condiciones técnicas para la expansión de Quito, por ejemplo, solo estuvieron dadas hacia las primeras décadas del siglo XX con el relleno de las quebradas, el trazado de vías longitudinales y el tranvía, que modificaron la relación espacio temporal al interior de la urbe, y permitieron que los pobladores se ubiquen en un radio mayor al de la antigua matriz, mientras que en el siglo XIX la mayoría de movilizaciones se realizaban a pie, de modo que una ciudad demasiado extensa hubiera dificultado los tratos cotidianos. A esto habría que sumar las nuevas condiciones económicas y sociales que hacían necesaria la expansión y diferenciación de la ciudad antes que su concentración.⁸ La preocupación por la población fue igualmente un objetivo moderno, relacionado con los requerimientos del comercio, las manu-

7 La escasa importancia dada por los historiadores del Ecuador a las ciudades se explica, en parte, por una concepción binaria de la historia, dominante hasta años recientes. La sociedad del siglo XIX fue percibida como sociedad agraria, mientras que la modernización posterior fue asumida como exclusivamente urbana. En realidad, los dos tipos de sociedades se organizan a partir de engranajes que incluyen tanto a la ciudad como al campo, al punto que no se puede entender el funcionamiento social y del Estado-nación si se pierde de vista algunos de esos componentes.

8 No voy a entrar en detalles. Remito a los lectores a *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940* (Kingman, 2006).

facturas y los servicios urbanos, y tomó formas de espectáculo durante las celebraciones del primer centenario⁹.

El comercio masivo, relacionado con los consumos populares, tal como se desarrolló en el Ecuador de ese entonces, era sobre todo de recursos primarios, artesanías, productos de los obrajes, cachivaches importados (buena parte de ellos de segunda mano) y hasta la dinamización del mercado interno, construcción de los caminos nacionales y sobre todo el ferrocarril, tenían un carácter marcadamente regional, más relacionado con los *abastos* cotidianos que con la reproducción ampliada y el negocio a gran escala (Clark, 1997). Silvia Palomeque (1994) registra el papel que jugaba el pequeño comercio en la activación de grandes ferias regionales como las del Cisne y Azogues. Se trataba de trajinantes, que por temporadas, a la par del comercio, se ocupaban de la agricultura, trabajaban como artesanos o como pequeños empleados urbanos. Esto les daba capacidad de moverse en medio del desorden económico y social de ese entonces. Los estudios de Hernán Ibarra (1987) han ubicado el lugar ocupado por el comercio popular en el desarrollo de Ambato. Testimonios de los años treinta y cuarenta del siglo pasado muestran el peso que tenía el comercio popular en la vida de la ciudad de Quito. “Todos éramos negociantes, salíamos a buscar ganado en los campos para despostarlo y venderlo en la ciudad. O comprábamos vestidos para revenderlos en los pueblos” (Testimonio de Nicolás Pichucho, maestro albañil, 6 de abril, 2005).

La dinámica de las ciudades andinas era, en ese sentido, distinta al de las ciudades europeas (aunque posiblemente no de la Europa del siglo XVII o XVIII), ya que amparaba a un gran número de población flotante, proveniente de las poblaciones de los alrededores y de los llamados barrios, la misma que se ocupaba en el comercio, los servicios, la construcción, oficios varios, mientras que la población ocupada en actividades fabriles era relati-

⁹ Cuando se conocieron los resultados del censo de 1922, los quiteños sufrieron una gran decepción ya que hasta entonces había existido el convencimiento de que la ciudad tenía unos 120 000 habitantes y no apenas 80 000. A esta conjetura contribuía la visible e innegable expansión de la ciudad que en pocos años había alcanzado un radio urbano cinco o seis veces mayor, y el hecho patente del gran movimiento de la población flotante que antes se reducía a límites bien modestos. Al respecto ver *la Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940*, Kingman (2006).

vamente pequeña. Toda esta dinámica estaba atravesada, además, por fronteras étnicas y por una condición poscolonial que no se daba en Europa.

Fotografía 1
Jornaleros de Zámbriza



Retrato. Fotógrafo no identificado.

También las bases de administración de la ciudad eran distintas. Servicios como el aseo de las calles, las obras públicas o el cuidado de las acequias dependían de la relación colonial originaria entre la ciudad y los pueblos de indios circundantes –lo que ha de asumirse como dominio pero a su vez como dependencia– mientras que en Europa, en esos mismos años, esos servicios se desarrollaban bajo formas salarizadas y eran objeto de una preocupación más bien moderna del Estado por la suerte de las poblaciones en términos de biopolítica (Foucault, 2006).

El poder económico y social de los señores de la ciudad se asentaba en el sistema de Hacienda, pero estos desarrollaban un modo de vida urbana y mantenían intereses de todo tipo en la urbe. A esto se sumaba la presencia de las clases medias ocupadas en la administración del Estado, la educación, el comercio.

Fotografía 2

Barrendero de Zámiza



Retrato. Fotógrafo Paul Grosser.

La ciudad era un espacio de acumulación y de circulación de recursos materiales y simbólicos que hacían posible su reproducción como grupo, aunque el referente clasista era su relación con la Hacienda. La ciudad, como dispositivo, cumplía un papel en la formación de una cultura aristocrática de horizontes más amplios de los que se podían dar en el espacio aislado (o relativamente aislado) de la localidad o de la hacienda. También las reformas sociales y culturales impulsadas desde el Estado y que acompañaron a la modernidad, tuvieron su punto de partida en las ciudades, aunque muchas apuntaron a transformaciones en el agro. (Arcos, 1986); (Barsky; 1980). Los miembros de la élite, si bien dependían de sus haciendas, tanto en términos económicos como de prestigio, pasaban largas temporadas en Quito, Cuenca, Riobamba, donde participaban de una vida social y cultural intensa. Sólo la ciudad, como lugar de concentración espacial, poblacional y de poder –que daba lugar a la circulación de noticias, in-

fluencias, relaciones– les permitió constituir una comunidad ciudadana. Al mismo tiempo, esta condición ciudadana solo puede entenderse en toda su complejidad en relación (y en oposición) a los *otros*. “Toda aglomeración demográfica genera, como norma, la consabida *pertenencia a una comunidad*”, recuerda Le Goff (1989). Sin embargo, en el caso de los Andes, esa común pertenencia tuvo su contrapartida en la *diferenciación fundacional* entre la llamada República de españoles y la República de indios.

El funcionamiento de la ciudad en la vida cotidiana se organizaba de manera corporativa, a partir de gremios, cofradías y sistemas de ayuda mutua, redes ampliadas de parentesco, vecindarios e inclusive empresas que, siendo modernas, conservaban ese carácter. Era a partir de ahí y no únicamente desde la administración estatal o municipal cómo se estructuraba el gobierno de las poblaciones. Ese funcionamiento urbano no puede entenderse fuera de las redes sociales que garantizaban su servicio y abasto, así como las acciones de *policía*. No respondían solo a dispositivos administrativos desarrollados por el Estado, sino a relaciones generadas de manera cotidiana, como parte de una cadena de reproducción continua. Los propios vínculos entre los individuos se daban a partir de su pertenencia a un orden corporativo y a una malla de relaciones entre distintos estamentos. Esto no significa desconocer la acción del Estado central, sino comenzar a entender sus engranajes o redes.

La ciudad dependía tanto de la acción del Estado, las municipalidades y la Iglesia como de las parroquias, los barrios, gremios, cofradías, comunidades. En este sentido hay que concebir a la ciudad como un orden integrado y al mismo tiempo estratificado de redes sociales. Esto significa que no estamos hablando de un mundo social conformado solo por las élites, sino de juegos de poder en los que participaban distintos sectores sociales. Es posible que entre los vecinos legítimos de la ciudad, se incluyeran muchos blancos pobres y mestizos vinculados con las élites por redes de parentesco más o menos cercanas, o como parte de clientelas y corporaciones (Garrido, 1987: 37-56). Pero, además esto se expresaba en la forma de organización del Estado. En ese entonces, más que ahora, se hacía difícil pensar en un funcionamiento del Estado y de sus instituciones fuera de un engranaje social, en algunos puntos personalizado, relativamente amplio, que incluía tanto a ciudadanos como a no ciudadanos.

Sabemos que la integración territorial parte de necesidades urbanas, pero se orienta a la construcción de un entramado más amplio, capaz de albergar el conjunto de poblaciones, incluidas zonas agrarias y de colonización dentro de una dinámica territorial. Una parte fundamental de ese proceso ha sido la construcción de vías. En el caso de los Andes, buena parte de esas vías tenían como punto de partida antiguos caminos indígenas (Salomón; 1986). Las Juntas de Caminos, encargadas de coordinar y dirigir la construcción de vías a inicios de la República, estaban integradas por el gobernador de cada provincia, quien presidía; el comisario, dos vecinos hacendados, dos comerciantes nombrados por el Concejo Municipal y el tesorero de policía. La junta se creó para coordinar y “convocar a los vecinos que debían concurrir al trabajo por los cuatro días designados por la ley” los mismos que serían obligados a trabajar hasta tres leguas fuera de los límites de su parroquia (*Gaceta del Ecuador*, 1841) Pero, además, la Junta debía asegurar la provisión de mano de obra, principalmente indígena, algo de lo que no se hablaba, sino que formaba parte del engranaje que garantizaba las relaciones del Estado, las parroquias rurales y las parroquias indígenas. Goetschel (1992) sostiene que el sistema de mingas en el que participaba gente de los barrios y las parroquias se mantuvo fuertemente hasta la primera mitad del siglo XX, jugando en esto un nuevo papel la conscripción vial.

La mayor parte de las obras de vialidad de las parroquias aledañas a Quito fueron construidas con el contingente de los conscriptos viales, y estos debieron ser numerosos porque solo en el sector de Pomasqui se anota (para el año) la presencia de 1 500 conscriptos. (Goetschel, 1992).

En la organización de las relaciones entre el Estado, las élites y los sectores populares urbanos, cumplieron un papel relevante los gremios. Estos no sólo contribuyeron a la organización del trabajo y el aprendizaje de los oficios, sino al desarrollo del corporativismo y a la ampliación de la esfera pública, gracias a la formación de capas ilustradas populares. Para facilitar el funcionamiento de los oficios y su relación con la ciudad, se establecía que en cada gremio existiese un maestro mayor, nombrado por el Concejo Municipal “quien expedía el título a quien haga constar su aptitud me-

dante examen y que tenga además buena conducta” (*Gaceta del Ecuador*, 1841). Las funciones del Concejo pasaron más tarde a la Intendencia de Policía, que era la encargada de llevar una estadística de cada gremio. Las instituciones del Estado normaban las relaciones de los gremios con la ciudad, pero al interior de cada uno de los gremios las funciones de mediación estaban a cargo de los maestros. El maestro mayor era el responsable de hacer públicas las horas de trabajo de los aprendices del taller, verificar que las obras se cumplan y velar por la calidad de las mismas. A su vez, el gremio controlaba a los maestros.

Todo esto formaba parte, o intentaba formar parte, del engranaje estatal pero, como ha mostrado Luna (1989), cada taller era un micro espacio de relaciones personalizadas, a la vez que jerárquicas. La organización gremial respondía a un momento en el que el trabajo estaba organizado de manera corporativa, aunque socialmente diferenciada. El taller alentaba una cultura en común a pesar de las diferencias de clase. Buena parte de los aprendices eran entregados por sus padres (o por quienes hacían las veces de estos) a los talleres para que aprendan un oficio. Sin embargo, en algunas ocasiones era la Policía quien consignaba dentro de los talleres a los niños y adolescentes huérfanos o considerados vagos o descarriados. Aprender con un maestro podía ser asumido como un privilegio o como un castigo, pero en todos los casos el taller hacía las veces de un microcosmos marcado por un sentido práctico, propio del oficio. Cada gremio desarrollaba su propia cultura gremial con sus criterios de autoridad, reconocimiento y prestigio (una era la cultura de los sastres, otra la del carpintero o la del betunero) pero además contribuía (a su manera) al largo proceso de formación de una cultura popular propiamente urbana. La tradición de un gremio dependía de la transmisión de un legado de los maestros a los oficiales y aprendices. “En el trabajo artesanal tiene que haber un superior que establezca patrones y que dé formación” (Sennet, 2009: 73) El peso mayor o menor de una tradición dependía del grado de complejidad de cada oficio. Una era la situación de los herreros, carpinteros, cantoneros, y otra la de los betuneros o la de los cargadores¹⁰. El limitado desarrollo de las relaciones de clase hizo

¹⁰ El gremio de betuneros, por ejemplo, cumplía funciones de apoyo mutuo, sobre todo en caso de muerte o de enfermedad, así como en la negociación de los espacios de trabajo con la Municipa-

que las diferencias se expresen bajo formas personalizadas, aunque, como han demostrado los historiadores del movimiento artesanal y obrero, hubo muchos momentos de conflicto dentro de los gremios.

¿Qué porcentaje de la población trabajadora estaba agremiada? Quito era una ciudad industrial en la que habían proliferado los oficios y ocupaciones. No todos estaban agrupados en gremios, ya que conforme avanzaba la modernidad se multiplicaban los trabajos independientes y la cantidad de gente sin oficio o con oficios múltiples (fenómeno al que la sociología llamó luego informalidad). Aunque la mayoría de la población buscara agruparse de algún modo (vecindarios, cofradías, asociaciones, 'gremios'), no todos lo hacían ni estaban en condiciones de hacerlo. Si examinamos las listas de contraventores calificados por las Comisaría de Quito, podemos hacernos una idea de la variedad de actividades existentes y de las identificaciones que se creaban a partir de ellas. Llama la atención la gran cantidad de jornaleros (1 258 de un total de 4 017), seguidos por los carpinteros (582) y a mayor distancia los comerciantes (221), empleados (182), vivanderos (180), agricultores (148), militares (132), cocineras (122), sirvientes (113), sastres (72), prostitutas (55), zapateros (49), peluqueros (48), lavanderas (45), sombrereros (42), estudiantes (42), costureras (38), herreros (38), carniceros (34), panaderos (34). Muchos de estos contraventores venían del campo o estaban ligados al campo, mientras que otros se desempeñaban en actividades urbanas. Pero además había una cantidad adicional de oficios que, sin ser representativos en número, eran una muestra de la diversificación de las ocupaciones populares. Me refiero a los aserradores, boticarios, betuneros, barraqueros, caldereros, cantineros, calafateros, cocheros, cómicos, escultores, ebanistas, escribientes, fondistas, fundidores, fletos, gasfiteros, jardineros, lecheros, marineros, mecánicos, músicos, maquinistas, pintores, plomeros, pasteleros, pedagogos, plateros, peones, pulperos, pescadores, saca-muelas, suerteros, tipógrafos, telegrafistas, talabarteros, tapiceros¹¹. Todos esos contraventores declaraban

lidad (Carolina Páez y Soledad Quintana, 2010) mientras que en los gremios de carpinteros y de herreros lo fundamental era el aprendizaje con un maestro, "capaz de enseñar el oficio aunque sea a la fuerza". Manuel Kingman y Lennyn Santa Cruz (comunicaciones personales).

11 AHFL/Q, Informe del Ministerio de lo Interior y Policía de 1900.

un oficio, profesión u ocupación, o la adoptaban al momento del registro, pero debió haber muchas más actividades que no encajaban dentro de las clasificaciones. La proliferación de ocupaciones y la gran cantidad de personas no especializadas que fluctuaban de una actividad a otra era una de las principales características del mercado de trabajo en ese entonces¹². En el caso de las mujeres, sobre todo había ocupaciones no reconocidas o de difícil reconocimiento. Por lo que podemos observar un buen número de trabajadores provenían del campo y se ubicaban (o eran ubicados) como jornaleros, peones, agricultores (estos últimos posiblemente solo estaban de paso), otro porcentaje era el de vivanderos y comerciantes. Sin duda había muchos oficios –pero también ocupaciones– que no requerían calificación previa para poder ejercerse, o que pasaban por períodos de entrenamiento relativamente breves y que eran ocupados por gente recién venida del campo. En otros casos estamos hablando de pequeños negocios, como la venta de fruta, leche, chicha o dulces que se instalaban en los zaguanes de las casas por iniciativa de las mujeres. Esas ocupaciones eran por lo general invisibilizadas o confundidas con los 'quehaceres domésticos'.

El funcionamiento de la ciudad dependía, en parte, de acuerdos entre distintos estamentos sociales comunicados por su condición de vecinos, habitantes de un mismo barrio o como parte de un gremio o una cofradía. La debilidad del Estado potenciaba los relacionamientos sociales, aunque siempre en condiciones jerárquicas y de desigualdad. A pesar del proyecto republicano de construcción ciudadana que diferenciaba entre ciudadanos activos (varones, letrados y en goce de una renta) y pasivos –y a pesar de los títulos y referencias a linajes que muchos ostentaban al interior de un campo de fuerzas que se definía en términos materiales y simbólicos– en la vida cotidiana se desarrollaban una serie de vasos comunicantes entre las distintas capas y estratos sociales, resultado de dependencias económicas y sociales mutuas. Muchos de estos lazos estaban incorporados como habitus y se plasmaban durante la infancia:

12 Para el caso de Buenos Aires ver *La cuestión social en la Argentina, 1870-1943*, Juan Suriano, compilador, (2000).

Hay otros episodios imborrables en esta etapa de mi vida que ocupan puesto de preferencia en mi corazón. Uno de ellos es para una sirvienta de mi madre, que pasó con nosotros esa época de limitación y sufrimiento, Angélica Velásquez. Era la sirvienta que destinó mi madre para mi crianza, desde los primeros días de mi vida. Apenas nacido, mi madre pasó por una serie de problemas de salud, tanto que hubo que recurrir a nodrizas para alimentarme. Esa nodriza fue Luisa Solán, indígena de la parcialidad de la Posta. De modo que fui alimentado por una india de raza aborigen que siempre frecuentaba nuestra casa, indagando por mí con singular cariño. Yo le quería mucho, correspondiendo así su afecto, tan sincero y que nacía del hecho de haber sido alimentado por su pecho. (Andrés F. Córdoba, 1982: 22).

Antes que de un proyecto de integración deberíamos hablar de elementos culturales en común generados a partir de prácticas compartidas en la hacienda, los espacios domésticos de la ciudad, las actividades artesanales y el intercambio directo. Esto era posible, sobre todo, en momentos particulares de debilitamiento de los discursos civilizatorios que viabilizan la distinción y diferenciación social y de fortalecimiento de formas de poder locales, generadoras de contactos cara a cara. Las crónicas del siglo XIX registran una serie de 'espacios compartidos' relacionados con la pelea de gallos, los toros, las festividades de corpus, el carnaval, las tabernas, chicherías y casas de juego. El gusto por la música andina o de vertiente indígena era frecuente entre los blanco-mestizos hasta avanzado el siglo XX, así como el manejo del quichua como segunda lengua o la mezcla del español con el quichua, Esther Ayllon (2007) plantea esto para el caso de Sucre. Pero además había creencias comunes, como muestran las devociones a santos y vírgenes barrocas. Esto se daba, sobre todo en espacios relacionados con la actividad manual y con saberes prácticos, en los que los factores de distinción eran menos frecuentes o menos civilizatorias. Pero al mismo tiempo la ampliación del campo de la educación limó en parte esas fronteras civilizatorias. En el seno de la ciudad letrada se desarrollaron formas de sociabilidad plebeya y lo que podríamos llamar 'ciudades letradas alternativas' relacionadas con las organizaciones artesanales y obreras, así como de las mujeres Goetschel (2007). ¿Hasta qué punto estos espacios compartidos por distintas capas sociales, alfabetos y no alfabetos, letrados y no letrados eran constitutivos de formas de ciudadanía plebeyas?

Trajines callejeros

Quito era una ciudad industriosa en la que habían proliferado los oficios y ocupaciones populares, muchas de éstas estaban relacionadas con el abastecimiento de la ciudad y los servicios y expresaban el tipo de relaciones que establecían los ciudadanos con el mundo de la hacienda y las comunidades. Las calles y las plazas constituían el escenario de esos trajines. (Fotografías 3,4,5 y 6. Fondo Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania).



Mujer indígena de Quito. Retrato. Fotógrafo Pedro José Vargas (Quito).



Indígena de Cajicanán. Vendedor de costales. Retrato. Fotografía no identificado.



Aguatero en Quito. Retrato. Fotografía Pedro José Vargas (Quito).



Indígena de La Magdalena. Cargador. Retrato. Forógrafo: Pedro José Vargas (Quito).

La comunidad trágica

Aunque, dado el carácter de la ciudad del siglo XIX, existía una diferenciación entre las distintas castas, estamentos e individuos al interior de ellos, esto no impedía, sino que por el contrario hacía necesario el trato constante y la interrelación entre diversos ordenes¹³. Las dependencias personales, así como la limitada división del trabajo, conducían a que los vínculos entre los individuos pertenecientes a distintas repúblicas y estamentos tengan un carácter permanente y personalizado. Esto se expresaba, además, en los usos sociales de los espacios públicos. (Sennett, 2011) Por un lado, en medio del trajín de las calles y plazas de mercado, son frecuentes los acercamientos y roces corporales, como el ejercicio de formas de violencia corporal y simbólica. Por otro, había momentos ceremoniales o serios en los que se ponía énfasis en las separaciones, tanto para mostrar el carácter corporativo de la sociedad como su sentido estamental y jerárquico. La reproducción de un orden en un contexto de movilidad y desorden hacía indispensables los rituales públicos en los que al mismo tiempo que se intentaba mostrar a la nación como una *comunidad representada*, se remarcaba el poder centralizador de la Iglesia y el Estado, las jerarquías y las diferencias. Como señala Garavaglia (2007) el poder necesita mostrarse de manera ostentosa. En los albores de la República, buena parte de esos ceremoniales se desarrollaban en las catedrales e iglesias mayores. Se trataba de festividades religiosas como Corpus, pero también de fiestas patrias como el 24 de mayo o matrias como el día del santo patrono de la ciudad.

En un contexto en el que no había una separación entre el orden ciudadano y el orden católico, fiestas como Corpus no se pueden percibir únicamente como religiosas. Por un lado formaban parte de una cultura en común (Álvarez Junco, 2001: 317) pero por otro, eran parte importante de los ceremoniales de afirmación de las localidades y de la nación. Ejemplo de lo primero es la descripción del mismo Andrés F. Córdoba (1982) de las celebraciones que se hacían en Cañar a inicios del siglo XX, en las que

¹³ Algo distinto a lo que sucede en la sociedad contemporánea en donde las clases tienden a la separación antes que a la integración (Sennett, 2011).

participaba la población de manera congregada y al mismo tiempo separada por corporaciones:

Un ejemplo de lo segundo es el instructivo decretado por el presidente Juan José Flores, de acuerdo al cual tanto en los ceremoniales de primera clase (los que se celebraban en la Capital con la presencia del primer mandatario) como los de segunda clase, que se celebraban en las provincias con sus representantes, las autoridades estatales eran recibidas en la puerta del Templo por las autoridades eclesiásticas, luego pasaban a ocupar los puestos preestablecidos seguidas por las corporaciones de acuerdo a un orden jerárquico. Lo que se intentaba representar dentro del ceremonial era la relación del Estado con la iglesia y las corporaciones. Por un lado, el templo servía de cobijo al ceremonial en el que el orden sagrado legitimaba al orden terrenal. Por otro, los dignatarios de la Iglesia reconocían el orden estatal, representado, en primer lugar, por el mandatario.

Antes y después de empezar los oficios, harán el presidente diáconos y capellanes la venia correspondiente, y el diácono dará a besar el Evangelio al Jefe del Estado, y le dará incienso y la paz [...] Cuando haya sermón, el orador antes de pedir la bendición, después de obtenida y al empezar la oración, hará la venia correspondiente al Gobierno [...] Siempre que el Obispo, prebendados o cualquiera otros eclesiásticos, tengan que para entre las autoridades, harán la venia el jefe de Estado [...] Cuando pase el Obispo se pondrán de pie todas las autoridades, excepto el jefe del Estado (*Gaceta del Ecuador*, 1843).

En esas festividades la puerta de la catedral servía de umbral entre las representaciones populares y las oficiales. Aun cuando en su condición de umbral o frontera marcaba una separación entre el *catolicismo civilizado* y el barroco, en realidad los dos formaban parte de la misma dinámica y expresaban la forma cómo se construía la hegemonía en la naciente república (Annino, 1995).

Mientras los documentos oficiales se preocuparon por describir el orden ceremonial, las representaciones de los viajeros nos mostraron elementos del desorden provenientes de la plebe. Pero además, no hay que perder de vista que a más de las celebraciones civilizadas existían otras manifestaciones mucho menos serias del catolicismo, tanto en los pueblos como en

los barrios. Se trataba de un catolicismo mucho más permisivo y festivo, amparado por un clero poco letrado.

Fotografía 7
Plaza de la Independencia. Procesión



Vista Urbana. Fotorógrafo no identificado. Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig.

En la vida popular, indios, negros y plebeyos compartían —a pesar de sus recelos y conflictos raciales— espacios de trabajo y de socialización como los mercados, lavaderos de ropa, pilas de agua, centros de acopio, estanquillos y chicherías, pastizales y centaverías. Pero también se daba una relación permanente entre blancos e indios, blancos y cholos. No olvidemos que buena parte de la población indígena de la ciudad formaba parte de la servidumbre y establecía con sus patrones tratos directos, en los que al mismo tiempo que se afirmaban las jerarquías, se generaban formas de reciprocidad asimétricas. La separación racial y étnica no constituía un obstáculo para la reproducción de costumbres en común tanto como de costumbres propias de cada estrato. Estos vínculos personalizados constituían, por otra

parte, la base de los procesos de hibridación y se expresaban de manera ritualizada en las celebraciones religiosas. Se trataba de una suerte de *Cos-tumbre*, cuyo trasfondo eran relaciones de poder, antes que de dominio, o de intercambios múltiples que existían a contrapelo de las tendencias oficiales interesadas en construir una cultura nacional basada en las ideas abstractas de civilización y de mestizaje.

Fotografía 8
Plaza de San Francisco. Feria



Vista Urbana. Fotógrafo John Horgan. Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig.

Este encuentro cotidiano, entre distintos órdenes sociales, hay que verlo tanto en términos de colaboración, acercamiento corporal, deferencia, como de choque, disputa, violencia. Las fronteras étnicas operaban tanto como separación, como umbral y punto de contacto¹⁴.

¹⁴ Ver al respecto los trabajos de Andrés Guerrero (2010), quien hace un uso histórico, aplicado a los Andes, de la noción de fronteras étnicas de Barth.

En cuanto a los artesanos, arrieros, tenderos, estos, por lo general, no habitaban en espacios separados sino en los bajos de las casas de las familias principales, o formaban parte de vecindarios mixtos. Hasta las primeras décadas del siglo XX la mayoría de barrios de Quito se caracterizaban por integrar a una diversidad de sectores sociales que debían compartir, a pesar de sus diferencias de jerarquía y estatus, problemas comunes como el cuidado de las acequias, la limpieza de las calles, la vigilancia y control de cada barrio. Sin duda, había una gran diferencia entre barrios como el de la Catedral, de características claramente urbanas y San Roque, San Sebastián, Santa Prisca, en donde a inicios de la República existían sembríos y zonas de pastoreo y en donde se daba aún una presencia muy grande de casas con techos de paja; pero en la totalidad de esos barrios (aunque de modo variante) se daba una mezcla, antes que una separación en sentido estricto.

La ciudad no disolvía las fronteras étnicas, pero las colocaba en un plano distinto, en algunos sentidos, del que operaba en el campo. Se daban, además, determinadas circunstancias en las que la rutina cotidiana y el 'orden natural de las cosas' se invertían y las fronteras se difuminaban o adquirían otro matiz, aunque fuera de modo transitorio. Fenómenos como éste se han dado en diferentes contextos cada vez que se ha producido una catástrofe. Durante el jubileo que siguió al terremoto de 1753 se realizaron grandes procesiones públicas, en las que la ciudad de México pasó a ser asumida como una 'gran comunidad cristiana', sin que se diluyan por esto las diferencias entre los distintos estratos y corporaciones.

En estas procesiones urbanas concentradas y de larga duración, las personas estaban muy cerca las unas de las otras tocándose constantemente. Esta proximidad fomentó una vinculación social, una intervinculación entre todas las personas, que a su vez conllevaba al orden (...) El jubileo fue capaz de vincular a los diversos cuerpos y promovió un sentido de conciencia urbana que mantuvo a los vecinos en contacto (García Ayluardo, 2002: 36).

Eso no diluía las fronteras étnicas ni eliminaba las diferencias entre las distintas corporaciones, pero contribuía a construir un imaginario de comunidad. Catástrofes naturales, levantamientos como los de los barrios de Quito,

ataques de piratas como los sufridos por Guayaquil, grandes conmociones públicas como las del 2 de agosto de 1810, hacían que las contradicciones y contrastes se presenten bajo formas extremas, exageradas y trastocadas o con un sentido distinto al normal. Se trataba de acontecimientos que convocaban a lo que se ha dado en llamar, en términos conceptuales y no sólo empíricos, *multitud*, en los que se mezclaba gente proveniente de distintos estratos, grupos sociales y étnicos, a partir de circunstancias comunes. Estos actos masivos, en los que el rumbo normal de la vida se veía alterado, estaban, además, relacionados con ritos y contra-ritos.

No se trataba tan sólo de representaciones públicas relacionadas con determinados momentos o ámbitos de la vida social, sino de acontecimientos que ‘ponían en prueba’ una *cultura en común*, conduciéndola a su renovación. La historiografía conservadora de la primera mitad del siglo XX destacó esos vínculos como parte de un proyecto nacional católico, pero lo hizo desde su vertiente más nihilista¹⁵. Para esa historiografía, el catolicismo era el alma de la nación. Era la religión la que congregaba “e igualaba a todos ante la sangre de Cristo, dominadores y dominados, la que oraba indistintamente por los hombres sea cualquiera su color de piel” Se trataba, en este caso, de una versión teocrática de la ‘comunidad emocional’ por la cual el cristianismo hacía de “carne de la carne, sangre de la sangre de la nueva sociedad” Jijón y Caamaño (1985:66-69) Este sentido bíblico se manifestaba como culpa y como mortificación. Como posibilidad de integrarse en la calamidad y desarrollar el sentido de la nación y del pueblo católico. Algo distinto del tipo de códigos que regían las relaciones cotidianas entre las élites y la plebe, basadas en criterios de distinción, obediencia y reconocimiento de las jerarquías. Jacinto Jijón y Caamaño, uno de los continuadores de la política de renovación católica iniciada en el siglo anterior por García Moreno, recordaba la participación multitudinaria de feligreses en momentos de grandes catástrofes o amenazas, como la de la erupción de un volcán.

Ricos y pobres, nobles y esclavos, hombres y mujeres, criollos, mestizos, indios y negros ambulaban por las poblaciones, con los pies descalzos, las

15 En el sentido de Nietzsche. Ver al respecto los trabajos de Deleuze sobre Nietzsche.

cabezas cubiertas de ceniza, los cuerpos de cilicios, haciendo penitencia y clamando compasión a Dios; allí eran las confesiones públicas, pregonando a gritos los pecados secretos; allí era el unirse en matrimonio, los amancebados; allí el devolver lo hurtado, el restituir las ganancias ilícitas, el usurero” Jijón y Caamaño (1985:59).

Este prototipo de referencias históricas permite construir el imaginario de una *cultura en común*, concebida en términos ideales, como ‘alma’ o ‘espíritu de la nación’, capaz de integrar a ciudadanos y no ciudadanos (hombres y mujeres, nobles y esclavos). Esta *cultura en común* toma la forma –en el contexto discursivo conservador– de grandes actos de mortificación que son, al mismo tiempo, actos de igualación (andar descalzos cubiertos de ceniza, deambular sin rumbo por las poblaciones, confesarse y arrepentirse ante todos). Se trataba de circunstancias masivas de trastrocamiento de las relaciones cotidianas en las que las jerarquías y las marcas de autoridad se diluían y en las que cielo, tierra e infierno se unían dentro de una misma dimensión espacio-temporal, o un solo plano, dando lugar a lo que podríamos llamar una *comunidad trágica*.

Esas imágenes históricas de trastrocamiento de la vida cotidiana, fueron puestas en función de una propuesta de cultura nacional de base conservadora o un proyecto de hegemonía conservadora, cuyas bases no eran tanto políticas o económicas como culturales. Lo que hacía, en realidad, la historiografía conservadora era separar lo que en la cultura popular estaba unido: el espíritu y la carne, la cuaresma y el carnaval, el cielo y el infierno, la vida y la muerte.

Si la ciudad de antiguo régimen dio lugar a la formación de lo que se ha dado en llamar un ethos barroco, a lo que estaríamos asistiendo es a una de sus lecturas posibles, vinculada al espíritu de la cuaresma. Se trata de una construcción intelectual sesgada por el uso de unas fuentes etnográficas e historiográficas, en desmedro de otras, conducente a construir la idea de una comunidad católica vivificada por la tragedia. No sabemos, sin embargo, qué sucedía realmente durante catástrofes como los terremotos, erupciones de volcanes, grandes pestes en las que se diluía el sentido de las jerarquías; el mundo daba vueltas, tierra e infierno se

unían en una misma dimensión espacio-temporal. Es posible que no se constituyese necesariamente una comunidad trágica, o que primase en todo momento el sentido autodestructivo o de mortificación. Se trataba de circunstancias de crisis del orden natural y del orden moral, que daban lugar no sólo a la lamentación, sino a la acción desmesurada y posiblemente al tumulto y al motín¹⁶.

La correspondencia de García Moreno da cuenta del desborde social provocado por el terremoto de 1868 en la provincia de Imbabura¹⁷. El gobernante se refiere no sólo a los cadáveres que se descomponen entre las ruinas, las epidemias “que diezmarán a los que han sobrevivido” (García Moreno, 1923: 206)¹⁸, sino a la destrucción de las poblaciones y caminos, el descontrol de las autoridades, los grandes saqueos y el “estado de hostilidad y rebelión de gran parte de la raza indígena, alentada por la debilidad y el miedo de los que debieron reprimirla” (García Moreno, 1923: 203)¹⁹. Era, de acuerdo a García Moreno, “como si la tierra hubiera hervido” (García Moreno, 1923: 203)²⁰ y esto hay que asumirlo en términos metafóricos como catástrofe natural y social. De acuerdo a Andrés Guerrero, que examinó los documentos de la provincia de Imbabura en esos años, antes que de un levantamiento, se trataba de un miedo generalizado entre la población blanca y mestiza ante la posibilidad de que este se produjera. No hay que olvidar, en todo caso, que se había inaugurado o estaba a punto de inaugurarse el ciclo de los levantamientos que tuvo sus momentos relevantes en el de Guano y el de Riobamba. Es posible que la catástrofe haya sido percibida por los indígenas como un verdadero Pachacutec²¹. Lo cierto es que las formas habituales de funcio-

16 Hace falta un trabajo de archivo que nos permita entender lo que realmente sucedía bajo esas circunstancias, aunque lo más probable es que queden pocas huellas de esas situaciones de desorden social.

17 Se trata de un movimiento telúrico de altas proporciones, una de cuyas primeras manifestaciones fue el terremoto que afectó al sur del Perú y el norte de Chile.

18 Carta del 28 de agosto de 1868.

19 Carta del 24 de agosto de 1868.

20 Carta del 24 de agosto de 1868.

21 Agradezco Andrés Guerrero por el diálogo que, sobre esta temática, mantuvimos, así como por sus referencias a documentación de los archivos de Otavalo que confirmarían mi hipótesis con respecto a las situaciones de catástrofe.

namiento del orden social se desactivaron sin lograr encontrar un punto de equilibrio, a no ser por la fuerza. Valdría la pena hacer investigaciones en ese sentido.

El terremoto fue percibido por la comunidad de ciudadanos de Imbabura, pero también del resto del país, como posibilidad de ensayar un orden distinto. Este orden era concebido por los ciudadanos católicos como providencial. En términos bíblicos, retomados por el Concejo Municipal, el *ángel destructor* era el precursor del *ángel de la regeneración*.

En medio de este espectáculo en el que bajo un cielo nublado, se levanta la tierra furiosa contra sus hijos y los ahoga en su propio seno, en medio de esta horrible escena en que la humanidad en vano lucha contra tan poderosa enemiga, justo es ver siquiera a la humanidad aliviando a la humanidad. Justa es la vigilancia del Gobierno, pero digna de precederla gratitud (*El Nacional*, N.º 319, 1868: 2558)

La imagen de García Moreno –puesta en funcionamiento después del terremoto– era la del padre capaz de proteger y traer alivio en medio de la desgracia, pero también de reprimir y castigar, restaurando el sentido de autoridad, tan en merma en la República. Era la figura del pastor o del poder pastoral en condiciones de velar por la suerte del conjunto de la población: cubrir al desnudo, enterrar a los muertos, ocuparse de las viudas y de los huérfanos, reconstruir poblados y caminos, poner en funcionamiento de nuevo la economía y las relaciones de trabajo (particularmente el *trabajo subsidiario*, indispensable para la reconstrucción de Ibarra), “levantando de la postración a los que yacían abismados”. Parte importante de esta figura, concebida en términos de la modernidad católica como desarrollo del Estado soberano y de la razón de Estado, constituyó el monopolio de la violencia legítima en medio de la catástrofe. Lo que primó, en este sentido, no fue tanto el carácter providencial, como la capacidad de organizar el gobierno de las poblaciones en momentos de excepción. La declaratoria de estado de excepción fue repetida por García Moreno en otras ocasiones, como la represión de la sublevación indígena liderada por Daquilema.

La intervención de García Moreno en la provincia de Imbabura elevó su prestigio como mandatario y sirvió de base a su segunda administración, en las que se profundizaron las estrategias de gubernamentalidad, esto es de construcción de un estado moderno de administración de poblaciones (Guerrero, 2010); (Prieto, 2004); (Kingman, 2006). Una vez que se produjo el terremoto, García Moreno fue nombrado jefe supremo de la provincia de Imbabura, y una de sus primeras acciones fue recorrer la provincia de palmo a palmo, emitiendo informes de cada lugar. Se trataba de informes administrativos o de gobierno, que detallaban acciones desarrolladas sobre la marcha, como desenterrar a los cadáveres, juntar a los huérfanos, movilizar mano de obra, improvisar hospitales, reprimir a “las cuadrillas de bandidos que con sacrílega planta habían penetrado en las ciudades arruinadas para darse al robo y al asesinato” (*El Nacional*, N.º 319, 1868: 2561).

El periódico de oposición *El Eco Liberal* acusaba al gobierno de instaurar una dictadura regional, a propósito del terremoto: la suspensión del orden jurídico con el pretexto de la insuficiencia de las leyes.

La instauración de la dictadura en Imbabura y el modo con que se la sostiene y defiende, no dejan dudas de que los partidarios de la *insuficiencia de las leyes*, creen necesario una legislación aparte para los casos de cataclismos de la naturaleza (*El Eco liberal*, 1868. N.º.10: 1).

Quien polemizaba con García Moreno era Pedro Carbo, representante de la burguesía ilustrada guayaquileña. Lo que le preocupaba a Carbo era la instauración de la arbitrariedad como forma de gobierno. Si bien se venían dando una serie de situaciones semejantes en otros campos, relacionadas con el control de la opinión pública, la actualización de índices de libros prohibidos, el disciplinamiento de las órdenes religiosas, etc., el gobierno instaurado con motivo del terremoto constituía un suceso paradigmático que sentaba las bases para la construcción de una forma tiránica de gobierno.

Un hombre justamente célebre, Benjamin Franklin, que fue un sabio y uno de los patriarcas de la independencia de su patria, inventó el pararrayo, y mereció que se dijera de él, que *arrebato el rayo al cielo y el cetro a*

los tiranos. No podrá hacerse un elogio de esta clase a algunos de nuestros hombres políticos; pero sí podría decirse de uno de ellos que inventó y practicó la doctrina de la *insuficiencia de las leyes* por creerse más suficiente que ellas (...) Así sabrá el mundo civilizado, que esos son los progresos que se hacen entre nosotros; que esos son los bienes de que gozamos en nuestra vida política (*El Eco liberal*, 1868, N.º. 10: 1).

Todo esto nos llevaría a relativizar la idea de una modernidad católica (Williams, 2007); (Maignashca, 2007). Si es que hablamos de modernidad política (antes que económica), esta no puede medirse tanto en términos habermasianos de libre circulación de ideas, formación de una esfera pública o construcción de sujetos modernos, sino biopolíticos, de gobierno de poblaciones y puesta en funcionamiento del Estado de Excepción. El estado de excepción se vino ensayando en Europa a lo largo del siglo XIX, pero bajo determinadas circunstancias, la excepción terminó convirtiéndose en regla (Agamben, 2004).

El terremoto condujo a una dictadura regional capaz de reinstaurar el orden. ¿Pero no es factible pensar que en ese momento no se haya podido desarrollar otro tipo de acciones para salir de la crisis? Órdenes alternativos—como los que muestra Carlos Monsiváis en su crónica del terremoto de México de 1985— en los que la gente, unida por la catástrofe, desarrolla una acción épica y una capacidad de toma de decisiones, que rebasa al gobierno y las instituciones.

Por más que abundan noticias de pillaje, abusos y voracidad, el esfuerzo colectivo es un hecho de proporciones épicas. No ha sido únicamente, aunque por el momento todo se condense en esta palabra, un acto de *solidaridad*. La hazaña es absolutamente consciente y decidida de un sector importante de la población que con su impulso desea restaurar armonías y sentidos vitales. Es, moralmente, un hecho más vasto y significativo. La sociedad civil existe como gran necesidad latente en quienes desconocen incluso el término, y su primera y más insistente demanda es la redistribución de poderes. El 19 de septiembre, los voluntarios (jóvenes en su inmensa mayoría) que se distribuyeron por la ciudad organizando el tráfico, creando ‘cordones’ populares en torno a los hospitales o derrumbes, y par-

tipicando activamente –y con manos sangrantes– en la tarea de salvamento, mostraron la más profunda comprensión humana y reivindicaron poderes cívicos y políticos ajenos a ellos hasta entonces (Monsiváis, 1987:60)

Lo que registra Monsiváis en esa crónica no es tanto la acción solidaria de la población como la apuesta a reinstaurar la normalidad (pero una normalidad democrática) en condiciones de vacío de las instituciones. Algo que se ha repetido muchas veces en nuestros países, aunque sea de manera esporádica. Nunca sabremos, sin embargo, lo que pasó realmente en Imbabura. Nos faltó una crónica, o a lo mejor indagar más en los miles de legajos olvidados de los archivos. Los únicos registros con los que contamos (por el momento) son los de los ciudadanos legítimos.

Poco después del desastroso terremoto, el Gobernador de Imbabura reconocía que su autoridad era de todo punto nugatoria; aseguraba *que el bandalaje empezaba ya porque los indios y los malhechores estaban en absoluta mayoría sobre los pocos que habían escapado*; luego se hicieron sentir los horrores del hambre, de la desnudez y la falta de abrigo (...) nadie quería prestar ayuda a los que aún vivos imploraban misericordia bajo los escombros; los trabajadores negaban su colaboración y huían atemorizados y para colmo de todas estas angustias los pueblos estaban incomunicados por la destrucción de los caminos y puentes. ¿Qué hacer en tan duro conflicto? ¿Sujetarse a las leyes y dejar perecer a los infelices escapados milagrosamente a la catástrofe? ¿No se advierte que en tan extraordinarias circunstancias era necesario posponerlo todo a la salvación de esos restos de esas destrozadas poblaciones? (*El Nacional*, N.º 319, 1868: 2562).

Estamos hablando de políticas de seguridad, o de gobierno de poblaciones en situaciones de excepción. Si se habla de modernidad católica hay que hacerlo también en este sentido. El de una modernidad destructiva.

El barroco, la muchedumbre y el carnaval

No sé hasta qué punto puedan llamarse barrocos los ceremoniales sociales convocados por la Iglesia o por las autoridades, a no ser como una versión

oficial o institucional del barroco. Muchas actividades públicas convocaban la participación popular, al mismo tiempo el pueblo se mostraba dispuesto a participar en ellas, llevado por las obligaciones morales que se generaban al interior de las cofradías, gremios y organizaciones obreras católicas, pero también por sus propios intereses sociales y culturales. No era tan sólo un fenómeno propio del siglo XIX, tampoco algo típicamente latinoamericano. De acuerdo a una crónica de inicios del siglo XX en las Exequias Pontificales del 2 de Agosto de 1910, participaron de una parte “cuanto en número y calidad hay de mejor en la Capital” y de otro parte “las clases obreras precedidas por estandartes enlutados” (*Boletín Eclesiástico*, 1910: 615). Este tipo de teatro oficial se desarrollaba en otros espacios, como las ceremonias escolares. Se trataba de mostrarse ante el mundo católico como orden inalterado e inalterable y hacerlo a partir de una escenificación en donde cada estamento ocupaba un lugar dentro del escenario. No sabemos, sin embargo, qué demandaban ‘las clases obreras’ a través de su participación, ni qué hacían realmente durante los ceremoniales o cuando desmontaban los tinglados, se dirigían a sus casas o se detenían en las cantinas o los parques, libres de la seriedad oficial. A lo mejor ironizaban los propios actos en los que se habían mostrado formales y sumisos o hacían un balance de su situación dentro del campo de fuerzas. Conocemos el teatro pero no el contra-teatro.

Al hablar del barroco es necesario empezar a clasificar y diferenciar los diversos tipos de *encuentros*: los que obligaban a mantener una compostura y una imagen corporativa dentro de un orden y los que imprimían un desorden en ese orden, los que obedecían a una rutina y los que la ponían en cuestión para renovarla e incluso para intentar subvertirla. No todos los encuentros obedecían a una hibridación o a una mezcla sino, más bien, eran expresión de una hegemonía cultural en la que se daba la participación de todos pero de acuerdo a una jerarquía. Mas aún, no podemos perder de vista que en todo encuentro las partes están actuando en función de una representación en un escenario, de modo que lo que aparece no necesariamente expresa los juegos reales de fuerzas que se dan de manera cotidiana.

Al interior de estas ciudades se desarrollaba, en realidad, otro tipo de *encuentros*, mucho más híbridos o polisémicos, que iban más allá de la

constitución de un orden, aunque el orden no dejaba de estar presente como una de las caras de una realidad compleja y multiforme. Quito, al igual que Lima, el Cuzco y otras ciudades ecuatorianas como Riobamba o Cuenca, eran objeto de grandes representaciones lúdicas que incluían tanto a blancos como a mestizos, indios y negros, integrados (y al mismo tiempo enfrentados) como *comunidad de fiestas*. Esto significa que no podemos leer los momentos constitutivos de una *multitud* únicamente desde el lado del motín y menos aún sólo desde el lado negativo y nihilista, como control y dominio cultural (como arrepentimiento o expiación frente a una catástrofe, como culpa en común).

Se trataba de momentos de transculturación (Lafaye, 1983) en los que tanto los dominadores como los dominados ensayaban distintas formas de mezcla, incorporación y resignificación de las culturas del *otro*, pero también momentos en los que tomaba peso la burla, la risa, la ironía mefítica (Bajtín, 2003). Se podría hablar de una 'sociabilidad barroca' siempre que se haga referencia a un campo de fuerzas, antes que a un espacio cultural unificado, un punto de encuentro de civilizaciones o a un mestizaje asumido más en términos filosóficos que empíricos. Lo más importante en cuanto al barroco no es, a mi criterio, la constitución de una forma de hegemonía –o por lo menos no es lo único importante– sino la posibilidad de reproducción de lo popular en medio de esa hegemonía. Me parece que es justamente ahí donde se da un punto de quiebre en las discusiones sobre el barroco²².

El barroco, entendido en los términos aquí señalados, si bien había sido desplazado del mundo oficial, estaba todavía vigente en la vida cotidiana en el siglo XIX. Es posible leer algo de esto en la descripción de las mascaradas de los Santos Inocentes que hace Friedrich Hassaurek hacia 1867²³, es decir en plena época garciana. Se trataba de una fiesta en la que participaba todo el pueblo, aunque todo hace pensar que ya para esos años se

22 Mi perspectiva es en este sentido distinta a la de Bolívar Echeverría cuyo aporte a la discusión sobre el barroco en América Latina, es significativa. Al respecto ver Echeverría (1994).

23 Existe una discusión sobre el valor de las crónicas en la investigación histórica. Yo las asumo como formas de descripción y apropiación del otro, como mirada y como dominio y es a partir de ahí cómo intento entender lo que nos 'revelan' y lo que nos ocultan.

daba la tendencia a hacerlo de manera diferenciada. El espacio del carnaval era fundamentalmente la calle. Era ese el lugar al que confluían todos los habitantes de la ciudad, constituidos como *comunidad de fiestas*:

El carnaval empieza con los disfraces infantiles, en donde los niños corren por todos los lugares con disfraces de mono, con una inmensa cola, y haciendo ruidos y haciendo ruidos terribles. En el segundo o en el tercer día, la gente empieza a merodear las calles con diferentes disfraces, principalmente de monos o de hombres y mujeres viejos que llevan ridículos sombreros, máscaras muy feas, y pelucas de lino. (Hassaureck, 1997 [1867]: 210).

Estamos hablando de un escenario sujeto a constantes desplazamientos, capaz de integrar calles y plazas, así como el mundo público y privado. Como muestra Da Mata (1983), en el carnaval la casa se vuelve calle y la calle casa. Un individuo podía ser tratado en los encuentros callejeros como un igual –como de la misma casa– mientras que cuadrillas de disfrazados podían irrumpir en una casa, tomándola por asalto y convertirla en una plaza:

Una caravana de enmascarados aparecerá repentinamente en su casa por la noche (...) Una terrible confusión y una risa bulliciosa anunciarán la llegada de la caravana. Los disfrazados entrarán de golpe en el salón, riendo y charlando, saludando y preguntando cosas incomprensibles, todo al mismo tiempo. Los disfrazados bailan alrededor de su víctima, incitándolo a que les identifique, y disfrutando cada uno de sus equivocaciones, algunos le empujarán a un lado y le llevarán al otro lado del salón para que baile con ellos; después de una escena violenta y burlesca, los danzantes saldrán corriendo tan rápidamente como llegaron. (Da Mata, 1983: 209).

Durante las fiestas de Santos Inocentes, la ciudad se paralizaba: el carnaval lo abarcaba todo y lo trastocaba todo. Sin embargo esto no debe asumirse como disolución de fronteras. Buena parte de las bromas o chanzas se daban con relación a los otros, como formas de re-significarlos e iban en un sentido y otro de las fronteras étnicas²⁴. Veo que hay por lo menos dos

24 Prefiero utilizar este término introducido por Barth (1976) y desarrollado para el caso de los Andes por Guerrero (2010), en plural y no en singular, ya que a más de la frontera que separaba

registros en la crónica de Hassaurek (1997) que corroboran esta idea, aunque estoy consciente de que se trata tan sólo de una hipótesis sujeta a mayor verificación. El primero de ellos se refiere a ‘la gente’ (en el sentido de ciudadanos) bailando por las calles, “gritando alegremente y bromeando con las personas que pasan, especialmente con los indios”. ¿Qué significa bromear ‘con las personas que pasan’ y sobre todo, qué significa “bromear con los indios”? ¿Qué es lo que se pone en juego en estas bromas? ¿En qué se diferencian esas bromas, chanzas, gestos en el contexto del carnaval de lo que se hace y se dice en los tratos corrientes? ¿Hasta qué punto las bromas son una forma de acercarse al otro, hacerlo digerible, colocarse en el mismo plano, mostrar empatía, o, por el contrario, ¿ese uso burlesco, alegre, audaz y poco deferente constituye la posibilidad de encontrar nuevos canales, sobrepasar y ‘hacer pública’ en el sentido de ejercicio ciudadano, la violencia simbólica ejercida de manera personalizada, y en ese sentido muchas veces taimada, contra los indios? El segundo registro se refiere, en cambio, a los indios y ‘gente común’ desbordando los límites:

Grupos de hombres y niños se reúnen en las esquinas de las calles y en las tiendas para arrojar huevos, lodo, y agua tanto a sus amigos como a los transeúntes. Las sirvientas disfrutaban al echar ollas de agua en la cabeza de las personas que circulan abajo en la calle (Hassaureck, 1997 [1867]: 211).

Se trata de una irrupción de los no ciudadanos en los espacios de la ciudad en condiciones de *permisibilidad*. Son grupos de hombres y niños que arrojan huevos, lodo, agua tanto a sus amigos como a los transeúntes. Se trata, posiblemente, de gente venida de afuera, pero también de habitantes de la ciudad que a pesar de compartir los mismos barrios de las élites (buena parte de ellos habita en tiendas y habitaciones de alquiler en los bajos de las casas) no reciben un trato igualitario. Gente del centro y de los llamados barrios, indígenas y plebeyos que se reúnen en las tiendas o en las esquinas de las calles (asumidas como *sus esquinas*). Es también el caso de las sirvien-

a blancos de indios existían las que diferenciaban a blancos de cholos y mestizos de clase media, así como a indios y negros, ciudadanos de plenos derechos y plebeyos. Esto no quiere decir que perdimos de vista que la primera (la que diferenciaba a bancos de indios y de negros) marcaba el funcionamiento del resto.

tas, las únicas que tienen acceso a los altos de las casas: se ocupan de lanzar agua a los transeúntes y en esas acciones muchas veces participan los niños y las mujeres blancos de esas casas. Pero esta presencia carnavalesca es vista por el viajero bajo la forma de lo grotesco –en un sentido distinto al de Bajtin (2003)– y lo monstruoso:

Los indios y la gentuza suelen embadurnarse la cara con huevos lodo y pintura y beber hasta que pueden mantenerse en pie. Sus caras feas y sucias, con capas adicionales de pintura y lodo. Distorsionadas por la emoción y la borrachera, presentan una apariencia monstruosa (Hassaureck, 1997 [1867]: 211).

¿Compartían el mismo punto de vista del viajero los ciudadanos quiteños? La crónica de Hassaurek (1997) nos muestra apenas un fragmento dentro del largo proceso de separación entre la cultura de élite y la cultura popular. Por un lado destaca el brillo e ingenio de muchas comparsas, de corte romántico. Sus disfraces suelen ser elegantes y bien diseñados y por lo general pasan toda la noche bailando y parrandeando, en un movimiento incesante entre la calle y la plaza:

He visto procesiones de disfrazados llevando antorchas, vestidos con trajes espléndidos y acompañados con bandas musicales; un espectáculo muy romántico que nos recuerda la época de oro de los carnavales romanos y venecianos (Hassaureck, 1997 [1867]: 210).

Sus formas de celebrar las fiestas de carnaval son en buena medida distintas a las de la plebe (o pretenden serlo, ya que existen muchos elementos en común incluidas las representaciones grotescas, dentro de un proceso sujeto, además, a continuas reversiones). Sin embargo, hay momentos en los que las élites se confunden con los otros como parte de la muchedumbre:

En las noches en que se esperan procesiones de máscaras, las calles y especialmente los portales de la plaza, están llenos de gente, hombres, mujeres y niños que procuran ansiosamente ver el espectáculo. Se disponen

sillas y mesas bajo los portales para que las mujeres se sienten y tanto disfrazados como no disfrazados deben abrirse paso entre la multitud. Todo esto es muy interesante y se ve muy alegre y grotesco al mismo tiempo. Pero hay consideraciones que hacen que sea poco aconsejable mantener un contacto tan cercano con el pueblo menudo de Quito (Hassaureck, 1997 [1867]: 210).

A Hassaurek le horroriza sobre todo el contacto corporal (el verse invadido de alimañas, por ejemplo). Aunque las élites buscan diferenciarse en sus estilos y gustos, comparten todavía con la gente común las calles y las plazas, que siguen siendo el espacio festivo por excelencia. Son partícipes, además, de un mismo sentido del tiempo dentro del cual ocupa un lugar privilegiado el sistema de fiestas. El mismo texto de Haussarek muestra momentos anteriores al que relata, en el que el carnaval era vivido aún con mayor furor, dentro de una suerte de 'sociabilidad barroca' en la que participaba gente proveniente de distintos estamentos sociales:

El carnaval entre el pueblo dura casi una semana siendo los últimos días los peores. Las calles suelen estar cubiertas de cáscaras de huevo. Incluso las damas respetables que están en los balcones, atrapadas por la emoción general, embarran a sus amigos con cáscaras de huevo llenas de harina de maíz, o con otras armas de juguete. El carnaval de hoy día, sin embargo, no es tan ofensivo como lo fue de antaño. Antiguos habitantes de la ciudad me informaron que algunas personas eran capturadas por la muchedumbre (encabezada muy frecuente por jóvenes de las mejores familias) y sumergidas en las alcantarillas, o pintadas y embarradas a la fuerza con ciertas sustancias muy desagradables (Hassaureck, 1997 [1867]: 212).

La vida asociada a las ideas del progreso y de civilización, pero también a un rico sistema de intercambios en Quito en la segunda mitad del siglo XIX fue, material y simbólicamente, parte de una 'tradición barroca americana'. Esta tradición se actualizaba en momentos como los de Corpus o los de Santos Inocentes. Lo que el Carnaval permitía era trastocar los códigos de las relaciones cotidianas, cambiar los roles, exacerbar los límites. Aunque se trataba de una sociedad estamental y jerárquica, la lógica que

se seguía bajo estas condiciones, pero también en muchos espacios de la vida cotidiana, no era aún la del *apartheid*²⁵. Esto se reprodujo de una u otra forma durante la República e incluso, en algunos aspectos, hasta una época relativamente reciente. Si bien a partir de la segunda mitad del siglo XIX las élites blancas habían renunciado al barroco, llevadas por la idea del progreso y la estética neoclásica, el barroco, concebido como forma de hibridación y circulación de sentidos, continuó reproduciéndose en la vida cotidiana. Esto era el resultado de las estrategias de resistencia, adaptación y contra-teatro de las culturas indígenas y populares urbanas, pero también una de las expresiones de la debilidad del propio Estado y de la Iglesia oficial al momento de ejercer una 'hegemonía moderna'. Lo que llamamos Barroco en el siglo XIX y XX sobrevivió y se reprodujo fuera de las esferas oficiales, bajo las formas de la cultura callejera y de la religiosidad popular (el carnaval y la cuaresma).

Es verdad que durante la primera mitad del siglo XX muchos elementos de esa cultura popular fueron desplazados de la circulación de bienes culturales por las primeras expresiones de espectáculos urbanos como el cine, los desfiles cívicos, las comparsas de las escuelas, dirigidos a un público, pero solo para reconstituirse bajo nuevas formas. Se prohibieron los festejos de Inocentes en la Plaza de la Independencia y más tarde en la de Santo Domingo, pero estos se restituyeron en los márgenes (particularmente en los barrios y en los pueblos) o en locales cerrados como la Plaza Belmonte y la Plaza Arenas. Hirts (ver fotografías 1 y 2), supo captar la imagen de una de estas mascaradas populares, organizadas por pequeñas empresas del espectáculo, a las que acudían familias y grupos de amigos disfrazadas de payasos, capariches, arlequines, monos, charlots o se ubicaban en los graderíos no tanto como espectadores sino como copartícipes.

25 Esta línea interpretativa del barroco no coincide con la de Maravall (2012) y otros autores europeos, quienes ponen el énfasis en la relación entre barroco y constitución de las monarquías. La tradición de análisis latinoamericana se refiere a un tipo de cultura que siendo de origen europeo toma su propio rumbo, como resultado, entre otras cosas, de su relación con las culturas americanas y de la necesidad de pensar e imaginar un Nuevo Mundo. Ver al respecto el interesante trabajo de Alejandra Osorio (2008).

Fotografía 9
Baile de Inocentes, Plaza Belmonte, 1937-1938



Fotógrafo Gottfried Hirtz en *Los años viejos*, Fonsal, Quito, 2007.

Fotografía 10
Baile de Inocentes, Plaza Belmonte, 1937-1938



Fotógrafo Gottfried Hirtz en *Los años viejos*, Fonsal, Quito, 2007.

Pero además había otro tipo de espectáculos, propiamente modernos, como la proyección de imágenes cinematográficas o el circo. En diciembre del 1907, con motivo de las fiestas de fin de año, se instaló un circo extranjero, proveniente de Guayaquil, en la plaza de San Francisco. El cincuenta por ciento de los beneficios de la última función sería destinado a obras de beneficencia y se concedería, además, tres palcos a las autoridades locales en todas las presentaciones a cambio de dos lámparas de arco para el alumbrado interior, ya que “tan solo el concejo puede hacer esta concesión, y en segundo lugar porque nada digno de esta Capital sería que el circo estuviera alumbrado por kerosene” (Oficios y solicitudes dirigidas al Presidente del Concejo, 1907a, 3: 354). Un circo era un espectáculo abierto a distintos sectores sociales, dependiendo el lugar que ocupaban dentro del público y del abono que hacían. Otro espacio popular, más bien mas-

culino, eran las galleras. Había una principal en el centro y otras, de menor importancia, ubicadas en barrios y en parroquias rurales. Las galleras no funcionaban en lugares especiales, sino en casas y sitios improvisados. Igualmente se habían instalado en algunas casas billares y sitios de juego. En una comunicación de 1910 se daba cuenta de que en las tiendas de la ciudad se había instalado un buen número de ‘máquinas de jugar pesetas’. Se trataba, como se ve, de una entrada todavía incipiente de los consumos modernos dentro de la cultura urbana.

Buena parte del presupuesto municipal dependía de los espectáculos públicos (incluidos los religiosos), la introducción de licores extranjeros y nacionales, las chicherías, el funcionamiento de galleras, billares, cervecerías, rifas, carruseles. El Municipio las clasificaba de acuerdo a categorías y hacía un cobro diferenciado de impuestos. Ciertos clubes, como el Pichincha, eran lugares exclusivos en los que solo se expendían licores extranjeros, pero las mayores ganancias posiblemente provenían de las bebidas que se vendían al público en temporadas como la de Inocentes. Como decía la asentista Mercedes Zapata, esos días eran de regocijo.

Bien sabido es que todas las poblaciones de la República tienen sus días de regocijo señalados, y que durante esos días se multiplican los lugares en donde se venden los licores, cerveza, chicha y más bebidas fermentadas, así sucede en la parroquia del Quinche durante los días de fiesta de la Patrona, y como a ejemplo de lo que pasa aquí en la Capital en los días de inocentes, los asentistas de los ramos indicados cobran a las personas que ponen sus ventas de bebidas alcohólicas un impuesto relativo, asimismo en el Quinche ha sido costumbre de imponer una contribución conocida por los días que dura la fiesta [...] Por otra parte, el estanquillo de Felisa Torres situado en el Quinche ha sacado una buena suma solo por la venta de anisado y aguardiente, más ahora que ha establecido también la venta de cerveza y mayorca de Guayaquil [...] (Oficios y solicitudes dirigidas al Presidente del Concejo, 1908a: 379).

Las grandes celebraciones religiosas, como la de la Virgen del Quinche, constituían momento de fuerte socialización y de estrechamiento de los lazos sociales. Los sectores populares desarrollaban una religiosidad festiva

en la que eran frecuentes las mascaradas, el uso de bebidas y las licencias sexuales. Las autoridades apadrinaban muchas de estas fiestas, a pesar de que se quejaban de los excesos. Lejos de decaer esas celebraciones, se incrementaron con la modernidad de la primera mitad del siglo XIX y con el surgimiento de muchedumbres urbanas. Algunos testimonios dan cuenta de que era tal la afluencia de romeriantes que iban al Quinche en esos años, que muchos trenes, atiborrados de pasajeros, se descarrilaron.

Una preocupación de la municipalidad era organizar las fiestas, particularmente las fiestas obreras. Antes que prohibir, “adecentar y cabe decir, moralizar esta clase de espectáculos que por su misma esencia son educativos”. (*El Comercio*, jueves 8 de mayo de 1941). No hemos podido acceder a testimonios de cómo se desarrollaban esas fiestas, pero al menos nos queda el registro del concurso de baile realizado el domingo 3 de mayo de 1941, en el comedor popular de Chimbacalle. Era un concurso dirigido a obreros y obreras con sus familiares –‘gente de limpios antecedentes’– pero en el que ‘con fines de animación’ se permitía la entrada de unos pocos profesionales. Como muestra la nota de prensa, el festejo estaba sujeto a formalidades orientadas a urbanizar y dar un sentido de seriedad a la fiesta. En ella “todos los miembros del Jurado Calificador estaban presentes, haciendo que se cumplan los reglamentos, y ocupando sus asientos, mientras la Banda Municipal infundía alegría y fervor en el público”. Pero más significativa aún fue la presencia de un delegado del Director de Sanidad determinando quienes podían ser admitidos en la fiesta. Su función era seleccionar “sobre todo a las mujeres, a quienes se les debía franquear la entrada”. Su experiencia como empleado de la Sanidad le permitía tener el olfato necesario para hacerlo:

Situado en la puerta del local rechazó a muchísimas parejas debido a que la acompañante era persona de dudosa conducta, antecedente perfectamente conocido por el Delegado en virtud del ejercicio de su cargo en la dirección de Sanidad [...] Esta medida, en aquel momento, resultó inesperada y hasta amenazó a desorganizar la fiesta, pero poco después los asistentes aplaudieron sin reservas la acertada selección de elementos honorables. (*El Comercio*, jueves 8 mayo 1941).

El desplazamiento de las ‘mujeres vulgares’ daba respetabilidad a la fiesta, y permitía que paulatinamente crezca el número de ‘parejas seleccionadas’. Se trataba de un asunto al que se le daba importancia, como muestra el editorial publicado en ese mismo diario al día siguiente:

Los bailes populares que han sido seleccionados para garantizar a los concurrentes y concursantes, empezaron por escoger la solvencia moral de las personas, para que las familias honestas no se mezclasen con gente inconveniente y escandalosa. Los bailes desaforados, que nada de ritmo guardan ni siquiera las cadencias musicales han de ser rechazados. El baile popular, tan bello y expresivo de suyo, tiene contoneos que hablan del alma del obrero, de sus arranques pasionales, de sus idilios, del amor sano que endulza las horas amargas de la vida. Los que aprenden a bailar de las clases trabajadoras, se despojan de su prosaísmo y del pelo de la dehesa, porque las manifestaciones de la danza están sujetas a reglas, demuestran poder interpretativo y derrochan gracia y delicadeza (*El Comercio*, viernes 9 de marzo 1944).

La música a la que se hacía referencia como propia del obrero era la nacional, en oposición a otro tipo de música, considerada no auténtica. La fiesta popular se convertía en un recurso civilizatorio, a través de la cual se podía urbanizar y mejorar las costumbres.

El comercio popular y los trajines callejeros

La dinámica de la ciudad en la vida cotidiana estaba dada por el comercio y los trajines callejeros. A diferencia de la imagen patriarcal que asimila la ciudad a un sistema compartimentado y cerrado (claustro), el comercio y más específicamente el comercio informal callejero, permitía (y en parte permite) una cierta liberalidad en las relaciones. Y eso estaba relacionado con su carácter relativamente abierto y fluido. Se trataba de una maquinaria social en movimiento, que daba lugar a circulaciones múltiples, tanto legales como ilegales, de ocupaciones, como parte de una economía en algunos sentidos paralela. La posibili-

dad de hibridación se asentaba en buena medida en esas relaciones y era resultado de la variedad de las mercancías, imágenes y representaciones, ocupaciones ofertadas, como en la diversidad de individuos y grupos que se vinculaban en medio de ello.

La comercialización de alimentos, en particular, funcionaba a partir de una red de vendedor@s indígenas y mestiz@s que poseían puestos en las plazas o se movían por la ciudad con sus productos. Igualmente había venta de esteras, barros, telas, vestidos de manufactura popular, artefactos de madera y hojalata, imágenes religiosas, hierbas y productos de curanderos. Se trataba de un mercado colorido, generador de consumos populares en el que no eran ajenos los vendedores de ilusiones y las trabajadoras sexuales. Es cierto que existían normativas municipales que pretendían organizar los intercambios, pero generalmente se las pasaba por alto, dando lugar a la costumbre.²⁶ Los viajeros se dejaron atrapar por el colorido de los trajines callejeros:

Vista desde la distancia o desde una de las colinas circundantes, Quito se parece a un pueblo encantado [...] Pero tan pronto como entramos a la ciudad presenta una apariencia muy vivida, en las calles principales y en las plazas se mueven continuamente cientos de seres humanos. Claro que la mayoría son indios y cholos, y sólo después de haber visto veinte personas con ponchos, descalzos y con alpargatas, uno se encuentra al fin con una persona vestida respetablemente. Sin embargo todos los hombres con ponchos multicolores, los pordioseros en harapos, los vagabundos en arpilleras, las mujeres con pañolones y rebozos verdes, cafés o azules, las damas con chales de seda da ambiente festivo, los monjes con sus inmensos sombreros, los indios de diferentes pueblos vestidos en toda una variedad de atuendos –sin omitir a los indios desnudos y pintados de la selva– todos presentan un espectáculo de lo más interesante y alegre (Hassaureck, 1997 [1867]: 133).

²⁶ En una comunicación judicial de 1878, una época en la que se intenta regular el comercio de acuerdo a una normativa, se recuerda que según la ley de 1868, los comerciantes tienen la obligación de matricularse para poder ejercer su profesión. Conforme a ese mismo documento “la mayor parte de las personas que compran o venden en calidad de comerciantes, a más de llevar los libros correspondientes que garantizan sus créditos, son mujeres casadas que ejercen esta industria sin los requisitos legales” (*El Porvenir*, 1878).

Llama la atención esta descripción de Quito hecha en los primeros años del garcianismo, es decir en momentos en los que se intentaba instaurar la idea del *ornato*.²⁷ Una crónica posterior (1876) describe un día de mercado en la Plaza Mayor. Lo extraño es que la plaza ya había sido ajardinada y García Moreno había prohibido las corridas de toros que hasta ese entonces se celebraban en ella:

Nada más interesante que la animación que reina en la plaza en día de mercado, cuando las vendedoras se instalan bajo sus pequeñas tiendas parecidas a quitasoles cuadrados. Allí se ven indios de los pueblos de la Magdalena, Zámbez, Chillo y Tumbaco, vestidos con sus variados trajes, encorvados bajo el peso de sus cargas o descansando; canasteros, vendedores de alfalfa y caña de azúcar, originales aguadores con la enorme jarra sujeta a la espalda con unas cuerdas, vendedoras de sal con sus balanzas, buhoneras de cajas, sillas y guitarras; expendedoras de tortas de maíz cubiertas con sus chales rojos, y bulle, produciendo una impresión de color que no se cansa de admirar el viajero (Toscano, 1959: 580).

El mercado no eliminaba las diferencias pero permitía la existencia de un espacio relativamente abierto de tratos e intercambios cotidianos relacionados con *consumos paralelos*. Los vendedores provenían de pueblos y comunidades cercanas a la ciudad, pero también de los propios barrios quiteños. La calle, y de manera particular el comercio, mantenían vivas las relaciones entre los habitantes de la urbe en torno a una cultura en común basada en tratos e intercambios permanentes, así como entre el mundo de la ciudad y el del campo. Pero además en la calle se rompían las separaciones entre ocupaciones dignas e indignas, morales e inmorales. Esto no significaba, como ya señalé anteriormente, que se hubieran diluido las fronteras étnicas ni la violencia cotidiana, dado el carácter postcolonial de la sociedad, pero existía una cierta dinámica de las relaciones que no se daba en otros espacios y generaba una *cultura intersticial* o un *otro-lado-de-las-fronteras*. Me refiero, en concreto, a un tipo de relacionamientos distinto a los de la Hacienda o

27 Un análisis detallado de la noción de *ornato* puede encontrarse en (Kingman, 2006).

al de los ‘espacios cerrados’ urbanos (casas de familia, talleres, monasterios, internados).

El mercado generaba vínculos ocasionales entre el comprador y el vendedor, el vendedor y el proveedor, en los que a pesar del abuso, el engaño y otros mecanismos de violencia frecuentes como el ‘arranche’, se hacía posible recrear formas de relación cara a cara, basadas en el juego de fuerzas, antes que en solo la imposición o el dominio. Se trataba de relaciones de mercado hasta cierto punto abiertas o no encapsuladas, entre oferente y demandante. Estas formas de intercambio no siempre pasaban por la intermediación del dinero, sino que se resolvían bajo formas mediadas de intercambio, en las que entraba el trueque e inclusive el don. Es posible que buena parte de las transacciones se hayan realizado en quichua. Esto no les transformaba en relaciones idílicas pero daba lugar a formas de cultura en común, que podríamos llamar barrocas.

La municipalidad tomaba en cuenta, en sus actuaciones, el entramado social no manifiesto que ligaba a los introductores de ganado, los indios carniceros y las indias que vendían la carne al menudeo. El Concejo municipal estaba preocupado por controlar esas ventas con el fin de mantener la oferta, regular los precios y asegurar el cobro de alcabalas. Los introductores de ganado tenían la obligación de garantizar el abastecimiento de carne a la ciudad y su venta a un precio justo. Para esto, el matadero o carnicería debía responder a un orden interno.

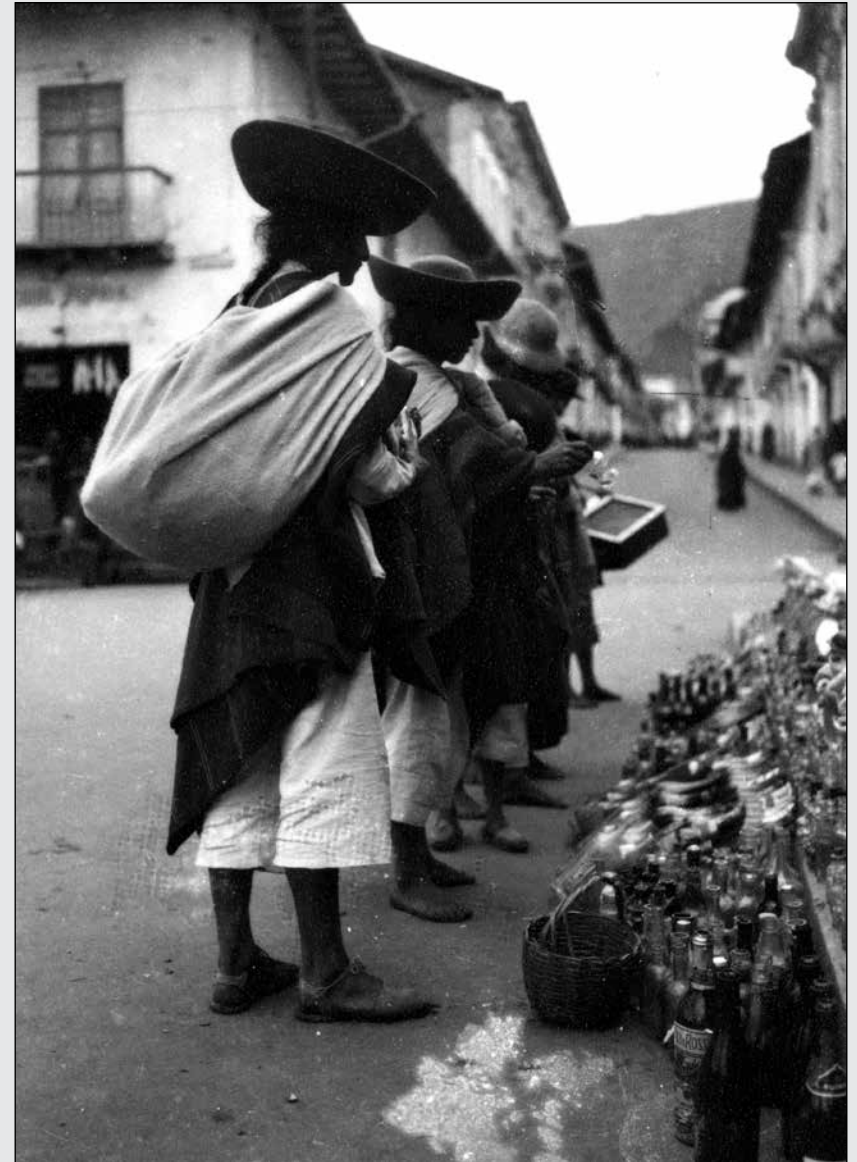
El señor Regidor semanero y abastecedores tendrán particular cuidado de que se haga el abasto a las horas señaladas, el que los compradores sean despachados con toda prontitud, que no haya desorden alguno en la carnicería, a la que solo pueden entrar el Juez de Abastos y sus dependientes, el teniente y indios carniceros que deberán estar ahí desde las seis de la mañana hasta que concluya el abasto, cuidando el teniente de que no se embriaguen (Actas del Concejo, 29 enero 1809: 15).

Comercio y vida cotidiana

La calle, y de manera particular el comercio, mantenían vivas las relaciones entre los habitantes de la urbe y permitían la existencia de un espacio relativamente abierto de tratos e intercambios cotidianos. Los vendedores provenían de pueblos y comunidades cercanas a la ciudad, pero también de los propios barrios quiteños. Fotografías 11, 12, 13 y 14.



Plaza de San Francisco (manuscrito con tinta al pie de la imagen). Vista urbana. Fotógrafo no identificado. Fondo Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde. Leipzig, Alemania.



Indígenas y trajines callejeros. Ciudad de Quito. Archivo Visual Banco Central del Ecuador. s/f.



Indígenas y trajines callejeros. Ciudad de Quito. Archivo Visual Banco Central del Ecuador. s/f.



Indígenas y trajines callejeros. Ciudad de Quito. Archivo Visual Banco Central del Ecuador. s/f.

En las Actas del Concejo se puede ver todo lo que se ponía en juego para administrar el negocio de la carne en la ciudad. Por una parte estaba la necesidad de normar las relaciones entre los abastecedores del ganado y los ‘indios carniceros’, encargados de proveer semanalmente a la población la carne faenada, sea ‘ésta de la calidad que fuese’. Los precios de la carne, al por mayor y al menudeo, eran fijados por la Junta Municipal precedida por el Alcalde. Así, en la reunión de Concejo del 29 de enero de 1809, se acuerdan los precios y pesos justos para la venta de carne y la creación de ‘20 tableros en las barracas’ para la venta al público, ‘a fin de no quitar la granjería’²⁸ o los derechos adquiridos por los indios carniceros. Aparentemente esta organización permitía que se controle la reventa de carne o ganado en pie a los indígenas.

Se puede ver que surge una suerte de doble economía, por un lado, una economía moral que se preocupa por controlar el precio y el abastecimiento para la población, y por otro lado la necesidad de considerar lo que en ese entonces se consideraba el beneficio público, siendo esto el resguardo de las alcabalas por la venta de carne. Este tipo de relaciones estaban mediadas también por la figura del ‘celador’ quien era el encargado de controlar las ventas tanto al interior de las barracas como de las ventas ‘de contrabando’²⁹ Sin embargo, en la práctica se puede ver que existía una constante evasión de los acuerdos por parte de los abastecedores, quienes “se dejan sobornar por los indios” que compran ganado en pie para vender de una manera informal la carne. Y esto a pesar de disposiciones como la siguiente:

[...] queda prohibida cualquier otra venta de carne de res que se haga fuera de las Barracas, debiendo comisarse lo que se encontrase en canastos continuando el desorden de las ventas que hacen las indias, y quedando aplicadas a los pobres de las cárceles (Acta del Consejo 11 julio 1809: 17).

Además de la casa de rastro, donde la gente podía acudir a comprar, existían otros puntos de venta de carne en los barrios, como las carnicerías,

28 Idem

29 Ibídem 16p.

las chagras, donde se iban tejiendo otras formas de relaciones comerciales entre proveedores y vendedoras; muchas veces las esposas de los indios carniceros eran quienes vendían en canastos por las calles de la ciudad.

Si asumimos la existencia de un *ethos* barroco, este operaba sobre todo en la vida popular, como un umbral entre lo criollo, lo mestizo y lo indígena. Muchas veces esos tratos ocasionales pero generadores de habla, se prolongaban más allá del momento del intercambio o el ejercicio de determinados oficios relacionados con la plaza pública. Testimonios de las primeras décadas del siglo XX muestran el 'boato' con que se celebraban las fiestas de los santos patrones de los mercados. Estas fiestas, que contemplaban bailes y banquetes populares eran el mejor medio de reproducción de las 'esferas bajas de la cultura', y generaban vínculos de reciprocidad entre vendedores de las plazas, dueñas de las covachas, arrieros y la gente del campo (Testimonio de Don Nicolás Pichucho, 2003).

El comercio popular quiteño, como el de otras ciudades andinas, se organizó a partir de las plazas de mercado y de las calles del centro. Esto incluía tanto a los comerciantes que, teniendo puestos fijos, atendían a la puerta de sus locales (como es el caso de las bodegas o covachas de San Francisco), como al mercado callejero. Muchas mujeres vendedoras de frutas arrendaban los zaguanes de las casas. También la actividad artesanal destinada al comercio popular estaba bastante extendida en el siglo XIX, y hasta avanzado el siglo XX. Era justamente el comercio el que permitía la circulación de una producción artesanal y manufacturera destinada a un uso indígena y cholo, parte de la cual era producida localmente o venía de otras regiones, incluyendo Europa (cintas, peinetas, naipes, juguetes, telas baratas, imaginería). El ideal moral era que el mercado fuese lo más transparente posible (existía un discurso sobre la regulación de los precios con el fin de no perjudicar a los pobres (por ejemplo), pero esto no necesariamente se daba, sobre todo si tomamos en cuenta la práctica del 'arranche' como medio de imposición de precios por parte de los comerciantes mestizos (la mayoría de los cuales eran pobres) a los proveedores indígenas. Pero también los indígenas, lejos de ser elementos pasivos, jugaban con los precios y con las artimañas del mercado, como acabamos de ver en el caso del negocio de carne. El mercado suponía necesariamente el funcio-

namiento de una economía moral que pretendía normar las relaciones e intereses individuales o grupales, que hacían del intercambio un espacio de regateos, abusos y engaños mutuos.

El comercio contribuía a la circulación de todo tipo de gente por el centro de la ciudad. Además permitía la reproducción de una cultura material y una cultura corporal basada en cruces y encuentros. Como señala Eugenia Bridikhina (2000), para el caso de Charcas en el siglo XVIII:

La vida de la ciudad era inseparable de la del mercado. Este era así, centro de la ciudad y la ciudad toda era un mercado, lugar donde venían a cerrar tratos los campesinos, los vendedores por menor y por mayor sobre la venta de los productos (Bridikhina, 2000: 28).

Al contrario de lo que se tiende a pensar, el comercio tenía efectos niveladores. Incluso en el contexto de una sociedad estamental, como la de ese entonces, relacionaba a compradores y vendedores en un mercado abierto en donde se mezclaba todo tipo de gente.

Las calles y ciudades que albergaban bajo su cielo y techo las autoridades eclesiásticas comerciantes, artesanos, arrieros, vendedoras, indígenas y esclavos, fueron el centro de encuentro y mestizaje. Allí fue donde los señores y amas de casa, los comerciantes y pequeños propietarios entablaron relaciones con otras clases (Bridikhina, 2000: 28).

El mercado incorporaba a su dinámica a las mujeres, quienes aparentemente solo estaban en condiciones de ejercer como comerciantes previa la autorización expresa o tácita de sus maridos (Código de Comercio, 1882) pero, en la práctica, habían pasado a ser las que dominaban en esa rama ocupacional, al punto de que en la mayoría de documentos se habla de buhoneras, cajoneras, recatonas y pulperas, en sentido femenino antes que masculino. Del informe de multas del mes de marzo de 1836, se desprende que eran sobre todo las mujeres quienes hacían el comercio callejero, en la medida de que era a aquellas a quienes mayormente se aplicaban las sanciones por ocupar las calles principales y obstaculizar el 'paso a los

transeúntes³⁰ con las ventas de pan, jora, leña y otros productos del campo. Una disposición de la primera mitad del siglo XIX señalaba que la policía cuidaría los abastos públicos con el fin de “evitar el fatal abuso de desviar los víveres que se introducen para el abasto saliendo a los caminos o calles para revenderlos”.

Los transgresores sufrirán de una multa de dos a ocho reales [...] Los cobacheros, como depositarios de los productos rurales están obligados a asegurar su manejo con una fianza de doscientos pesos, sin cuyo requisito no podrán tener esta ocupación. (Gaceta del Ecuador, 17 julio 1842, Número 445, s/p).

Es justamente eso lo que comienza a romperse a partir del llamado período garciano (1861-1875), pero sobre todo hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En la información examinada hemos podido encontrar algunos elementos en ese sentido. Conforme se acerca el cambio de siglo, el Municipio se va convirtiendo en regulador del mercado, ya no tanto en función del abasto de la población (el precio justo de los productos, por ejemplo, con el fin de garantizar recursos para los más pobres) como de la higiene y el *ornato*. Esto no operaba para el conjunto de la ciudad sino para determinados espacios en los que se intentaba imprimir un sentido civilizado, como las plazas y las calles principales. Hay que reconocer que no se trataba de una modernización generalizada sino diferenciada y, en ese sentido, todavía permisiva.

La cultura popular en el contexto del primer centenario

El ciclo de los primeros centenarios nos proporciona algunas pistas acerca de los cambios que se produjeron en la forma de percibir la cultura popular en la modernidad temprana. Los festejos del primer centenario, realizados en Quito, sirvieron de pretexto para el desarrollo de un sentido civilizatorio relacionado con el *ornato*. No se trataba de intervenciones en

30 Gaceta del Ecuador. Marzo de 1836. Número 180.

el conjunto de la ciudad, sino en lugares considerados representativos, por su relación con los *origenes*, como la Plaza de la Independencia. De hecho el control del pequeño comercio se centraba en ese espacio. En 1907 se firmó un contrato entre el Comité Diez de Agosto, integrando por un grupo de notables³¹ y Francisco Durini, para la construcción de un espacio ajardinado en la Plaza. Esto incluía “la formación de las calles interiores del parque, según el sistema Macadam, y de jardines igualmente interiores, conforme al plano de la casa Vilmorin Andrieux Co. de París” (*El Municipio*, 1907a). Esta construcción había sido aprobada ya por la legislatura de 1904, debido a que representaba “una obra que interesaba tanto al ornato público”. Igualmente se encomendó al Comité Diez de Agosto organizar el levantamiento del Monumento a los Próceres (*El Municipio*, 1907b).

Los trabajos en la Plaza Grande o Plaza de la Independencia hicieron que se prohiba que ahí se sigan realizando “los festejos populares llamados inocentes” (Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, 1907b: tomo 3), trasladándolos a la Plaza Sucre. No era una simple medida administrativa ya que marcaba un punto de quiebre en los usos de la plaza principal de la ciudad y en sus significados. Si seguimos la lectura que hace Deleuze (2006) de Spinoza, podríamos ir más lejos en el sentido de que con eso se privilegiaba el desarrollo de los afectos tristes, relacionados con los ceremoniales serios y las condecoraciones, contrarios a los afectos alegres de la fiesta popular.

En ese mismo contexto de los festejos del Centenario, se planteaba la reconstrucción de la Casa Municipal, no solo porque la casa existente no ofrecía comodidad ninguna para los servicios de la administración, sino porque no correspondía a la decencia del Concejo. Con esto, el sentido de la decencia, propio de una clase y de sus instituciones, se identificaba con el *ornato*. De acuerdo a la argumentación desarrollada en ese entonces su ornamentación exterior no guardaba la más remota relación “con la belleza del Monumento que se ostenta en la Plaza de la Independencia”. En las

31 Este Comité estaba compuesto de dos vocales de la Corporación y tres ciudadanos, quienes se encargaban de formar el programa de los festejos con los cuales el I. Concejo de Quito debía celebrar el Centenario de la emancipación política de la ciudad. (Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, 1908b: tomo 1).

reuniones del Concejo se sugirió construir un nuevo Palacio Municipal, “expropiando la casa contigua de la familia Miranda”, y se pidió empezar los trabajos cuanto antes, “porque apenas faltan 20 meses para el Centenario” (*El Municipio*, 1907c).

Este proceso de construcción de significados tenía su complemento en la acción de la Policía y los comisarios municipales. Se trataba de una preocupación por la presencia de buhoneras en los espacios en los que se desarrollarían las celebraciones. Las buhoneras cumplían un papel importante en el comercio quiteño. Se ubicaban en los espacios de mayor confluencia de gente, como los portales de las plazas. En las sesiones del Concejo se discutió el carácter público o no público de los lugares ocupados por ellas. Algunos concejales se quejaron del ‘aspecto repugnante’ de las buhoneras y de los compradores que las rodeaban: “gente comúnmente haraposa y sucia”. Se decía que ocupaban sin gravamen algunos sitios importantes de la ciudad, como los portales de las plazas” (*El Municipio*, 16 agosto 1907). En un debate que duró varios años alguien pidió que se ordene la desocupación de los portales “que son lugares destinados al tránsito público” pero en esa discusión no estaba del todo claro si se debía dar o no un trato diferenciado a los dueños de los almacenes que al igual que las buhoneras exhibían sus productos en los portales. Uno de los concejales cuestionaba que el negocio de las buhoneras se opusiese al ornato público. Y en cuanto al tráfico “que es lo que motiva el proyecto”, decía el mismo concejal, “no hallo razón ninguna para dictar esta prohibición; tanto más que la ley faculta a los arrendatarios de almacenes para que puedan colocar sus muestrarios en vitrinas” Se podría hablar de una preocupación urbanística: permitir la circulación, no entorpecerla. Pero si el problema no eran sólo las buhoneras, sino también los almacenes ¿porqué no se aplicaba la medida a todos por igual? (*Gaceta Municipal*, 1910-1911:117).

La preocupación de los ciudadanos se relacionaba con el ornato, en el contexto de una festividad significativa para la nación, la misma que debía ser aprovechada para entrar de lleno a la modernidad. ¿Pero no había también razones económicas? En una solicitud dirigida al Comisario Municipal, en 1908, la propietaria de un almacén ubicado en los bajos del Palacio Arzobispal se quejaba de que “unas buhoneras, sin título para ello, se han apropiado de las umbraladuras y frontispicio” de su tienda

“alegando para esto la autorización o mejor dicho la aquiescencia tolerante de los Comisarios Municipales”. De acuerdo a esa propietaria el ornato público y la decencia suponen que en la Plaza Principal “no se implanten cajones repugnantes a la vista” y que en lugar de estos se instalen “estantes vistosísimos en los que se pueda mostrar los artículos de fantasía de los almacenes mejor establecidos (Oficios y Solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, 1908c: 94). En otra comunicación se decía que las buhoneras “contravienen del todo en todo el acuerdo del Municipio en lo tocante al establecimiento de aquellas en los portales de la Plaza Principal [...] de modo que el Comisario debe ordenar la desocupación de los cajones o en su defecto estas exhiban aquellos en las plazas de mercado, del modo que exige la decencia y lo ha ordenado el Concejo” (Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, 1908d: 95). Quienes emitían estas comunicaciones eran particulares, pero antes que solicitar, disponían: hacer uso de su voz autorizada de ciudadanos. Una Ordenanza Municipal de 1909, año de la celebración, prohibió a las buhoneras “ocupar con sus ventas los portales de la Plaza de la Independencia”, pero algo parecido pasó en esos años con los vendedores de carbón, las vendedoras de leche y las de frutas. Estas últimas elevaron un petitorio al municipio en el que argumentaban que se les quería quitar su medio de vida, en un momento de escases y de pobreza:

Desde mucho tiempo atrás hemos tenido la costumbre de alquilar los zaguanes de las casas con el objeto de vender en ellas pequeñas cantidades de fruta y obtener una escasa utilidad diaria para nuestras necesidades y de nuestras familias. Tal costumbre como que en nada ha perjudicado al ornato ni a la salubridad pública, no se nos ha impedido jamás por autoridad alguna, antes bien se nos la ha permitido viendo en ello una industria libre aunque en pequeña escala y una manera de facilitar a la gente pobre que se provea siquiera de lo más indispensable [...] Últimamente algunos empleados de este Municipio nos han intimidado de que tales ventas las hagamos en la plaza del mercado o paguemos un impuesto. (Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, mayo 1908 s/p)

Estas disputas por los espacios no fueron las primeras ni serían las últimas. Unos años después, en el primer centenario de la Batalla de Pichin-

cha (1922) hubo una discusión en el Concejo Municipal sobre si se debía permitir o no que las buhoneras sigan manteniendo sus pequeños negocios en la Plaza Grande. En el debate se mostraba que ellas no eran tampoco ajenas a la dinámica de los almacenes y comercios formales. A más de una dinámica económica se asistía a una dinámica cultural, resultado de la circulación de nuevos referentes de consumo. Si bien en los festejos patrios eran las élites quienes lideraban las celebraciones a través de comités cívicos, se buscaba integrar, de distintas formas, a los sectores populares. Estos, a su vez, estaban interesados en participar en las fiestas. Durante el festejo del 86 aniversario de la Batalla del Pichincha, se colocaron mesitas en el Portal de la Plaza Sucre y en el lado del Convento de Santo Domingo, para la venta de dulces, confites, juguetes³² dándole al festejo un carácter más popular. En algunas de las sesiones del Concejo Municipal, se pidió considerar en los festejos a los sectores pobres de la ciudad. Algo que concitaba la atención del pueblo era, por ejemplo, la ‘proyección de vistas’ y los fuegos artificiales. Durante el festejo del 10 de Agosto se destinó una suma de dinero para la compra de máquinas de coser para sortearlas entre las personas pobres. No faltó, además, alguien que proponga se distribuya pequeñas sumas de dinero, “a razón de diez sures por familia” considerándola una práctica beneficiosa. (*El Municipio*, 26 agosto 1907). Desde las ventas callejeras los festejos del primer centenario eran vistos como una oportunidad.

Las celebraciones y festejos servían para desarrollar no solo el sentido de la decencia y de la beneficencia, como virtudes propias de una clase, sino disposiciones orientadas a avanzar en términos de mejoramiento de las costumbres. El comité de caballeros del ‘Club Pichincha’ pidió permiso al Municipio y ayuda a la Policía para organizar un Corso de Flores del carnaval, el mismo que pasaría por la calle Guayaquil hasta el parque de la Alameda. La solicitud especificaba que este festejo se lo realizase en dos días consecutivos.

En el primer día ‘tomarán parte únicamente las familias a las que hubiere invitado el Comité, el cual expandirá tarjetas de permiso que presentarán

32 AHM/Quito. Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo, mayo 1908e.

los cocheros a fin de que los coches puedan tener ingreso al Corso. El día siguiente se realizará el Corso carnavalesco popular, en la misma carrera Guayaquil y en este tomará parte el público en general [...] Esto como una manera de implantar entre nosotros un espectáculo culto y decente que sustituya con ventaja a nuestros irracionales juegos carnavalescos. (Oficios y solicitudes dirigidas al Presidente del Concejo, 1910: Tomo 1).

Se trataba, como se ve, de incorporar a los sectores populares al proyecto de avance civilizatorio, pero sin perder de vista los criterios de distinción y diferenciación social y étnica. David Connadine (2002) muestra cómo buena parte de la política imperial británica estuvo marcada por el ornamentalismo. Los ceremoniales, condecoraciones, títulos, ornamentos, contribuían a la reproducción de un orden tradicional, jerárquico, en las colonias. En el caso de nuestras ciudades, el ornato se hizo presente en la formación de escenarios cívicos relacionados, sobre todo, con el ciclo de los centenarios. El ornato constituía un recurso de afirmación de las élites, en oposición al (mal) gusto por la ornamentación barroca, propio de la cultura popular: el adorno abigarrado de los altares, las procesiones con sus músicos y danzantes, el vestuario de las vírgenes.

El sentido del gusto, tal como es percibido por la sociedad ciudadana, ‘se adquiere con la vecindad de contactos favorables’ y si bien no debemos confundir la educación del buen gusto con la educación social, las dos se complementan: “si una cosa es bella y huele bien, su forma estética no puede sernos indiferente; porque la armonía de los ojos comulga siempre con la del alma” Las flores artificiales, el falso lujo y la pacotilla, “el olvido de las buenas maneras y el saber vivir” son muestras de mal gusto Larraín (1940: 658-687). El gusto en el vestir, por ejemplo, se expresa en la prudencia:

Debemos buscar siempre los matices suaves, abandonando la audacia de los rojos, los violetas, los amarillos, demasiado vistosos para un gusto refinado. Y no olvidemos el tono claro u oscuro de la cara para elegir nuestro toilette o la decoración de nuestro hogar. De lo contrario, obraríamos como los negros, que a pesar de la obscuridad de la epidermis, no temen –por ausencia total de buen gusto– cubrirse con géneros claros demasiado coloreados que subrayan aún más la negrura de su piel (Larraín, 1940: 682).

La regularización de los trajines callejeros respondía a un interés por el ornato, concebido como criterio de gusto y distinción social,³³ pero no era tampoco ajena a requerimientos positivistas. Para los expertos en campos como la salubridad pública, la urbanística o la seguridad, debían pasar a dominar los criterios técnicos por encima de los estéticos.

Modernidad y Policía

Con la modernidad, la sociedad en su conjunto entraba en una dinámica de cambios que alteraban la estabilidad de lo que podríamos llamar –en términos figurados– *ciudad de Antiguo Régimen*. La estadística estuvo directamente relacionada con la necesidad de registrar esos cambios, vinculados tanto con la ampliación de la circulación de bienes, productos, personas, como con el carácter relativamente más complejo de la vida social. Se trataba de registros que al mismo tiempo que permitían el “examen de los hechos en el sistema de la lógica moderna” (Instituto General de Estadísticas y Antropometría, 15 junio de 1910), contribuían a visibilizar el movimiento interno de las poblaciones, lo que generaba una imagen de control. Existía una preocupación relativamente temprana, desarrollada desde el Estado, por registrar los nacimientos, el número y causas de las defunciones, el movimiento de los pasajeros. Pero el problema no era solo realizar un registro sino incorporarlo a una estadística y publicarlo, superando un estilo rutinario que no permitía constituir un cuerpo visible en el que se asentara el gobierno de las poblaciones. Documentos como el que se transcribe a continuación, muestran las dificultades por las que tuvieron que atravesar las instituciones para instaurar un sistema estadístico relativamente moderno. La estadística debía ir más allá de la enumeración (por demás imprecisa) de los habitantes de un país o de una provincia para tomar aspectos relacionados con su gobierno.

La estadística de la población es seguramente uno de los medios más eficaces para plantear un buen sistema administrativo i siento que el cuadro no

33 A este proceso de ordenamiento urbano hay que sumar las disposiciones relacionadas con la reorganización de las plazas de mercado, aspecto al que me he referido en otros estudios.

sea tan exacto como es de apetecer. Encontrarán ustedes que en las treinta i seis parroquias de que se compone esta provincia de Cuenca, solo se han numerado ciento veinte cuatro mil doscientos quince vecinos, cuando en la realidad fijaría mayor número. Muchas son las causas de que depende esta inexactitud, a pesar de las diligencias de las jefaturas políticas i de los tenientes de cada parroquia. Estas causas pudieran mui bien removerse, si los censos se formaran con personas inteligentes, exclusivamente destinadas a este interesante trabajo, con las recompensas i autoridad necesarias, i cuya comisión se contrajera no solo a la enumeración de sus habitantes, sino también a dar una idea de la riqueza i recursos actuales del país i de las fuentes de donde pueden emanar iguales ó mayores para el porvenir. Una estadística creada por este orden, sería completa, i habrían desaparecido muchos obstáculos morales i físicos que estorban una administración cumplida. (*El Nacional*, 17 de junio de 1849: 6535).

¿Bajo qué circunstancias pasaron a ser las estadísticas fundamentales para la organización y funcionamiento estatal? La lectura de información estadística incluida en publicaciones e informes oficiales podría proporcionarnos pistas de ese proceso. Antes que como parte de una estrategia global del Estado, la labor estadística se fue proporcionando, gradualmente, desde instituciones como la Policía, la Beneficencia Pública, los hospitales, las aduanas y las oficinas de comercio. Es posible que no se diera solo un sentido pragmático, localizado, a la elaboración de estadísticas, y que por el contrario se haya tenido conciencia de su importancia en términos comparativos y relacionales. La estadística policial no debía limitarse a resumir las actuaciones de cada comisario, ya que eso no permitía visibilizar las acciones de conjunto en el mediano plazo. La estadística debía alcanzar un sentido estratégico dando cuenta de las acciones policiales a lo largo del tiempo.

Los primeros cuadros estadísticos, basados en técnicas de registro modernas, se desarrollaron en Guayaquil, vinculados al comercio y a las actividades del puerto. Se trataba de una estadística local, en la que había una relación directa con requerimientos prácticos. De acuerdo a estas estadísticas, en el año de 1890 entraron al Golfo de Guayaquil 198 barcos a vapor y 47 buques de vela, pero lo más interesante era el movimiento de pasajeros del ferrocarril entre Guayaquil y Chimbo –el punto más avan-

zado en el interior del país – que para ese momento alcanzó el número de 41 815 personas, lo que ponía en evidencia una dinámica de intercambios y una movilidad entre la costa y la sierra relativamente grande en los años anteriores a las transformaciones liberales.

Los cambios que se producían en las ciudades, como resultado de la presencia de una población desconocida o poco conocida, conducían, de igual modo, a una indagación estadística. En Guayaquil, por ejemplo, para 1899 se realiza un cuadro estadístico del movimiento de pasajeros ‘verificados en los Hoteles de esta ciudad en el año de 1899’ (Ver cuadro 1).

Cuadro 1
Cuadro Estadístico de Movimiento de Pasajeros
Ciudad de Guayaquil 1899

Movimiento de Pasajeros verificado en los Hoteles de esta ciudad en el año de 1899			
PROCEDENCIA			
ENTRADAS		SALIDAS	
Cantones de esta provincia	510	Cantones de esta provincia	587
“ Provincia de los Ríos	325	“ Provincia de los Ríos	214
“ “ de Pichincha	213	“ “ de Pichincha	198
“ “ de Manabí	70	“ “ de Manabí	85
“ “ del Azuay	11	“ “ del Azuay	21
“ “ de Tungurahua	23	“ “ de Tungurahua	13
“ “ de Loja	97	“ “ de Loja	85
“ “ de El Oro	71	“ “ de El Oro	89
“ “ de Chimborazo	241	“ “ de Chimborazo	267
“ “ de Esmeraldas	95	“ “ de Esmeraldas	41
“ “ de Imbabura	12	“ “ de Imbabura	18
“ “ de Bolívar	6	“ “ de Bolívar	1
“ “ de Cañar	34	“ “ de Cañar	38
Panamá	268	Panamá	289
Los puertos del Sur	305	Los puertos del Sur	348
	2 281		2 294

(Continúa ...)

ENTRADAS		SALIDAS	
NACIONALIDAD			
Ecuatorianos	1 494	Ecuatorianos	1 517
Peruanos	134	Peruanos	131
Colombianos	185	Colombianos	172
Venezolanos	14	Venezolanos	15
Chilenos	57	Chilenos	59
Bolivianos	2	Bolivianos	2
Argentinos	10	Argentinos	10
Mexicanos	13	Mexicanos	13
Cubanos	2	Cubanos	2
Centro-Americanos	18	Centro-Americanos	19
Ingleses	99	Ingleses	103
Españoles	101	Españoles	104
Franceses	54	Franceses	51
Italianos	85	Italianos	82
Holandeses	1	Holandeses	1
Belgas	3	Belgas	3
Chinos	7	Chinos	8
Turcos	2	Turcos	2
	2 281		2 294

Fuente: Informes Ministeriales, 1899. ANH/Q. Cuadro Núm. 25

De la misma manera, se empieza a registrar las características de la población de acuerdo al tipo de trabajo, estado civil, nivel de instrucción y nacionalidad (ver cuadro 2).

Cuadro 2
Cuadro estadístico de la población de Guayaquil 1899

Habitantes de Guayaquil clasificados por sexos		60 483	ID. Clasificados por sus profesiones	
Hombres	27 767			Abogados
Mujeres	32 716		Aserraderos	41
ID. Clasificados por su estado civil			Aguadores	42
Solteros	43 777	60 483	Albañiles	210
Casados	13 407		Agricultores	1016
Viudos	3 299		Arquitectos	1
ID. Clasificados por su instrucción			Aplanchadoras	350
Saben leer y escribir	31 025	60 483	Armeros	15
No Saben leer y escribir	29 458		Artistas	14
ID. Clasificados por nacionalidad			Amoladores	2
Ecuatorianos	51 115		Agrimensores	13
Peruanos	5 368		Alfareros	6
Colombianos	1 318		Aurigas	58
Venezolanos	18		Armadores	3
Chilenos	175		Boticarios	53
Bolivianos	25		Bauleros	16
Argentinos	16		Barraqueros	31
Mexicanos	31		Bordadoras	23
Jamaicanos	120		Betuneros	7
Espanoles	296		Buñoleras	12
Italianos	640		Carpinteros	3619
Franceses	161		Comerciantes	3977
Suizos	35		Carniceros	182
Austriacos	43		Carboneros	92
Chinos	642		Canoeros	22
Filipinos	18		Curtidores	4
Sirios	4		Cocineras	1837
Alemanes	103		Colchoneros	17
Brasileros	12		Costureras	3117
Ingleses	85		Cigarreros	278

(Continúa ...)

ID. Clasificados por nacionalidad		ID. Clasificados por sus profesiones		
Dinamarqueses	7	Cantineros	70	
Canadienses	1	Calafates	35	
Norte Americanos	61	Corredores	347	
Porto-Riqueños	2	Carreteros	45	
Cubanos	23	Cerveceros	5	
Guatemaltecos	13	Cirujanos	8	
Nicaraguenses	7	Confiteros	43	
Costaricenses	12	Calzoneros	10	
Salvadoreños	7	Chocolateros	25	
Turcos	26	Camiseros	18	
Griegos	2	Caldereros	15	
Dominicanos	5	Contadores	11	
Portugueses	12	Comisionistas	20	
Japoneses	2	Costureras (de oficio)	86	
Holandeses	8	Carpinteros navales	90	
Belgas	5	Calígrafos	3	
Irlandeses	30	Chicheras	49	
Rusos	7	Doradores	6	
Isla Trinidad	9	Dulceros	25	
Martinica	5	Dentistas	17	
Noruegos	7	Estudiantes	4 523	
Sin Nacionalidad	7	Empleados	1 872	
	60 483	60 483	Escultores	30
			Electricistas	3
			Encuadernadores	8
			Ebanistas	23
			Escribanos	9
			Fruteros	86
				22 607

Fuente: Informes Ministeriales, 1899. ANH/Q.

Las oficinas de seguridad y estadística de las dos ciudades principales se preocuparon por organizar un registro domiciliario y de cambios de domicilio³⁴. No sabemos hasta qué punto guías como la elaborada en Quito por Giménez en 1894, o la de 1914, elaborada por la propia Policía, sirvieron para cotejar la información que se requería en las pesquisas diarias. El Código de Policía de 1904 disponía que las costureras, lavanderas, cocineras, nodrizas, arrieros, cargadores, vendedores de periódicos, no podrían ejercer su oficio sin estar matriculados en la Policía. ¿Hasta dónde se cumplieron estas disposiciones? Igualmente se llevaba un control de los viajeros que se alojaban en los hoteles y pensiones de las ciudades principales; pero una cosa eran los registros cotidianos, demandados por la Policía, en los que constaban datos particulares, como nombre y apellido, dirección –información que ocasionalmente podía servir a la investigación policial– y otra el uso estadístico de esa información para dar cuenta del movimiento poblacional en un período específico. Algunas cosas quedaban claras para quien leía cuadros, como el elaborado para Guayaquil, en el año de 1907: 1) La mayoría de gente que se alojaba en los hoteles estaba de paso (no se quedaba en la ciudad). 2) De estos, el número mayor eran los comerciantes, luego venían los agricultores y en tercer lugar los marinos. 3) El 60% eran ecuatorianos y entre los extranjeros los más numerosos eran de Estados Unidos. –Se trataba de una información desagregada, presentada ocasionalmente, pero que permitía ir formándose la idea de una dinámica administrativa relacionada con la población en su conjunto, en un contexto en el que buena parte de las relaciones continuaban siendo corporativas y personalizadas.

En cuanto al registro de los gremios, estos obedecían, en un inicio, a una preocupación de los gobiernos locales por el cumplimiento de los compromisos de trabajo. Lo que cambiaba con la modernidad, es que no solo interesaba el registro localista de los artesanos, sino su numeración estadística. Saber cuál era el movimiento de las industrias, el tipo de talleres y su producción. Otras series estadísticas estaban relacionadas con el movimiento carcelario y hospitalario y con el control profiláctico, pero también se desarrolló una estadística escolar orientada a medir el mejoramiento

³⁴ En Quito, por ejemplo, se producían aproximadamente 500 cambios de domicilio mensuales hacia 1920. (*El Porvenir*, 28 julio 1921: 1).

físico e intelectual de la población, lo que significó la incorporación de criterios antropométricos.

En todas las escuelas primarias de la ciudad se está controlando estrictamente el aseo personal, para habituar a los niños a las reglas elementales de higiene [...]. Se está llevando una estadística especial al respecto y las visitas continuadas de los Inspectores de Educación Física [...] A más del cuidado incesante de la salud por medio de la higiene, las prácticas de la Educación Física, se desarrollan de acuerdo a las condiciones biológicas de los escolares, para esto al comienzo del año se toman medidas antropométricas, que sirven para clasificar a los escolares en grupos homogéneos, correspondiendo a cada grupo una actividad propia adecuada a su condición psicofisiológica (*El Comercio*, 9 mayo 1945: 10).

En este caso, la antropometría servía de base a la estadística. Pero la estadística se correspondía no solo con un discurso biopolítico, sino con acciones prácticas relacionadas con la higiene pública, la pedagogía y la urbanidad.

Las acciones del Estado para normar las relaciones cotidianas abarcaron distintos campos, con su especificidad: plazas y mercados, parques y espacios públicos ciudadanos, profilaxis médica, acción pedagógica. Existían, sin embargo, una serie de puntos de conexión. Un ejemplo de cómo circulaban y se interconectaban estos distintos aspectos podrían ser los desfiles escolares, como el realizado durante las celebraciones del Día de la Salud en el año de 1954, en el que participó con su propia alegoría la escuela Sucre de la ciudad de Quito, en la Semana de la Salud en 1954.

Se trataba de incorporar a los niños a una ciudadanía activa, basada en criterios civilizatorios y de mejoramiento racial, en donde el sistema escolar y la salud pública se darían la mano. Las campañas de vacunación, de combate a la embriaguez y de erradicación de las ventas callejeras de alimentos, formaban parte de esta cruzada pedagógica en la que participaban los niños.

Cuadro 3

Proyecto para el desfile que se realizará el día martes siete, con motivo de la semana de la salud, en que participaran todas las escuelas de la capital con los alumnos de los cuartos, quintos y sextos grados

Significación de los derechos a la preservación de la salud que presentaran los alumnos de la Escuela "Sucre" en el desfile escolar por el Día de la Salud

Es que piensen los niños ecuatorianos que el Ecuador depende de la salud y vigor de sus habitantes. Un país que tenga pocos habitantes será siempre pobre y si esos habitantes son débiles porque padecieron muchas enfermedades, el país también será débil. Hacer un Ecuador grande, fuerte y progresista es nuestro deber: y para alcanzar este anhelo, primero tenemos que cuidar por la salud de todos los pobladores del Ecuador y el mundo entero.

Cada individuo tiene que ser un centinela de su salud y de la de los suyos, así es como creciendo la población ecuatoriana, haciéndose cada vez más fuerte para el trabajo, podemos avanzar por el camino de la civilización.

Orden del desfile de la escuela Municipal "Sucre"

Adelante, encabezando el desfile un alumno portará un cartel que diga Escuela Municipal Sucre, a continuación, detrás 4 alumnos simbolizarán las 4 razas humanas, la blanca, la negra, la amarilla, y la india; marcharan a dorso desnudo uno de ellos llevará un cartel de la salud Mundial.

A continuación un médico Rural cabalgará un caballo con su maletín y su instrumental con destino a los pueblos, en el trayecto bajará del caballo para inyectar a los campesinos, indios, negros, montubios, etc. Con lo cual el doctor preservará de la salud del pueblo. Al contorno del doctor en fila de a uno en correcta formación con sus vestidos característicos, como que van a sus faenas diarias, lo cual llevarán palas, picos, azadones, machetes etc.

A continuación y detrás dos enfermeros portarán una camilla de emergencia. Seguidos dos alumnos, el uno gordo y el otro flaco llevarán puestos pantalón azul en dorso desnudo, haciendo conocer al público la robustez y la flacura, portarán unas leyendas alusivas.

A continuación y detrás tres filas de a uno, la fila central vestirán con trajes del ambiente, sucios y detestables, con sus respectivas ventas callejeras como son: Helados, cuero reventado, plátanos asados, choclos asados, librillo, espumilla, come y bebe, tejas de bollo, tortillas y caucara, humitas, papas con cascara y cuero de puerco, canguil, morcillas, cosas finas, y diferentes frutas en mal estado higiénico, tarros de leche con agua sin hervir.

La primera fila de izquierda portará leyendas alusivas y expresivas, cada alumno, como son la tuberculosis, la fiebre tifoidea, difteria, tífus exantemático, bubónica, sarampión, viruela (...) cuyos rostros serán demacrados de acuerdo a la enfermedad.

Encabezando en el centro de las filas un alumno vestido de heladero, conducirá una carreta de mano de helados, haciendo conocer al público las consecuencias y el peligro de enfermedades, dos heladeros más le acompañarán el uno portando helados de a veinte centavos con un helado gigante de muestra con todas las suciedades y bichos que puedan transmitir las enfermedades.(...)

A continuación irán tres indígenas, el uno llevará una arpa, entonando aires folklóricos, el otro llevará el tóxico clásico, la chicha fermentada, que los llevará a la muerte (...) el otro bailará embriagado el sanjuanito (...)

Y para completar el conjunto estético marcharán con uniforme de la escuela bien aseado y en correcta formación y varios alumnos de intermedio llevarán leyendas alusivas a la salud.

Firma la Comisión.

Fuente: AHM/Q. Secretaría Municipal. Departamento de Educación y Cultura Popular, 1954.

Se entiende que tanto la estadística como la pedagogía del pueblo eran importantes para la acción del Estado. El surgimiento de la estadística coincide con un momento de cambio relativo o des-dibujamiento del espacio social tradicional, con sus antiguos mecanismos de socialización y de control y el apareamiento de nuevos sectores sociales, particularmente en las ciudades. Está vinculada a la necesidad de normar las relaciones con lo desconocido (resultado de las migraciones y el cambio moral de la época) o por lo menos incorporarlo dentro de una cartografía u ordenamiento mental. Unido a la estadística estaba la organización de la Policía. Se afirmaba que en un país dividido por 'la propia naturaleza', la acción de la Policía debía ir más allá de Quito y Guayaquil. Se trataba de una estrategia de organización del territorio a partir de la Policía: un intendente general de policía en todas las capitales de provincia, un comisario subordinado a aquel en cada cantón, un teniente político en cada parroquia, con el número de agentes proporcionado a la importancia de la población que se les confiara, su acción 'antes que correccional debía ser preventiva'. Aun cuando la Policía no adquiriera una estructura moderna hasta 1938, bajo el gobierno del General Enríquez Gallo, su sentido civilizatorio y disciplinario se había definido mucho tiempo atrás, desde el garcianismo:

Este importante ramo de la administración pública (la Policía), sostén de las garantías individuales y del orden social, ha merecido también la atención preferente del Gobierno; porque es un principio reconocido que un buen sistema de policía urbano y rural, contribuye a la movilización de las masas populares y al exacto cumplimiento de los pactos y compromisos, favorece la agricultura, estimula el trabajo y la industria, destruye la vagancia y produce, en fin, el progreso y la civilización de los pueblos (Ministerio del Interior, 1871).

La organización de la Policía apenas había comenzado. Para eso se intentaba disciplinar a un pequeño grupo de la guardia nacional "habituándola a la subordinación, la fatiga y la vida de cuartel" (Ministerio del Interior, 1871). Se hacía indispensable contar con un cuerpo policial vestido decentemente, armado con buenos revólveres, aseados y en orden, si se quería avanzar en el control social. La permanencia en Quito o en Guayaquil "podía ser muy

útil para la disciplina y la cultura de los milicianos del campo” (Ministerio del Interior, 1873) Al igual que en el caso de la acción de la Iglesia, la acción de la Policía pasaba por la formación de un cuerpo disciplinado:

De manera que los policías sean considerados y respetados por el pueblo, con quien tienen que estar en contacto, porque su traje y aspecto, en vez de inspirar lástima y repugnancia como antes, es decente y digno de su posición: gracias a eso no se ven las risibles escenas a que daban lugar las luchas entre vigilantes andrajosos y embriagados que, sin notar ningún signo que diferenciase a los agentes de la autoridad de los demás hombres del pueblo, no sabían distinguirlos ni temían desobedecerlos. (Ministerio del Interior, 1873).

Con la revolución liberal, muchos mestizos e indígenas fueron incorporados a la Policía. Es posible que incluso algunos peones conciertos hayan encontrado en la Policía un recurso para escapar al sistema de Hacienda. En un intercambio entre el Ministro del Interior y el Gobernador de la provincia de Pichincha se evidencia preocupación porque “unos peones de la hacienda Chisinque se han dado de alta en el Cuerpo de Policía, con el propósito de eludir el pago de sus deudas [...]” (*La República*, 1897, vol. 1, N. 767).

La Policía, para constituirse como aparato especializado del Estado, debía realizar un doble movimiento: por un lado reclutar su tropa entre los sectores populares urbanos y rurales y, por otro, producir una separación con respecto a ese origen. La función de la Policía no debía ser solo represiva, sino normativa y educativa. Pero para esto era necesario su disciplinamiento interno, que la constituya en un recurso útil para la formación ciudadana. No solo las acciones criminales, sino la urbanización de las costumbres requerían de la intervención del Estado y particularmente de la Policía.

Es indispensable tener a disposición de la Oficina de Sanidad, agentes de Policía que vigilen y hagan cumplir las órdenes dadas; las calles nunca podrán estar limpias si no hay vigilantes a toda hora, e igual sucederá con los mercados públicos, el Camal, los lavaderos públicos; si no hay individuos educados en las prácticas sanitarias que las hagan cumplir. Hasta que la

Oficina de Sanidad pueda tener policía propia, sería conveniente se oficie al señor Intendente General de Policía, pidiéndole que ponga a disposición de la Oficina Sanitaria, los agentes policiales, cuantas veces se les necesitare, y además que permita dar conocimientos sanitarios a los polizontes, por medio de una serie de conferencias [...] (Órgano de la Dirección de Sanidad del Distrito Norte, 1952: 73).

¿Se podía seguir pensando en un solo cuerpo policial o, por el contrario, desarrollar cuerpos especializados en distintos campos, una policía sanitaria, una policía política, una policía de los ferrocarriles, una policía escolar? Los miembros de la Policía no solo no estaban socialmente preparados, sino que no habían sido imbuidos de una Razón de Estado. Para eso era necesario vigilar al propio cuerpo policial con el fin de evitar que se habitúen a las malas prácticas de los habitantes, “ya que se ha dado el caso de que un celador municipal habituado a las costumbres antihigiénicas de las vendedoras de uno de los mercados en cuanto divisaba al Inspector de Sanidad daba aviso a sus vigiladas para que cubrieran sus alimentos”.³⁵ Paradójicamente, la Policía debía cumplir un papel importante en la civilización de las costumbres y en la elevación moral del pueblo. Su acción debía ser coercitiva pero también pedagógica, mientras que la labor de los salubristas y del sistema escolar debía ser pedagógica pero a su vez disciplinaria. Se estaba asistiendo a un momento importante en el desarrollo del Estado a partir de sus aparatos, y de la formación de grupos especializados en su funcionamiento. La intervención del Estado en el campo de la salud requería de una policía médica que le permita reglamentar, ordenar, intervenir y sancionar, tanto en el espacio público como en el privado (Cueto y Rivera, 2009: 124) ¿Pero cómo hacerlo? En el año 1945, la Dirección de Higiene propone unificar la acción de la Guardia Civil con la de la Policía Municipal “para la protección de la ciudad en lo concerniente a orden y seguridad, ornato e higiene pública” (*El Comercio*, 6 enero 1945: 8). Entre las cosas que más preocupaban a estos organismos estaban las visitas domiciliarias, el control del comercio callejero y la sustitución de las plazas por mercados.

35 Idem.

El concejo de Quito se ha visto en la necesidad de explicar al público los propósitos que persiguen al tratar de cambiar la situación de los vivanderos [...] Hasta hace poco había una completa despreocupación respecto de la manera de expender los artículos de consumo que se ofrecían en los lugares menos apropiados y sin ninguna de las preocupaciones que podían tomarse para procurar su nueva conservación sino para la presentación misma razonable y decente que pusiera la costumbre a tono con el desenvolvimiento urbano [...] Por otra parte, las ventas de estos artículos de consumo se han hecho hasta ahora por una clase que no se ha cuidado, porque nunca ha tenido necesidad de ello, de parecer limpia y urbana. Las transformaciones han sido impulsadas por los extranjeros que han sido los que más han extrañado de estas nuevas costumbres y las variaciones a ellos se deben (*El Comercio*, 6 de mayo 1951: 6).

A lo largo del siglo XIX y hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX existía cierta conciencia sobre el carácter popular de los abastos. A diferencia de lo que pasa ahora con la red de supermercados —que ha logrado un control creciente sobre la comercialización de alimentos—, en la primera mitad del siglo XX ese mercado continuaba dependiendo de los pequeños y medianos expendedores de productos, los mismos que formaban parte de un engranaje más grande, formal e informal, que los incluía.³⁶ Por eso, la crónica aclaraba que no se trataba de desplazar a vivanderas, como pretendían los agitadores “sino de cambiar sus costumbres, urbanizarlas” (Minchom, 1994) y algo parecido sucedía con los consumos populares. Su transformación no era posible sin la acción del Municipio, pero aún así los resultados serían limitados.

Los almacenes de abastos, figones y ventas ambulantes de comida [...] son pertenecientes por lo general a gentes pobres, a las que no es posible exigirles más que un aseo relativo; pretender que se cambien sus actuales locales, sucios, oscuros, húmedos, sin ventilación; no se podría exigir, ya que no encontrarían otros mejores, El espectáculo feo y peligroso de que los trabajadores coman en la calle, no puede tener solución satisfactoria si

³⁶ No me atrevería hablar de economía dual, como sostiene Minchom (1994) para la Colonia, pero sí de una dependencia de la economía formal con respecto a la informal.

el I. Municipio no resuelva fundando comedores obreros en todos los sitios que se necesitaren, Sólo con estas medidas se higienizaría y embellecería la ciudad. Los habitantes disfrutarían de comodidades y de comidas sanas y baratas. Igual cosa puede decirse de las habitaciones (Minchom, 1994).

Estamos hablando de demandas urbanas en ciudades con fuerte presencia campesina e indígena, con una vida de barrios y parroquias urbano rurales y un manejo del tiempo y del espacio que no responden del todo al de la modernidad capitalista. En esas ciudades la vida de los ciudadanos dependía fuertemente de la iniciativa popular y del trabajo de la gente del campo o venida del campo, ya sea para los abastos, los servicios o la construcción. Se trataba, en muchos casos, de los oficios más duros, como cargador, sirviente de hospital o sirviente del municipio, en una suerte de división racial del trabajo que atravesaba el conjunto de actividades urbanas. Al mismo tiempo, era la forma cómo la población proveniente del campo lograba incorporarse a la ciudad.

Sólo a partir de la segunda década del siglo XX se profundizó una preocupación higienista por ordenar y organizar la ciudad, los vecindarios y los lugares de ventas como los mercados. Se trataba de ‘formalizar’ la informalidad, antes que de eliminarla, ya que la relación con la informalidad estaba incorporada en el sistema de vida de los sectores ciudadanos. Muchas veces, estas presiones por el ordenamiento se creaban desde los propios moradores de los barrios, o al interior de los mercados por parte de las vendedoras que tenían puestos fijos, pero en todos los casos las iniciativas partían del municipio.

Simplemente se ha retirado a las vendedoras de las inmediaciones del Mercado Sur, en donde establecieron puestos permanentes de venta en las aceras de las calles Cuenca, Benalcázar, y Rocafuerte, motivando la reclamación de la Dirección de Tránsito, la justa queja de todo el vecindario por el estado de desaseo de este sector, las protestas de las vendedoras del interior de los mercados que se sentían perjudicadas en su negocio [...] para que no se presente ningún problema social se ha ofrecido a las vendedoras ambulantes puestos fijos en todos los mercados de la Capital, y se les ha dado el tiempo prudencial de todo el mes de Abril y la primera quincena de Mayo para que se inscriban en la Sección de Higiene Alimenticia. [...]

El Jefe de la Policía Municipal tiene instrucciones claras y precisas encaminadas a evitar toda violencia o atropello. Los guardias han recibido la orden únicamente de impedir que se estacionen las vendedoras en el sector central delimitado por las calles Cuenca, Manabí, Flores y Rocafuerte, y en la calle Guayaquil hasta el monumento al Libertador, a una cuadra de los mercados, escuelas, cementerios, en conformidad con el reglamento vigente (Secretaría Municipal, 1954: 35).

Hacia 1950 habían dos mercados cerrados, el de San Blas y el de Santa Clara. Para el año de 1954, la ciudad contaba ya con nueve mercados y varias ferias abiertas. La creación del Mercado Central, por ejemplo, reemplazó a las ferias de la Marín y de la Plaza Belmonte; asimismo inició el ordenamiento de las ventas informales, como un proceso sustentado en el discurso higienista. Las restricciones o sanciones recaían, en la mayoría de los casos, sobre las poblaciones indígenas.

Cuadro 4
Mercados de la ciudad de Quito, año 1954

Mercados Antiguos
Mercado Sur (Santa Clara).
Mercados Nuevos (Modernos)
Central
Miguel Chiriboga
Norte (Santa Clara de San Millán)
Floresta
San Juan
Mercados de Casetas (Abiertos)
América
Chimbacalle
Chiriacu
Mercados en Proyecto de Construcción.
En la Magdalena, entre la calle 5 de Junio y Bahía (Antiguo puente del Señor).

Fuente: Secretaría Municipal. Higiene, 1954: 35

El funcionamiento de los mercados se basaba en una serie de reglamentaciones relacionadas con la higiene de los alimentos y con la distribución y organización de los espacios. Se trataba de una estratificación sujeta a constantes redefiniciones y usos ambiguos por parte de los sectores populares. La Dirección de Higiene Alimentaria se dedicaba a capacitar a las vendedoras, las que tenían que cumplir con una serie de obligaciones como tener el “Certificado de Salud y de Buena Conducta, utilizar delantales y cristinas de tela blanca, usar zapatos blancos” (Secretaría Municipal, 1951). En cuanto a las ventas, se veían obligadas a lavar los productos antes de colocarlos en los puestos y de utilizar vitrinas, bolsas de papel, baldes de hierro. En el caso de las vísceras, se prohibía la venta de estas dentro del mercado, lo que de alguna manera rompía la lógica de los comedores populares ligados a la vida del mercado, donde las vísceras eran fundamentales en la preparación de alimentos.

Reglamentaciones como esta hicieron que, tanto al interior como al exterior de los mercados y en el comercio informal, se formen redes o asociaciones de vendedoras para apelar ante las autoridades por permisos para continuar trabajando. Un tipo de relación basado en un tira y afloja que continúa hasta el presente.

[...] Desde hace más de dos años tenemos establecidos en esta Ciudad el negocio de la fabricación de chupetes (helados) que los vendemos en las plazas de mercado y en otros lugares de esta Ciudad, sin que durante tanto tiempo se nos haya puesto obstáculo alguno a nuestro legítimo comercio. Últimamente y culpándonos de falta de higiene en la elaboración de nuestra mercadería se nos ha prohibido nuestro negocio quitándonos el honrado pan que por medio de él adquiríamos para la alimentación y la educación de nuestros hijos y para nuestra propia alimentación [...] Si la honorable comisión de higiene tuviera la bondad de presenciar la manera y forma como los confeccionamos, tenemos la seguridad de que se hallarán de acuerdo con lo que nosotros manifestamos y nuestro derecho a trabajar honradamente para la vida se encontraría respaldada por el I. Consejo Municipal (Secretaría Municipal, Comisión de Higiene, 1944: 14).

Tanto quienes tenían pequeñas industrias familiares, relacionadas con consumos populares como la elaboración de dulces, helados, galletas, calzado,

vestidos; como los que formaban parte de asociaciones más grandes –como los de las ferias y mercados–, buscaban tener un trato directo con el Concejo Municipal, y muchas de las apelaciones que hacían eran aceptadas debido a la presión que ejercían. El problema no era incorporar o no medidas que permitan mejorar las formas de elaboración de alimentos, ordenar los espacios, urbanizar las costumbres, sino los desplazamientos sociales y culturales que se producían en medio de ello. Las solicitudes enviadas al presidente del Concejo dan cuenta de la forma cómo los pobladores respondían a las demandas públicas, pero también de cómo, en medio de ese proceso, lograban mantener lo máspreciado, esto es elementos de su economía y su cultura. Al recorrer los mercados populares, o al observar la dinámica de los negocios callejeros, no sólo llama la atención la capacidad que tiene la gente para reconstituir sus medios de vida, inclusive en condiciones de precariedad, sino la vitalidad de recursos culturales, como los de los altares, como parte de lo que, siguiendo a Echeverría, se podría llamar un ‘capitalismo alternativo’.

Final

A lo largo de este artículo he intentado mostrar los cambios que se produjeron en las relaciones cotidianas (y junto a esto, en los usos del tiempo) en lo que, de manera descriptiva, he llamado modernidad temprana.³⁷ Para esto, he dejado de lado el enfoque tradicional, centrado en las élites, su relación con el progreso y con los modelos de vida europeos, y he tomado, por lo contrario, como eje, los *trajines callejeros*, concebidos como formas de hacer y de estar, particulares, relacionadas con el intercambio, los oficios, las representaciones populares.

Me ha interesado entender ese mundo social dinámico y en movimiento (en este sentido moderno) de *agenciamientos populares*, capaz de producir sentidos, consumos y publicidades alternativas, aunque no por eso separadas de las del conjunto de la sociedad. Como contraparte a esa

³⁷ Soy consciente, a su vez, de que este término puede aplicarse a otros momentos históricos en los que la modernidad comenzó a desplegarse, tanto en el siglo XVIII, como en el XIX.

dinámica popular, que se expresa en una forma particular de barroco (a la que prefiero llamar *barroco popular*), he intentado mostrar las acciones civilizatorias del Estado y los ciudadanos, orientadas a modificar las costumbres, los tratos y relaciones entre la gente, urbanizándolas y civilizándolas: haciéndolas modernas sin tomar en cuenta otras formas de ser modernos. He ubicado el inicio de esos cambios en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que García Moreno desarrolló su proyecto de civilización cristiana, en lugar de hacerlo al fin de ese siglo, como ha sido lo más frecuente. Lo que se vivió a partir de esos años y hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX, fue un largo proceso de rupturas y modificaciones económicas, sociales y culturales. Se trataba de cambios dirigidos no sólo a generar modificaciones urbanísticas y arquitectónicas, sino a una diferenciación social de los espacios, así como a introducir ‘límites imaginados’ entre la ciudad y el campo y entre lo civilizado y lo no civilizado. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo durante el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se fueron produciendo cambios en las formas de gubernamentalidad, debido a los cuales el manejo de la ciudad fue pasando de manos de la sociedad –sus instituciones y corporaciones– a la de organismos especializados de gobierno, como la Policía, las instituciones de asistencia social, planificación y salubridad públicas, así como del sistema escolar. Si bien la familia, los barrios, asociaciones y gremios continuaron operando en la vida social, amplias capas de la población urbana fueron integradas a una malla institucional sujeta a unas normativas y a una racionalidad externas a su propia dinámica. Se trataba de un modelo disciplinario y civilizatorio, constituido en el largo plazo, que se fue desarrollando en oposición y/o complementación con los modelos normativos, presentes a lo largo del siglo XIX y XX. Estamos hablando de un largo proceso de cambios sociales y culturales que sirvió de antesala a transformaciones aún mayores, que se producirían en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del siglo XXI. Lo que he intentado, en último término, es encontrar el punto de partida de esos cambios, acercando la reflexión sobre esos hechos al debate contemporáneo.

La discusión sobre el barroco, por ejemplo, no tiene que ver solo con el pasado, sino con los entramados simbólicos en los que se ven envueltas

nuestras culturas. Si concebimos el barroco como pliegue Deleuze (1989), sus posibilidades de reproducción van más allá de su predominio como *Ethos*. Desde la vida popular hemos vivido un *barroco tardío*, relativamente independiente del sentido del gusto de las élites, que solo recientemente ha comenzado a resquebrajarse. Y algo semejante sucede con lo civilizatorio. Como sabemos, las políticas de patrimonio, relacionadas con el espectáculo, el turismo y la especulación inmobiliaria no solo tienen que ver con dinámicas sociales, como la gentrificación y la expulsión de poblaciones, sino que generan efectos culturales de largo aliento en términos de separación, al mismo tiempo que de inclusión civilizatoria. Del mismo modo, las acciones orientadas a ampliar los mecanismos de control, estatales y para-estatales, no deberían ser vistas sólo en términos de racionalización del Estado, sino de instrumentalización de la vida social. Si todos vamos siendo incorporados a parámetros de vida urbanos, los criterios que han servido de base a esta incorporación han sido tanto técnicos, como sociales y culturales y se han basado tanto en la coacción y la violencia como en el consenso, la persuasión y el auto convencimiento. Los que hemos vivido la experiencia de esos cambios, a lo largo de varias décadas, sabemos cómo se han venido profundizando en los últimos tiempos, pero no podemos prever todo el alcance de sus proyecciones futuras.

Durante la modernidad temprana, del último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se podía hablar aún de que en medio del desarrollo de la idea del progreso tenía significación un *habitus barroco* concebido como formas populares de hacer, representarse, interactuar, lo suficientemente fuerte como para pesar sobre la vida popular y la de otros sectores sociales, particularmente los sectores medios. La urbanización 'como modo de vida' no se basó tanto en la homogenización cultural como en la incorporación diferenciada, que permitió que los sectores populares buscaran formas de *modernidad alternativas* Echeverría (1994), algo que se puede observar en imágenes como las captadas por Blomberg en el Quito de los años 1950 y 1960. Con las transformaciones tempranas del sistema de hacienda, la ciudad se había llenado de indígenas que aceptaban cualquier tipo de trabajo, se resignaban a dormir en los portales y zagaunes o permitían ser fumigados en las calles, pero al mismo tiempo se sentían maravillados por una ciudad que

aún les ofrecía espacios abiertos a sus trajines, consumos y pequeños espectáculos como los de San Francisco, Santo Domingo, San Roque, la Avenida 24 de Mayo.³⁸ Hacia esos años, a más de una creciente presencia de migrantes, se habían constituido ya sectores populares urbanos (artesanos del calzado, metalmecánicos, costureras, transportistas, obreros fabriles y manufactureros, pequeños comerciantes) con sus barrios separados y sus modelos de vida, que por un lado desarrollaban características propias, y por otro mantenían una serie de vínculos con el mundo campesino e indígena.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2004). *Estado de excepción: homo sacer II, 1*. Valencia: Pre-Textos.
- Álvarez, Junco, José (2001). *Mater Dolorosa*. Universidad de Michigan: Editorial Santillana.
- Andre, Ed (1960). "Un viajero que llega a Quito entrando por Rumihuaica" en *El Ecuador visto por los extranjeros (viajeros de los siglos XVIII y XIX)*, Humberto Toscano (Ed): 381-402. México: Editorial Cajica.
- Annino, Antonio (1995). "Nuevas perspectivas sobre viejas preguntas" en *El liberalismo mexicano, 1808-1855*, Josefina Zoraida Vázquez, Antonio Annino, (Compiladores) México: Museo Nacional de Historia/ INAH/Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa: 43-91.
- Arcos, Carlos (1986) "El espíritu del progreso: Los hacendados en el Ecuador del 900". En *Clase y Región en el Agro Ecuatoriano*, Miguel Murmis (Compilador). Quito: Corporación Editora Nacional. 269-317
- Ayllon Esther, (2007) "Sucre. La ciudad letrada". "Ensayo sobre la experiencia social en el espacio libertario". En *Estudios Bolivianos 13. Espacio urbano andino: escenario de reversiones y reconversiones del orden simbólico colonial*, Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad de San Andrés, 17-94.

38 Víctor Bretón está estudiando los cambios en el sistema de Hacienda en esos años. Hemos compartido, a modo de conversación, referencias sobre las repercusiones de esos cambios en el mundo urbano.

- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barsky, Osvaldo (1980). *Ecuador: Cambios en el Agro Serrano*. Quito: FLACSO: CEPLAES.
- Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benevolo, Leonardo (1993). *La Ciudad europea. La construcción de Europa*. Barcelona: Crítica
- Benjamin, Walter (1993). *Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus.
- _____ (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bridikhina, Eugenia (2000). *Sin temor a Dios, ni a la justicia real: control social en Charcas a fines del siglo XVIII*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Estudios Bolivianos.
- Capel, Horacio (2008) Prólogo “La ciudad y los otros Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía”. Flacso Sede Ecuador-Fonsal-Universidad Rovira i Virgili. 17.
- Carvajal, López David (2004). *Veracruz: un estado católico, 1824-1834*. Veracruz: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Universidad Veracruzana.
- Clark, Kim (1997). *Redemptive Work. Railway and Nation in Ecuador, 1895-1930*, Wilmington: SR Books.
- Connadine, David (2002) *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire* [Paperback]. USA. Oxford University Press.
- Córdova, Andrés F. (1982). *Mis primeros 90 años*. Quito: Editorial Época.
- Cueto, Marcos y Betty Rivera (2009). “Entre la medicina, el comercio y la política: el cólera y el Congreso Sanitario Americano de Lima, 1888”. En *El rastro de la salud en el Perú*: Marcos Cueto (Compilador): 111-149. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Chiriboga, Manuel (1980). *Jornaleros y gran propietarios en 135 años de exportación cacaotera (1790-1925)*. Quito: CIESE.
- Da Mata, Roberto (1983). *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Deleuze, Gilles (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (2006). *En medio de Epinoza*. Buenos Aires: CACTUS.
- Deleuze, Gilles (1989). El pliegue. Argentina: Paidós, 1989 177 p
- Echeverría, Bolívar (1996). “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina”. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 9, (2): 21-38. Quito: UASB-TEHIS-Corporación Editora Nacional.
- Echeverría Bolívar, “Meditaciones sobre el Barroquismo”. www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf
- Echeverría, Bolívar (1994). “El ethos barroco”. En *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*: 393. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, El Equilibrista.
- Enock, Regionald (1981). *Ecuador: Geografía humana*. [1914]. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Foucault, Michel “Seguridad, Territorio, población: curso en el Collège de France: 1977-1978 Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Garavaglia, Juan Carlos (2007). *Inventar el Estado, construir la Nación, Buenos Aires, siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- García Ayuardo, (2002) “México en 1753: El momento ideal de la ciudad corporativa”. En *Los espacios públicos de la ciudad*. Biblioteca Ciudad de México. Aguirre Anaya, Carlos, Dávalos Marcela, Ros Torres María Amparo (compiladores). Casa Juan Pablos: Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2002.
- García Moreno, Gabriel (1923). *Escritos y Discursos*. Segunda edición, aumentada y anotada por Manuel María Pólit Laso, tomo segundo, Quito: Tipografía Salesiana.
- Garrido Margarita (1987). “La política local en la Nueva Granada, 1750-1810”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 16: 37-56. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Goetschel, Ana María (1992). “Hegemonía y poder local (Quito: 1930-1950)”. En *Ciudades de los Andes*, Quito: CIUDAD, 319-347.
- Goetschel, Ana María (2007). *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador, Abya-Yala.

- Guerrero, Andrés (1980). *Los oligarcas del cacao: ensayo sobre la acumulación originaria en el Ecuador hacendados cacaoteros, banqueros, exportadores y comerciantes en Guayaquil (1890-1910)*. Quito: El Conejo.
- Guerrero, Andrés (1991). *La Semántica de la Dominación: el Concertaje de Indios*. Quito: Ediciones Libri-Mundi.
- Guerrero, Andrés (2010). *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura: análisis históricos: estudios teóricos*. Lima: IEP: FLACSO-Sede Ecuador.
- Gómez Iturralde, José Antonio (2009) Guayaquil y el río: Una relación secular. 1844-1871, Volumen 3. Guayaquil. Archivo Histórico del Guayas. 1998. 210p.
- Hassaurek Friedrich (1997). *Cuatro años entre los ecuatorianos [1865]*. Quito: Abya Yala,
- Ibarra, Hernán, (1987). *Tierra, mercado y capital comercial en la sierra central: el caso de Tungurahua 1850-1930*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Jijón y Caamaño, Jacinto (1981), *Política Conservadora*. Quito Banco Central del Ecuador-Corporación Editora Nacional: 56.
- Kim, Clark, A. (1998). *1964-The redemptive work: railway and nation in Ecuador, 1895-1930*. Wilmington: SR Books.
- Kingman Garcés, Eduardo (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Universitat Rovira i Virgili.
- Lafaye, Jacques (1983). *Quetzakóat y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laviana Cuetos, María Luisa (2002). *Guayaquil en el siglo XVIII. Recursos naturales y desarrollo económico*. Guayaquil: Banco Central.
- La República* (1897). Vol. 1, N°. 767. AHN/Q,
- Larraín Bravo, Ricardo (1940). “Sobre el Buen Gusto”. *Anales de la Universidad Central*, LXIV, (310): 658-687. Octubre-diciembre.
- Le Goff, Jacques (1989). “Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión”. En *La Ciudad y las Murallas*, Cesare De Seta y Jacques Le Goff (Eds.): 17. Madrid: Cátedra.
- Luna Tamayo, Milton (1989). *Historia y conciencia popular: el artesano en Quito, economía, organización y vida cotidiana 1890-1930*. Quito: Corporación Editorial Nacional.

- Maiguascha, Juan (2007). *La dialéctica de la igualdad, 1845-1875. En Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito: Corporación Editora Nacional: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mancero, Mónica (2010). “De Cuenca Atenas a Cuenca patrimonio: estrategias de distinción en la construcción del estado-nación” En *Transiciones y rupturas: el Ecuador en la segunda mitad del siglo XX*, Felipe Burbano (Coord.): 562. Quito: FLACSO-Sede Ecuador, Ministerio de Cultura.
- Maravall, José Antonio (2012) La cultura del Barroco. Letras Ariel. 600 p.
- Monsiváis Carlos (1987). *Entrada libre, crónica de la sociedad que se organiza*. México: Editorial Era.
- Órgano de la Dirección de Sanidad del Distrito Norte (1952). *Boletín Sanitario*. Quito: Imprenta Nacional, N°. 139.
- Osorio, B Alejandra (2008) *Inventing Lima. Americas in the Early Modern Atlantic World*. Palgrave Macmillan.
- Pratt, Mary Marie Louise (2000). “La modernidad desde las Américas”. *Revista Iberoamericana* LXVI (193): 831-840, octubre-diciembre.
- Páez, Carolina; Quintana, Soledad (2010). *El gremio de los lustrabotas*. Quito: FONSA.
- Palomeque, Silvia (1994). “La sierra sur (1825-1900)” En *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*. Juan Maiguascha (Editor), Quito: Corporación Editora Nacional: 436
- Prieto, Mercedes (2004). *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950*. Quito: FLACSO-Sede Ecuador, Abya-Yala.
- Rama, Ángel (2008). *La ciudad letrada/ The Literacy City*. Volumen 502 de Serie Rama. [Ediciones del Norte, 1984]. Texas: Universidad de Texas.
- Said, Edward W. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- Salvatore, Ricardo (2000). “Criminología positivista, reforma de prisiones y la cuestión social/obrero en la Argentina”. En *La cuestión social en la Argentina, 1870-1943*, Juan Suriano (Comp.): 127-158. Buenos Aires: Editorial La Colmena.
- Sennett, Richard (2009) *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama.

- Salomón, Frank (1986). “Yumboñan: la vialidad indígena del noroccidente de Pichincha y el trasfondo aborigen del camino de Pedro Vicente Maldonado”. *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador 24.
- Toscano, Humberto (1959). *El Ecuador visto por los extranjeros: viajeros de los siglos XVIII y XIX*. Biblioteca ecuatoriana mínima: La colonia y la república. Mexico: Editorial Cajica. 580.
- Weber, Max (1996). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Derek (2007). “La creación del pueblo católico ecuatoriano, 1861-1875”. En *Cultura Política en los Andes (1750-1950)*. José Enrique Briceño Berrú, Nils Jacobsen, Cristóbal Aljovín de Losada (Editores) Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de Francia en Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA): 565.

Documentos de Archivo

- Actas del Concejo (1809). 29 de enero. Archivo Histórico Metropolitano de Quito. (AHM/Q)
- Actas del Concejo (1809). 11 de julio: 17. AMH/Q.
- Oficios y solicitudes dirigidas al Presidente del Concejo (1907a). Tomo 3: 354. (AHM/Q)
- Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo (1907b). Diciembre 19. Tomo 3. AMH/Q.
- Oficios y solicitudes dirigidas al Presidente del Concejo (1908a). Folio 379. AHM/Q.
- Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo (1908b). 1 de febrero. Tomo 1. AHM/Q.
- Oficios y Solicitudes dirigidos (1908c). Tomo 3: 94. AHM/Q
- Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo (1908d). Tomo 3: 95. AHM/Q.
- Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo (1908e). Mayo 1. Tomo 2. AHM/Q.

- Oficios y solicitudes dirigidos al Presidente del Concejo (1910). Tomo 1. AHM/Q.
- Secretaría Municipal (1944). Comisión de Higiene. AHM/Q.
- _____ (1951). *Proyecto de reglamento para la Administración de los Mercados “En general”*. Dirección de Higiene. AHM/Q.
- _____ (1954). Comisión de Higiene: 35. AHM/Q.

Publicaciones Oficiales

- Boletín Eclesiástico, agosto de 1910. Año XVII, N° 15: 615.
- Código de Comercio de la República del Ecuador, 1882, Título 1, sección 1. *Gaceta del Ecuador* (1841). 31 de octubre. Despacho del Interior. Trimestre 32. ABAEP/Q.
- Gaceta del Gobierno del Ecuador* (1842). Domingo 17 de julio. Trimestre 36. Despacho del Interior. ABAEP/Q.
- Gaceta del Gobierno Ecuador* (1843). 27 de agosto Núm. 503. Despacho del Interior. ABAEP/Q.
- El Nacional* (1868). N°. 319, Quito. ABEP/Q.
- _____ (1848). Septiembre 8. N°. 187. ABEP/Q.
- _____ (1849). Junio 17. N°. 248: 6535. ABEP/Q.
- El Municipio* (1970a). Agosto 16. Quito. Archivo Metropolitano de Historia (AMH/Q).
- _____ (1907b). Octubre 17. Quito. Archivo Metropolitano de Historia (AMH/Q).
- _____ (1907c). Diciembre 17. Quito. Archivo Metropolitano de Historia (AMH/Q).
- Gaceta Municipal* (1910-1911): 117. AMH.
- Gaceta del Gobierno del Ecuador* (1836). Sábado 15 de octubre. ABAEP/Q
- Instituto General de Estadísticas y Antropometría (1910). Junio 15. Informe. APL.
- Ministerio del Interior (1871). *Exposición al Congreso*, Archivo de la Función Legislativa (AFL).
- Ministerio del Interior (1873). *Exposición al Congreso*. (AFL).

Prensa

El Comercio (1941). Jueves 8 de mayo.

_____ (1945). Viernes, 6 de enero de 1945: 8.

_____ (1945). 9 de mayo: 10.

_____ (1951) miércoles 3 de mayo: 6.

El Eco liberal (1868). Noviembre 4. N°. 10. Guayaquil.

El Porvenir (1878). Diciembre. N°. 100. Archivo del Palacio Legislativo.

Vidas de la Calle

Memorias alternativas: las cajoneras de los portales*

Blanca Muratorio
con la colaboración de Erika Bedón

“Respeto por el valor e importancia de los individuos es una de las lecciones éticas más inmediatas de la experiencia de trabajo de campo en historia oral. No son sólo los santos, los héroes, los tiranos —o las víctimas, los pecadores, los artistas los que tienen una resonancia única. Cada persona está en la encrucijada de muchas historias potenciales, de posibilidades imaginadas pero no cumplidas, de peligros esquivados y apenas evitados”.

(Portelli: 1997)

Este ensayo sobre las cajoneras de los portales es parte de un proyecto más amplio de biografías visuales que tratan de dejar un registro histórico y etnográfico de las voces e imágenes de mujeres de la calle en el debate por la modernidad y el proceso cultural en el Centro Histórico de Quito.

Intento aquí una aproximación a este tema desde varias perspectivas. Primero la que he seguido en trabajos anteriores, que han dado relieve prioritario a las vidas y a las voces individuales para entender las sutilezas y la profundidad histórica de un proceso social y cultural determinado. Segundo,

* Agradezco a Rocío Pazmiño por su valiosa colaboración en esta investigación histórica y etnográfica. También agradezco a Eduardo Kingman y Ana María Goetschel por compartir conmigo sus vastos conocimientos de historia social de Quito. También quiero agradecer especialmente a Erika Bedón por su colaboración en la edición de este trabajo, que fue originalmente presentado en una conferencia en FLACSO Ecuador, en 2008. Cualquier error en la presentación o interpretación de los datos es totalmente de mi responsabilidad.

un enfoque analítico, todavía experimental, que a través de la representación visual intenta evocar las otras experiencias sensoriales del olor, el gusto, el tacto, y el sonido. Con mayor o menor intensidad, estos sentidos, junto con la visión, forman parte integral de la experiencia y agencia individual y cultural, y son repositorios de conocimiento y evocadores de memorias (Pink 2004: 41-42, Seremetakis, 1994). Por último, una aproximación antropológica a la cultura material, y a los espacios donde se produce y consume, que los sitúa en un contexto complejo y cambiante de relaciones sociales de clase, jerarquía y poder.

Fotografía 1
Muñeca de trapo



Foto Blanca Muratorio.

Las personas organizan sus vidas creando e interactuando con el mundo material y este constituye, así, un marco de experiencia e identidad personal y social. Ciertos objetos forman parte integral de narrativas de identidad que son conformadas y reconfiguradas de memorias de una vida vivida. Los dominios privados o públicos de la vida cotidiana, como el hogar o el lugar de trabajo, pueden ser vistos como espacios donde los seres humanos tienen la posibilidad de construir, articular y desplegar un 'ser de género' que, como demuestra Sarah Pink (2004) en un estudio reciente, se hace en negociación con los ambientes sociales, culturales y materiales en los cuales a cada individuo le toca vivir. Estas experiencias están también históricamente condicionadas y son frecuentemente expresadas con metáforas lingüísticas que manifiestan emociones y evocan memorias referentes a todos los sentidos.¹ Las narrativas de identidad que voy a presentar aquí son las de las cajoneras o 'buhoneras' de los portales del Centro Histórico de Quito.²

En el presente sólo quedan dos mujeres en el portal del Colegio Sagrados Corazones, mejor conocido como el Portal de Santo Domingo. Pero muchas de sus predecesoras, desde el siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, ocuparon y lucharon por situarse en otros portales aún más estratégicos, como el del Palacio Arzobispal, el de Salinas en los bajos del viejo Municipio y otros en la Plaza Grande. Son precisamente las voces de estas cajoneras las que quiero rescatar de los documentos históricos y de las memorias, para entender por qué, en el presente, las mujeres que todavía perseveran siguen afirmando, dignamente, el derecho a desplegar sus cajones en el espacio público de Santo Domingo.

- 1 Por ejemplo, en una reciente experiencia etnográfica, en la Plaza Grande, con un grupo de jubilados, María Augusta Espín (en Kingman 2008) cita una serie de refranes que estas personas recuerdan sobre la importancia del pan en la vida diaria. En estos dichos populares es obvio el uso de metáforas que evocan todos los sentidos y diversas emociones: el olor del pan fresco, la dureza del pan viejo, el color blanco del pan casero, en refranes como "A buena hambre no hay pan duro", "quien quiera más blanca la hogaza que amase en su casa"; "pan caliente, hambre mete".
- 2 En un trabajo pionero con un enfoque histórico y estético hacia los objetos populares en el ámbito urbano, Pablo Barriga y Rocío Rueda (1997) presentan un estudio de las cajoneras y otros personajes callejeros del Centro Histórico. Mi presente ensayo, quiere en parte, retomar ese enfoque poniendo el énfasis en las voces de las mujeres y en el significado social de esa cultura material en sus vidas.

Fotografía 2
Cajoneras Portal de Santo Domingo



Foto: Erika Bedón (Quito) 2010.

A través del tiempo, todas ellas han sobrevivido varios procesos de modernización urbana, incluyendo las más recientes políticas de intervención económica y de ‘reactivación’ cultural en el Centro Histórico, en parte dirigidas a reglamentar lo que se supone es un incontrovertible consenso sobre el ‘patrimonio cultural auténtico’ como símbolo identitario. La incursión de la globalización, es el desafío que el comercio de las cajoneras está afrontando en la actualidad.

Sin embargo, a diferencia de las cajoneras, otras mujeres y hombres que vendían sus productos y desplegaban sus coloridas imágenes y texturas, los

olores de los inciensos y las fritadas, los sonidos de sus charlas y pregones y los gustos de sus comidas en las calles y plazas del Centro Histórico, durante el año 2003, fueron excluidos o confinados al olvido de los ‘no-lugares’, tales como los antiguos baños públicos debajo de San Francisco o los ‘centros comerciales populares’. Esta exclusión es similar a la que las cajoneras de los portales se vieron obligadas a enfrentar a lo largo de su historia, y una de las razones por las cuales nos interesa presentarlas aquí. Tal vez la trama de sus historias nos ayude a entender el debate económico y cultural todavía vigente entre los comerciantes informales populares y las cambiantes políticas de la cultura³. No es una nostalgia sentimental la que motivó nuestro interés por las cajoneras, sino el encanto estético e intelectual por el arte y la cultura popular y el respeto por sus agentes, quienes están siendo, cada vez más, desplazados del espacio urbano y reemplazados por la reinención del pasado y la disneyficación de la cultura.

En recientes discusiones sobre el patrimonio, tanto Salgado (2008) como Kingman (2008) han señalado que las políticas actuales de patrimonio tratan de imponer, en el Centro Histórico, una cultura unidimensional del espectáculo ‘histórico’, ‘religioso’ o ‘de tradiciones ancestrales’ en escenarios controlados cada vez más por las burocracias de la cultura⁴. Cuando se trata de imponer así una memoria e identidad, desde una concepción esencialista de ‘lo culto’, necesariamente se dejan de lado otras memorias populares alternativas. Con este ensayo sobre las cajoneras intento con-

3 Por ejemplo, ver el artículo “Quito, 5 años sin comerciantes en las calles” donde se afirma que “preocupa [a las autoridades de Quito] la posibilidad de que los comerciantes informales vuelvan a ocupar las calles de Quito y de otras ciudades del país.” (*Al Día*. Periódico Urbano, 20 Mayo, 2008). Ver también “Los informales protestan en las calles del centro de Guayaquil” (*El Comercio*, 22 de Mayo, 2008).

4 Por ejemplo, en el año 2002, en la ceremonia de celebración del Domingo de Ramos con misa, palmas y burrito en la Plaza de San Francisco, irrumpió de improviso un conocido Ballet Folklórico contratado, erróneamente presentando un grupo de personajes vestidos de penitentes del Viernes Santo. Irónicamente, la explicación que el director del conjunto dio de esa interrupción a un acontecimiento tradicional de la cultura religiosa popular en Quito, fue que la intención era ‘preservar la cultura’. El sacerdote que oficiaba la ceremonia interrumpió la misa y les pidió que se retirasen. Esta fue una interesante experiencia etnográfica de un intento oficial de convertir las manifestaciones populares urbanas en mercancía y a sus agentes en meros espectadores (notas de campo de la autora, 2002). Más irónicamente aún, a este mismo Ballet le fue otorgado un premio oficial por ‘preservar el Patrimonio de la Nación’ (comunicación personal de una asistente al acto, 2010).

tribuir a ese proyecto etnográfico e histórico, que otros colegas ya han comenzado, para documentar esas memorias alternativas, sean estas de los albañiles, de los panaderos, Kingman (2009) de las vendedoras de santos, velas y herraduras de la suerte, o de las cajoneras de los portales que venden los betunes, cintillos de terciopelo azul, fajas multicolores, collares, peinillas, cascabeles, trompos y muñecas de trapo. Son precisamente las muñecas de trapo las que constituirán el hilo conductor de los discursos de clase y las memorias de identidad que paso a analizar a continuación.

Fotografía 3
El poder de cuatro muñecas de trapo



Foto Blanca Muratorio.

Como ya dije, desde que hay antecedentes históricos de su presencia en el Centro Histórico, en el siglo XIX, las cajoneras se ubicaban principalmente en los portales de las plazas principales, lugares de gran confluencia de público y centro en esa época de las prácticas sociales, económicas y culturales de la aristocracia que se autodefinía como ‘gente decente’, así como del ir y venir de todos los otros grupos sociales que de una manera u otra conducían allí sus asuntos cotidianos.

Fotografía 4
Cajoneras en Santo Domingo hacia 1910



Archivo Visual del Banco Central.

La densificación y el desarrollo urbano que se producen en Quito en las últimas décadas del siglo XIX, traen aparejado el incremento importante de las actividades comerciales y nuevas disputas sobre la ocupación del espacio. Si bien el sector aristocrático ya gozaba de sus rentas agrarias y de su participación en las altas finanzas, aprovechaba las nuevas oportunidades económicas con el arriendo de los bajos de sus viviendas principales, en la zona del centro, para el establecimiento de pequeños almacenes, negocios o talleres (Kingman 2006:192-193). Por su parte, este nuevo estrato social de comerciantes urbanos en ascenso se ve motivado a compartir con la aristocracia los mismos valores hacia la propiedad y hacia la ‘exclusividad’ moral y estética del uso del espacio público en su esfuerzo por alcanzar, no sólo su prosperidad económica, sino también el más elusivo capital cultural de ‘la decencia’.

En 1902, por ejemplo, el comerciante César Mantilla solicita desalojar a una cajonera de la primera tienda del portal Salinas, con el siguiente argumento: “deseo que la Municipalidad me la ceda para arrendarla, con el objeto de *levantarla a mejor decencia y prestigio*, por el fin especial a que

quiero destinarla, adornándola convenientemente para un establecimiento mercantil de venta de libros, útiles de escritorio y agencia de periódicos importantes”. Convencido de “el carácter civilizador y miras levantadas de los jóvenes que actualmente componen el Municipio”, el señor Mantilla no duda que aceptarán su propuesta “extirpando así con mi nueva empresa la venta de baratijas o cajonerías que no tienen ninguna importancia ni decencia apropiadas a la localidad de esa tienda” (*Copiadores de actas 1883-1884*) (Cursivas de la autora).

Es en contra de estos dos estratos sociales de la aristocracia y los comerciantes urbanos, que las cajonerías deberán luchar por sus derechos a ocupar los portales para sus ventas. Los argumentos en este debate entre el gran capital y sus acólitos y el pequeño comercio informal revelan, con la fresca transparencia del discurso prevaleciente en esa época histórica, las diferencias más profundas entre los valores sociales, políticos y culturales de los patricios y la burguesía por un lado y de las clases populares por otro.

Fotografía 5
Dueño de almacén de zapatos, Quito 1900



Hoffenberg, en *Nineteenth-Century South America in Photographs*, New York, 1982.

A través del examen de una serie de documentos del Archivo Histórico Municipal de 1883 a 1909 y de algunas imágenes relevantes, nos proponemos recuperar, en lo posible, las voces y la presencia de los sujetos sociales en conflicto, como un precedente para entender los intereses que están por detrás de los recientes y futuros debates por la ocupación material y social del espacio urbano y de la jerarquización de las memorias históricas.

Las voces de la élite

Fotografía 6
La élite en la Calle García Moreno, circa 1900



Hoffenberg, en *Nineteenth-Century South America in Photographs*, New York, 1982.

En una sesión del Concejo Municipal, en 1883, se decide rechazar el proyecto relativo a prohibir la colocación de cajones en los portales públicos, obviamente a pesar del fervor del vicepresidente de dicho Concejo, quien presenta los argumentos para prohibirlos ‘a favor del bien público’ y de ‘las muchas personas respetables’ que piden la reforma en bien del ‘aseo’, ‘el ornato’, ‘la salubridad’ y ‘la moral pública’. Según los denunciantes, las cajoneras ‘ensucian y afean’ los jardines, andenes y portales en el centro de la ciudad e impiden el tránsito de los que usan ese ‘foro’ para tratar ‘asuntos importantes’. Aquí es necesario recordar que en Quito, en esa época, sólo los hombres de cierta clase social eran considerados suficientemente ‘importantes’ para tratar asuntos igualmente ‘importantes’ en público (Copiadores de Actas 1883-1884). En resumen, la costumbre de permitir la existencia de ‘semejantes buhoneras’ pugna con el poder de la cultura patriarcal y erosiona la supuesta ‘civilización de la época’ (Copiadores de Actas 1883-1884). Por lo tanto, el señor vicepresidente pone en duda que algún otro interés de importancia pueda impedir la abolición de sus puestos de trabajo.

Negar el progreso de la República que se ganó al ‘sacudir’ el ‘muy antiguo yugo del Rey’, es –de acuerdo al señor vicepresidente– no ver que la Banca, el gran comercio, y la industria del país están estrechamente ‘vinculadas’ a las instituciones políticas y sociales ‘de provecho’: y reitera, todo este edificio social, económico y político está puesto en peligro por “*cuatro muñecas de trapo y otras baratijas de la laya*” (Copiadores de Actas 1883-1884, subrayado de la autora). A pesar del comentario despectivo del señor vicepresidente, es interesante resaltar el hecho de que ‘cuatro muñecas de trapo’ pudieran tener el poder de amenazar, nada menos, que ¡a todo el comercio de la República!

Pero el poder de estas ‘cuatro muñecas de trapo’ parece también hacer tambalear otro importante pilar de la estabilidad de clases existente. De acuerdo al vicepresidente, las cajoneras y sus ‘baratijas’ dan escándalo y ‘corrompen a los domésticos de las casas contiguas a sus puestos públicos’. Considerando que la servidumbre que habitaba en esas casas formaba una parte considerable de las familias patriarcales de las clases acomodadas (Kingman, 1992: 134), el temor de ‘los señores’ podía no ser

totalmente injustificado. Aunque por supuesto no existe evidencia de sus conversaciones, podemos imaginar qué ideas de movilidad social, u otras posibles libertades, las buhoneras podían haber ‘instigado’ en aquellos otros miembros de las clases populares, cuyo trabajo doméstico consistía precisamente en crear y mantener la cultura material que hacía posible la ‘respetabilidad’, ‘el ornato’, ‘el aseo’, y la misma ‘cultura y civilización’ de las así designadas ‘personas respetables’ por el señor vicepresidente. Específicamente, es relevante citar aquí un documento de 1902, donde se aboga por el derecho a su cajón de “la Jaramillo”, “madre de seis hijos y que a fuerza de trabajo se ha elevado de la condición de criada ‘reivindicándose a ser buhonera’”. Más aún, tres años antes, ‘la Jaramillo’, junto con su colega Toribia Velasco, presentándose como la voz del pueblo, ya habían hecho oír su protesta contra las políticas que favorecían a las élites (Copiadora de Actas, 1902: 523).

Las voces del pueblo

En 1899 estas dos cajoneras, orgullosas miembros de esa clase “más honrada y laboriosa”, están todavía luchando contra los enemigos de “la parte menesterosa de la sociedad” quienes, “por complacer con ciertos capitales” quieren despojarlas del derecho “inmemorial” de ocupar con sus cajones los portales de la plaza de la Independencia “so pretexto de mejoramiento y progreso” (Oficios y Solicitudes, 1899 mayo 17: 86, 87,88). Mientras que los miembros de la élite invocaban a la república, en nombre del modernismo y del progreso del capital en contra del absolutismo real, las cajoneras afirmaban su derecho al espacio simbólico de la plaza de la Independencia como “legítima compensación de los servicios prestados por (nuestros) esposos é hijos, para el sostenimiento del orden público, y de la sangre derramada en los campos de batalla, para la defensa de las instituciones republicanas” (Oficios y Solicitudes, 1899 mayo 17: 86, 87,88).

No sólo hay, entre la élite y las clases populares, profundas diferencias sobre los fundamentos del sistema republicano, sino también distintas

concepciones sobre lo que constituye el ‘orden público’ y la estética del ‘ornato’ urbano. Como ya vimos, en 1883, el vicepresidente del Concejo Municipal y la élite que él representaba, opinaban que los cajones ‘ensuciaban’ y ‘afeaban’ el espacio público, y atentaban contra la cultura y la civilización. Por el contrario, quince años más tarde, la representante de las cajoneras argumenta que “lejos de impresionar a la vista [los cajones y sus rentas de mercaderías] presentan un conjunto simpático de objetos variados graciosa y singularmente distribuidos” (Copiadora de Actas, 1898-1899: N° 585). Por último, mientras los miembros de la élite acusaban a las cajoneras de aferrarse a la tradición y así impedir el cambio social y el progreso del capital, estas últimas demostraban, por su parte, una actitud flexible y realista hacia el necesario cambio urbano al declarar: “y si para consultar las exigencias del verdadero progreso es necesaria alguna reforma compatible con nuestra situación, ofrecemos introducirla previa orden del mismo Concejo” (Oficios y Solicitudes 1898-1899 mayo 17: 88). Este conflicto de intereses entre los dos sectores sociales continuó casi ininterrumpido con idénticos argumentos de ambos lados, durante todo el siglo XX⁵. Recién, en 1992, parece haber evidencia de que las cajoneras han sido clasificadas como “vendedoras estables y permanentes” en el portal de Santo Domingo (Barriga y Rueda 1997: 21-26).

En la actualidad, la ingenuidad y claridad de los discursos de clase, que caracterizaron a los debates de antaño, son encubiertas por el lenguaje técnico y supuestamente neutral de los expertos nacionales e internacionales del patrimonio cultural del Centro Histórico (ver Kingman 2006, 2008). Pero los *intereses de clase* que sustentan este nuevo discurso entre lo ‘culto’ hegemónico y lo popular, no han cambiado significativamente en Quito en lo que va del Siglo XXI.

5 La misma actitud parece haber prevalecto más de un siglo después entre las vendedoras de objetos religiosos en la iglesia de San Francisco, quienes se vieron obligadas a modificar las especificaciones de sus puestos de trabajo diseñados y estandarizados por FONSAL. Según la vendedora María Mercedes Osorio, estos puestos no respondían a las necesidades del oficio, razón por la cual “han realizado una serie de adecuaciones y arreglos con el fin de presentar al público sus productos de una manera llamativa y con buen gusto”. (Citado en Barriga y Rueda 1997:29)

Cuadro 1
La Cajonera



Acuarela de Joaquín Pinto, siglo XIX, en Samaniego, *Ecuador Pintoresco Acuarelas de Joaquín Pinto*, 1977.

Fotografía 7
Doña Ana Claudio



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Muchas de las cajoneras heredaron los puestos de sus madres. Obviamente, la combinación de ese fuerte sentimiento de identidad familiar, orgullo de clase, sentido común y espíritu de lucha por su supervivencia, han sido los atributos que han permitido a las cajoneras mantenerse en sus puestos de trabajo. Actualmente las cajoneras van desapareciendo, no por la violencia y el desalojo que sufren otras mujeres de la calle, sino por el desgaste de los años y también de la globalización que arrasa con los consumos tradicionales, los copia y estandariza en plástico 'Made in China' y los vende en los shopping malls.⁶

Las dos cajoneras que logramos entrevistar, a lo largo de unos años en el portal de Santo Domingo, reconocen la inevitabilidad de este proceso, ya que sus ganancias disminuyen día a día y ellas están, de todas maneras, en edad de retirarse. Ya no consideran que haya razón para que demuestren el

⁶ Desde 2003, aproximadamente, ya es extremadamente difícil, por ejemplo, encontrar los tradicionales santos y vírgenes populares de madera y yeso. Son ahora, en su mayor parte, de fibra de vidrio y fabricados en China. Más y más los adornos de tortas de bodas, bautismos y quinceañeras, antes fabricados de azúcar, están siendo reemplazados por figuras de plástico.

mismo espíritu de lucha de sus madres y abuelas. Sin embargo, sus narrativas de vida revelan el mismo sentido de identidad familiar y el orgullo por la independencia de la 'tutela' masculina que les ha permitido su profesión. Así nos dice Judith Enríquez:

Fotografía 8
Doña Judith Enríquez



Foto Blanca Muratorio.

Yo hago muñecas. Mi abuelita inventó las muñecas (aproximadamente en las últimas dos décadas del siglo XIX). Se llamaba Aurora Vargas, de descendencia Colombiana. Ella se separó del abuelito. Un día el abuelito le dijo: 'Pongamos mejor una licorería', pero ella no quería y él se fue a Manabí y no regresó más. Mi abuelita vivía entonces con una mujer que hacía muñecas y las vestía con papel. Mi abuelita encontró pedazos de tela y así con eso empezó a vestirlas.

Tenía una demanda tremenda de sus muñecas. Se murió de 100 años, hace ya 50 años. Mi mamá se llamaba Carmen Martínez y siguió haciendo muñecas y ahora soy yo la primerita. Algunas de las muñecas que hizo mi mamá están en el Banco Central. "Yo hago mis muñecas 'limpias' (de brujería). Otras hacen muñecas pero así no más porque son para maldades. Mi

hermana Zoila hace buenas muñecas y las vende a otras cajoneras. Mi hija también trabaja muy rápido haciendo muñecas. Cuando se dedica, la hija de mi ñaña también hace cosas bonitas: payasos, monjas, el niño Jesús, José, María, un gentío de muñecas. (Entrevista a Judith Enríquez, Quito 1999).

Fotografía 9
Muñecos de trapo



Foto Blanca Muratorio.

Oigamos ahora el testimonio de identidad más reciente (2002, 2003 y 2007) de la otra cajonera, Doña Rosa Paredes:

Soy viuda, y soy cajonera desde 1976. Fui la última, con el número 16. En esa época todo el portal (de Santo Domingo) estaba completo y no había espacio ya que cada cajón mide aproximadamente tres metros. Le compré el cajón a una señora Jesusa que era la madre de la otra cajonera que ahora queda en este portal. Yo me jubilé de un trabajo anterior con una señora como ayuda de ventas en el mercado de Ipiales. Luego compré el cajón y vendía a toda clase de personas desde 'los de la hi hasta los indiecitos' (Entrevista a Doña Rosa Paredes. Quito, 2002, 2003 y 2007).

Antes se vendía mucho, especialmente las muñecas. Recuerdo que un señor Viteri compraba en grandes cantidades y a todas las cajoneras las muñecas. Incluso yo antes hacía las mías. Ahora vendo las muñecas que no son de mi agrado. Antes se hacían mejores pero hay una señora que todavía nos deja las muñecas. (Entrevista a Doña Rosa Paredes. Quito, 2002, 2003 y 2007).

Fotografía 10
Muñecos de trapo



Foto Blanca Muratorio.

Fotografía 11
Doña Rosa Paredes. 2002



Foto Blanca Muratorio.

Ahora no se vende lo que antes, las ventas no son buenas y el comercio ha bajado con la ciudad que se ha modernizado. Todas las mujeres se van afuera ahora. La hermana de esa cajonera (no identificada) se fue a España". (Entrevista Doña Rosa Paredes. Quito, 2002, 2003 y 2007).

Fotografía 12 y 13
Doña Rosa Paredes. 2002



Foto Blanca Muratorio.

Fotografía 14
Muñecas de trapo



Foto Blanca Muratorio, 2008.

Fotografía 15
Muñecas de trapo



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Fotografía 16
Portal de Santo Domingo, 2003



Foto Blanca Muratorio.

Fotografía 17
Doña Judith Enríquez



Foto Blanca Muratorio.

Por su parte, en 1999, la señora Judith recordaba así a sus colegas:

Antes había envidia entre cajoneras. Antes estaba la Mariana, la señora Rosario, la Marita, que se murió hace poco y la Alegría que murió después de la Marita. Donde es mi puesto ahora, había otra señora que vendía muñecas y las otras eran 'las copetonas' de apellido Galiano. Le decían 'las copetonas' porque se hacían unos moños. Sólo por 'las copetonas' las conocíamos. Una era Isabel Galiano y la Helena puso un bazar por El Inca. Dos más se han ido a poner un bazar. La de al lado mío, la Miche, tiene un bazar. Desde que había nacido era dueña del portal, pero hace como dos años que no viene por cuidar el bazar. En ese tiempo no teníamos gremio y los puestos los daba el Municipio. Había que pedir permisos con el récord policial. Pero antes se peleaban por los puestos, ahora ya no. Por eso, ahora, estos señores que dicen que organizan lo bonito no nos han molestado como a otras vendedoras. No molestan mucho. Estamos solitas (Entrevista a señora Judith. Quito, 1992).

A finales del siglo XIX y durante la mayor parte del siglo XX, para muchas mujeres, convertirse en cajoneras, significó una fuente de seguridad económica y ascenso social. Los testimonios de doña Judith y doña Rosa muestran la dignidad de un trabajo duro y respetable que ellas consideran como la 'decencia' de su clase. Es interesante señalar también aquí que, como otras mujeres en posiciones vulnerables, las cajoneras tienen recelo de ser acusadas de 'agentes de brujería' y su discurso de respetabilidad y decencia incluye el hecho de que, por tradición familiar, sus muñecas han permanecido siempre 'limpias' de tales acusaciones. Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XX, las cajoneras comienzan a abandonar su profesión para invertir sus ganancias en poner tiendas o bazares. Y en los últimos años, una de ellas al menos, como tantas otras mujeres de la clase popular, ha migrado al exterior con la ilusión de ascenso económico y social.

Vendedoras de memorias

Las cajoneras son no sólo miembros de una clase popular con memorias alternativas sobre la economía, la decencia y el ornato urbano, sino también 'vendedoras' de memorias, de objetos que ahora evocan otras memorias al-

ternativas de sonidos, gustos e imágenes familiares en la niñez de muchos. Como nos cuenta en su historia la señora Judith Enríquez:

Antes en los cajones había collares legítimos que ya no se venden. Eran de corales. Antes también me acuerdo de las muñecas de aserrín, de los trompos, de unas pelotitas de agua y todo para los sastres: hilo de hilván, reglas, tambores y botones de toda clase. En los cajones de antes también había juguetes, balancitas, baldecitos de lata y cocinitas enteras como las nuestras (Entrevista a señora Judith. Quito, 1992).

A veces cuando la gente pasa dice: ¡Ah! ¡Qué lindo! Aquí mi mamá me compraba todos los juguetes ¡y todavía existe! Para recordar me voy a comprar esos juguetes. Esas muñecas eran las que me daban para Navidad. Lo que más recuerdan son los caballitos de madera, esos que tienen una sola tira... Sonaban bonito cuando los guaguas los arrastraban por las calles empedradas (Entrevista a señora Judith. Quito, 1992).

Fotografía 18

Cuando la gente pasa. Cajón de Doña Rosa Paredes



Foto Blanca Muratorio.

El corcel de la memoria

(Fotografías 19, 20, 21, 22, 23 y 24. Blanca Muratorio).





Vendedoras de recuerdos

Según el testimonio de Doña Zoila Landeta, ella permanecía en su puesto, en 1997, sólo “para no dejar morir la tradición de las muñecas de trapo” (citado en Barriga y Rueda 1997: 26).

Fotografía 25
Encuentro de muñecas



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

A través de esta historia, las muñecas de trapo se transforman en un símbolo del conflicto por el capital material y simbólico en los discursos de clase entre lo culto y lo popular. Para la élite, las muñecas de trapo simbolizan el Otro, no el Otro exótico lejano, sino el Otro pobre, tal vez demasiado familiar. Significan el supuesto y a veces temido ‘poco refinamiento’, el ‘mal gusto’, en fin como lo dicen, la ‘cachivachería’ de las clases populares. Por el contrario, para las mujeres de los cajones las muñecas son un objeto de

identidad y orgullo personal y familiar. Constituyen una trama de texturas y colores que las une a sus madres, abuelas y bisabuelas, en una línea casi ininterrumpida de creatividad femenina desplegada en sus cajones de trabajo para el placer, la alegría y las memorias suyas y de los otros.

Fotografía 26
Doña Rosa antes de retirarse en 2010



Foto Erika Bedón.

Trabajo de lunes a sábado –dice Doña Rosa– desde las 10 de la mañana hasta las 5 de la tarde. A veces hace mucho frío en este portal y el trabajo es duro, sobretodo cuando se vende poco, pero aquí todavía estoy. Sólo cuando tengo alguna invitación no trabajo. (Entrevista a señora Rosa Paredes. Quito, 2007).

Al final del día, doña Rosa guarda su cajón, y las memorias que quedan, en una bodega frente a la plaza de Santo Domingo.

Fotografía 27
Plaza de Santo Domingo



Foto Blanca Muratorio (Quito) 2000.

Retornando al objetivo que mencioné al comienzo (recoger las memorias alternativas de mujeres de la calle), quiero volver a la cita, con la cual comencé este trabajo, para reafirmar las ideas tanto de Alessandro Portelli (1997), como de Luisa Passerini (1985) que sostienen que todos y cada individuo tienen derecho a una autobiografía, a narrar y dar así significado a sus propias vidas y a sus memorias.

Epílogo

Como nos ocurre frecuentemente a los científicos sociales, la realidad pone a prueba las nostálgicas y talvez precipitadas conclusiones sobre los sujetos de las culturas que, en el fondo, no queremos que desaparezcan; en este

caso específico, de las cajoneras. Es la mirada etnográfica más joven, de mi colega Erika Bedón, la que me ayuda a corregir mis nostalgias y la que da lugar a estas reflexiones finales.

La cultura popular del Centro Histórico y, en especial, la de sus mujeres comerciantes, sigue siendo particularmente resistente a ser absorbida por los cambios de la globalización económica y cultural. Las mujeres comerciantes están resignificando las tradiciones y readaptándose silenciosamente, pero seguramente, a las políticas de la nueva administración municipal, que, poco a poco, parece revisar o eliminar las restricciones anteriores al uso popular del espacio público en el Centro Histórico.

Si bien es cierto que, en la actualidad, sólo quedan dos cajoneras hermanas con un sólo cajón en el Portal de Santo Domingo, y que la señora Rosa Paredes se ha retirado, ha aparecido una 'nueva forma de cajonera'.

Fotografía 28
¿Las nuevas cajoneras?



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Fotografía 29
¿Las nuevas cajoneras?



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Hemos comprobado al menos la existencia de dos mujeres jóvenes que se turnan un cajón tradicional, para seguir vendiendo objetos de consumo popular como espejos, cordones de colores para zapatillas deportivas, cepillos, tinta y hasta controles remotos de televisión usados. En comparación con otros objetos que se venden en los almacenes, estos productos siguen considerándose más baratos y están al alcance de la gente en su recorrido cotidiano por ese sector de la ciudad. Estas jóvenes se han apropiado de un espacio público en la calle Sucre y Venezuela, donde generalmente colocan su cajón.

Fotografía 30
Zaguanes, espacios compartidos



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Pero, además, otros espacios de las calles del Centro Histórico que hace ocho años fueron 'limpiadas' de la supuesta 'contaminación' del comercio informal, van siendo re-ocupados por mujeres para trabajar y 'ganarse la vida'. Y como lo hacían, al menos desde el siglo XIX, estas mujeres comerciantes han retomado la venta de mercancías de uso popular en las puertas de los almacenes o de pequeños depósitos de venta. Así es el caso de Ema Vázquez, que vende los codiciados vestiditos bordados para el 'Niño Dios' a la puerta del depósito de huevos 'La Granja', o de otras comerciantes que venden en las puertas de los almacenes de electrodomésticos y varios portales del Centro Histórico (ver fotografías 29, 30).

Fotografía 31
Zaguanes



Foto Erika Bedón (Quito) 2010.

Toda esta nueva evidencia, me hace, entonces, más cauta para no volver a caer en nostálgicas conclusiones sobre el futuro de la cultura popular. Pero, a la vez, todas estas nuevas vidas confirman, sin lugar a duda, la validez del objetivo –que mencioné al comienzo– de recoger las memorias alternativas de mujeres de la calle. Vuelvo entonces aquí a la cita, con la cual comencé este trabajo, para reafirmar las ideas que comparto con otros dos historiadores de la vida popular –Alessandro Portelli (1997) y Luisa Passerini (1985)– que sostienen que todos y cada individuo tienen derecho a una autobiografía, a narrar y dar así significado a sus propias vidas y a sus memorias.

Bibliografía

- Al Día* (2008). “Quito, 5 años sin comerciantes en las calles” Periódico Urbano, 20 Mayo 2008.
- Barriga, Pablo y Rocío Rueda (1997) *El objeto callejero en la ciudad. Una aproximación histórica y estética. Taller de Estudios Históricos*. Quito: Ilustre Municipio de Quito, Museo de la Ciudad.
- Copiadores de Actas (1883-1884). N°. 557, AHM/Q.
- Copiadora de Actas (1898-1899). N°. 585. AHM/Q.
- Copiadora de Actas (1902): 523. AHM/Q.
- El Comercio* (2008). “Los informales protestan en las calles del centro de Guayaquil 22 de mayo 2008.
- Hoffenberg, H.L. (1982) *Nineteenth-Century South America in Photographs*. New York: Dover Publications.
- Kingman Garcés, Eduardo (2009) *El molinillo y los panaderos: cultura popular e historia industrial de Quito*. Quito: FONSA: TRAMA. 2009.
- Kingman, Eduardo y Llorenç Prats (2008). “El patrimonio, la construcción de las naciones y las políticas de exclusión: diálogo sobre la noción de patrimonio”. Quito: Centro-h, OLACCHI. Agosto 2008, N°. 01: 87.
- Kingman, Eduardo (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860’1940. Higiene, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Universitat Rovira i Virgili.
- Kingman, Eduardo (1992). “Historia urbana: diversos enfoques”. En *Varios Enfoques y Estudios Históricos. Quito a Través de la Historia* Quito: Ilustre Municipio de Quito: 15-26.
- Kingman, Eduardo y Ana María Goetschel (1992). “Quito: Las ideas de orden y progreso y las nuevas extirpaciones culturales”. En *Varios Enfoques y Estudios Históricos. Quito a Través de la Historia*. Quito: Ilustre Municipio de Quito: 153-162.
- Oficios y Solicitudes (1899). Mayo 17: 86, 87, 88. AHM/Q.
- _____ (1898-1899). Mayo 17: 88. AHM/Q.
- Passerini, Luisa (1985). *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*. Firenze: La Nuova Italia.

- Pink, Sarah (2004). *Home Truths. Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Portelli, Alessandro (1997). *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Salgado, Mireya (2004). "Museos y Patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura". *ICONOS* 20: 73-81.
- _____ (2008). *El patrimonio cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad*. Quito: Centro-h, OLACCHI. Agosto, 2008 N°. 01:13
- Samaniego Salazar, Filoteo (1977). *Ecuador Pintoresco Acuarelas de Joaquín Pinto*. Quito: Salvat Editores.
- Seremetakis, C. N (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.

Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua

Blanca Muratorio*

Mi interés por el arte popular, incluyendo las pinturas de Tigua, data de muchos años. Mi curiosidad etnográfica por profundizar en el significado de estas pinturas y en los artistas indígenas que las producen se acrecentó significativamente cuando asumí el trabajo de curadora de una exposición y venta de las pinturas en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, en Vancouver (MOA)¹ en 1998. Esta exposición se realizó por pedido de dos jóvenes pintores de Tigua, Eduardo y Abelardo Cayo Pilalumbo.

En MOA nos confrontamos con dos artistas indígenas que viajaban por primera vez a Norteamérica y que se presentaron con más de trescientas pinturas, la obra muy reciente de toda una cooperativa de pintores de Tigua. Este inesperado número de pinturas, la variedad de los artistas en términos de edad y género, y la riqueza de los temas representados, se desplegaron ante mi vista en una sola mañana mientras desempacábamos las pinturas cuidadosamente y con gran expectativa.

* University of British Columbia. Trabajo presentado en el Seminario sobre Patrimonio Cultural, Multiculturalidad. Mercado Cultural en el Centro Histórico. Quito, septiembre 1999.

1 La invitación y visita de los pintores fue organizada con la colaboración de mi colega historiador William French y del personal del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. A ambos quiero agradecer su dedicación y profesionalismo en lo que fue un difícil, pero exitoso encuentro inter-cultural. También deseo agradecer a la Empresa de Centro Histórico y a FLACSO por la invitación al Seminario sobre Patrimonio Cultural en Quito, que me motivó a escribir este trabajo.

Por una parte, a diferencia de las ferias o los mercados al aire libre, donde estaba acostumbrada a ver esas pinturas en Ecuador, el espacio limitado y disciplinado del museo me obligó a un entusiasmo más cauto, a una mirada más austera, y a una observación más analítica, que dieron origen a mis notas etnográficas sobre la exposición.

De esas primeras impresiones generales se deriva la primera parte del título de este ensayo porque, por primera vez, me confronté simultáneamente con una riqueza de eventos etnográficos y una historia visual de un grupo indígena. Por otra parte, la presencia de los dos jóvenes pintores de Tigua, su vestimenta 'típica', que mantuvieron solo para las ocasiones formales, así como mis largas conversaciones con ellos acerca de su primera experiencia con un mundo 'exótico de Canadá', al que teníamos que introducirlos en el curso de menos de una semana, me hicieron comprender mejor algunas de las tantas situaciones de complejidad intercultural que están experimentando los miembros de estas etnicidades emergentes. Ofrezco este trabajo como un primer intento de presentar algunas de las reflexiones antropológicas que, en mi papel de traductora cultural, me fueron sugeridas por este evento que forma parte de lo que Myers (1994: 679) ha llamado 'transacciones interculturales', uno de los tantos contextos contemporáneos donde circulan y se negocian las identidades de los pueblos indígenas.

No es mi intención, aquí, hacer un análisis etnográfico de todo el evento de la exposición, en sí mismo 'productor de cultura' (Myers, 1994: 679). Más que el producto final, resultado de una investigación exhaustiva, este ensayo se propone presentar los posibles lineamientos de una investigación futura. Para este propósito, voy a examinar primero la caracterización que se ha hecho de la pintura de Tigua, en la poca literatura que hasta el momento existe sobre ella en Ecuador y en dos catálogos escritos para exhibiciones en el extranjero². En segundo lugar, analizaré un conjunto limitado

2 Al momento de editar este artículo para su publicación en este libro ya habían aparecido varias publicaciones importantes sobre las pinturas de Tigua que enriquecen nuestro conocimiento sobre las mismas. Menciono aquí especialmente Colloredo-Mansfeld (2003), Scott Whitten (2003) y el libro original de Julio Toaquiza (2007) quien narra y pinta su vida desde su nacimiento a su madurez como pintor y maestro de Tigua. No conozco otro pintor en la historia del arte que haya logrado también publicar su historia en un libro mientras vivía. En lo posible, trataré de reflejar esta nueva información en las notas correspondientes.

de pinturas de Tigua exhibidas en MOA algunas de mi colección y otras en postales para tratar de hacer una primera clasificación de sus temas y significados. Como antropóloga, mi interés principal reside en intentar descifrar y analizar cómo los objetos culturales exhibidos en museos, o en las calles y mercados de Ecuador, así como aquellos representados en catálogos, libros y postales, no solo reflejan, sino que 'construyen' las categorías en que las personas que los producen son imaginadas en los diferentes discursos dominantes (Errington, 1998: xix).

Como bien lo ha señalado Johannes Fabian, en su trabajo sobre un pintor popular contemporáneo de Zaire, la responsabilidad del antropólogo es representar a la gente que estudia y a sus obras, de tal manera que no erradique su presencia como sujetos históricos y que a la vez ayude a profundizar nuestro conocimiento de la cultura que los hizo posibles (Fabian, 1996: 190).

Mi argumento es que la visión de las pinturas de Tigua como arte primitivo, aborigen o naïve, no sólo es una representación inadecuada de las cualidades artísticas de las pinturas, sino también de la cultura y de la creatividad individual de los hombres y mujeres indígenas que las realizan. Sugiero, en cambio, que las pinturas de Tigua forman parte de una larga tradición de la cultura popular en América Latina, en la cual grupos subordinados formulan e imaginan sus propias historias alternativas. Es necesario, entonces, comenzar con una breve explicación de cómo un grupo de campesinos se convirtieron también en pintores conocidos internacionalmente.

¿Quiénes son los pintores de Tigua?

Los pintores de Tigua son campesinos que viven en pequeñas comunidades dispersas en los profundos valles y empinadas laderas de las montañas, en una de las áreas más espectaculares de la Sierra ecuatoriana. El paisaje está dominado por el páramo, coronado por los nevados de los Illinizas y el volcán Cotopaxi.

Es una tierra de frío intenso y de fuertes vientos, donde los días de brumas y lloviznas típicas del páramo, se alternan con los deslumbrantes cielos azules y las brillantes noches estrelladas comunes en la estación seca. En las regiones más bajas, el paisaje está salpicado de comunidades e intensamente cultivado con cereales y una gran variedad de papas y otros tubérculos andinos en un intrincado tapiz de pequeños terrenos. A pesar de la asociación simbólica del páramo con amenazadoras fuerzas sobrenaturales y animales salvajes, los indígenas de esta zona andina tienen una larga tradición del uso ecológico de éste, principalmente de las hierbas para combustible y para pastoreo de ovejas, llamas, cabras, burros, mulas, y unas pocas cabezas de ganado. Hacia el oeste, se encuentran las Yungas, otra zona ecológica, también considerada 'salvaje', pero con la cual las comunidades de altura han tenido relaciones ancestrales, tanto comerciales como simbólicas (Weismantel, 1988). Como otros indígenas de la Sierra, desde la Colonia hasta la conquista de la reforma agraria, en la década del 60, los indígenas de Tigua sufrieron la opresión en las haciendas con las conocidas secuelas de minifundismo, erosión de la tierra, pobreza y discriminación.

Desde la década del 70, varios miembros de las comunidades del cantón Pujilí comenzaron a alternar sus tareas agrícolas tradicionales con la pintura de cuadros, realizados sobre cueros de oveja provenientes de sus rebaños. Poco después, muchos otros siguieron su ejemplo. Generalmente, familias enteras son conocidas como artistas de Tigua, por su estilo característico, y los niños comienzan a pintar desde muy pequeños. Su trabajo artístico se vende a turistas y a otros visitantes en Tigua, en negocios y mercados de varias ciudades, así como en El Panecillo, y en la feria de los sábados y domingos en el parque de El Ejido.

Muchos pintan de noche y, especialmente, en los períodos cuando sus labores agrícolas se lo permiten. Otros han migrado permanentemente a Quito, desde allí se mueven a sus comunidades y a los diferentes mercados semanales. Las ganancias obtenidas de la venta de sus pinturas las usan como complemento de sus escasos ingresos agrícolas, lo que ya ha resultado en un mejoramiento de la situación económica de la mayoría de las familias en las comunidades de la parroquia de Tigua. Los pintores

de las diferentes comunas están organizados jurídicamente en cooperativas. Observando los distintos nombres de estas cooperativas, tales como Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena de Tigua Chimbacucho, Unión Artesanal de Pintores y Tejedores de Tigua, Comuna Chambi, o Cooperativa de Artistas, podemos comenzar a vislumbrar el problema de la categorización o auto-definición de estos pintores en las controvertidas categorías académicas de 'arte' y 'artesanía'.

Los recientes viajes al extranjero de un pequeño número de miembros de estas diferentes cooperativas para exhibir y vender sus pinturas en galerías de arte y museos (incluyendo MOA), han contribuido tanto a la complejidad semántica como política de este problema.

¿Artesanos o artistas? ¿Arte o artesanía?

A pesar de los nombres de sus cooperativas, que pueden responder más a requisitos de distintas estrategias burocráticas laborales, que a criterios estéticos, los pintores de Tigua usualmente se refieren a sí mismos como 'artistas', 'pintores', o 'autores'. A diferencia de otros objetos clasificados en el mercado como 'artesanías', sus cuadros no son anónimos, sino que están siempre firmados por un artista individual. Como otros movimientos artísticos en pintura, la 'escuela de arte de Tigua' reconoce ya a sus maestros fundadores, en este caso Julio Toaquiza y otros miembros cercanos de su familia.

De la misma manera, las innovaciones estilísticas y formales son atribuidas a familias específicas. Este hecho es totalmente coherente con la organización social de las comunidades indígenas, ya que una estrecha estructura familiar, el compadrazgo, y el clientelismo también, se mantiene en organizaciones políticas actuales tales como las federaciones y confederaciones indígenas.

Cuadro 1
Arte

Autor Julio Toaquiza.

Esta pauta de legitimidad, que se basa en maestros fundadores, se hizo evidente en la exhibición de MOA, en Vancouver. Después de catalogar más de trescientas pinturas en unas pocas pero, largas horas de intenso trabajo colectivo con el personal del museo, entramos a la segunda etapa, seleccionar un número limitado de pinturas para colgarlas en las paredes principales de la galería. A este efecto, se consultó a los dos pintores de Tigua presentes sobre el orden de importancia en que, a su criterio, debían ser exhibidas, ya que la exposición era una muestra colectiva. Contrariamente a lo que todos pensábamos, talvez con criterios estéticos eurocéntricos, que privilegian al genio individual, los dos pintores no se eligieron a sí mismos, sino que nos indicaron en orden prioritario al maestro Toaquiza, de la familia fundadora, y a sus propios maestros, demostrando así una admira-

ble disciplina escolástica. Los pintores también identifican sus creaciones como ‘arte de Tigua’ y más recientemente, un pintor en particular, Juan Cuyo Cuyo, ha comenzado a identificar sus pinturas como ‘arte famoso según Tigua’.

Cuadro 2
Nel giardin di Botero

Autor Juan Cuyo Cuyo.

Los pintores de Tigua dicen, por ejemplo, que “alternan sus actividades diarias con las tareas de pintura” (E. Cayo, 1998). Es entonces posible argumentar, como lo ha hecho Fabian (1998: 17) para los artistas populares de Zaire, que en las culturas indígenas como la de Tigua, el ‘arte’ no se percibe como un dominio separado del ‘trabajo’ y que sería un error proyectar en estas culturas la oposición occidental entre arte y trabajo o, más específicamente, entre arte y artesanía.

Recientemente, las dicotomías entre arte y artesanía, bellas artes y artes aplicadas y, arte culto y arte popular, usadas en Occidente para clasificar, resignificar, redimir, y apropiarse de los objetos del otro, han sido motivo de un escrutinio crítico por historiadores del arte y por antropólogos. Ambos argumentan que estas categorías, más que representar la realidad de los objetos culturales, son construcciones puramente occidentales que responden al establecimiento formal de la historia del arte y la antropología como disciplinas académicas (Phillips y Steiner, 1999: 3). Más aún, Phillips y Steiner señalan que estas dicotomías han ayudado a ocultar el hecho de que, desde finales del siglo XVIII, todos los objetos culturales comenzaron a circular como mercancías en una economía capitalista emergente.

Por una parte, lo que estas críticas enfatizan es que la dimensión cultural 'Arte' no es un universal, sino una categoría cultural contingente y contestada, construida en Occidente, sujeta a continuos cambios en distintos contextos históricos y en diferentes situaciones de poder institucional. Estos cambios afectaron, significativamente, la redefinición de los objetos no occidentales cuando los pueblos que los produjeron fueron incorporados a las distintas formas de colonialismo europeo (Clifford, 1988: 196-197). Pero, es cierto, también, que los procesos de descolonización, modernidad, neocolonialismo, globalización y turismo están jugando, cada vez más, un papel importante al transformar la producción material y los significados simbólicos para los productores de estos objetos no-occidentales (Phillips y Steiner, 1999: 4). En el caso de Tigua, es claro que los procesos sociales y económicos de Ecuador en la década del 70, tales como la reforma agraria, el auge del petróleo y la democratización política, permitieron que un grupo de indígenas pudiera pasar de pintar tambores tradicionalmente usados en fiestas comunales, como *Inti Raymi* y *Corpus Christi*, a pintar cuadros para un mercado turístico. Actualmente, después de 30 años, por ejemplo, los pintores han reemplazado las anilinas naturales con las que supuestamente comenzaron, por las pinturas industriales, han reducido el tamaño de sus cuadros, y han cambiado la técnica de enmarcado para hacer sus productos más durables y portátiles y, por lo tanto, más comerciables en el mercado turístico. Recientemente, algunos pintores han comenzado a reemplazar los cueros de oveja por lienzos. Más adelante analizaré los

cambios en temas y en significados, que son también resultado de estos procesos sociales mencionados.

Además, el hecho de que los límites entre estas categorías polares y jerárquicas sean ambiguos y disputables, significa que algunos objetos pueden moverse y circular más fácilmente que otros y ser promovidos a 'obras maestras' de un particular estilo, como ha ocurrido con las pinturas de Haití, que han entrado de lleno en el mercado de 'arte cultural ingenuo o primitivo' (Clifford, 1988: 225). Es más raro, sin embargo que objetos ya consagrados sean rebajados de categoría, pero en ambos casos, la movilidad siempre se debe a criterios externos a los objetos mismos, criterios que responden principalmente a las vicisitudes de las ideologías dominantes y del mercado de 'expertos' en diferentes contextos históricos.

En Ecuador, por ejemplo, uno puede preguntarse cuándo y por qué los 'ídolos' precolombinos se convirtieron en obras de arte, o cuándo y por qué los santos y pinturas populares religiosas coloniales entraron en los distintos museos como ejemplos del Arte Colonial ecuatoriano. También podríamos preguntarnos por qué ese prestigioso status museográfico no ha sido alcanzado todavía por los retablos de un artista del Azuay, llamado *Supleguichi*, o por los pintores de los milagros de los santuarios del *Quinche* o de *Pomasqui*. Específicamente, ¿dónde podemos ubicar actualmente a las pinturas de Tigua?

Por una parte, las pinturas comparten, con otros objetos producidos para el mercado turístico y de souvenirs, el estatus despectivo de objetos híbridos o inauténticos, precisamente porque están todavía localizadas en la controvertida intersección de los discursos sobre arte, artesanía, y mercancía (ver Phillips y Steiner, 1999: 4). Pero, por otra parte, en el libro de Ribadeneyra de Casares sobre Tigua (1990) y en el libro de Cuvi (1994) sobre Artesanías del Ecuador, las pinturas son categorizadas como 'arte primitivista ecuatoriano' y como 'pintura ingenua' respectivamente, colocándolas así en dos dominios reconocidos de la Historia del Arte y la Antropología del Arte contemporánea. No discutiré la categoría de 'pintura ingenua' o *naïve* (que incluye a pintores como Edward Hicks y Henri Rousseau, por ejemplo) porque ésta se refiere más exclusivamente al dominio de la Historia del Arte. Basta decir aquí que, en un conocido texto sobre pintura *naïve* (Jakovsky, 1979), esta se distingue claramente de la

pintura popular por su individualidad y por el hecho de que esta última, como otras expresiones de arte popular, se ajusta a ciertas reglas y pautas que son transmitidas a través del tiempo de una generación a otra, característica que parece cumplirse en el caso de Tigua. La categoría de 'arte primitivista', por el contrario, lleva una carga antropológica de más larga data que, por tratarse concretamente de pinturas indígenas de Suramérica, no podemos ignorar en el análisis del caso de Tigua.

Arte primitivista y el imaginario sobre los pueblos que lo producen

Como dije al comienzo de este trabajo, como antropóloga, lo que más me interesa analizar es cómo los objetos representados en las exhibiciones y en los libros y catálogos escritos sobre ellos, contribuyen a construir los imaginarios sobre las personas indígenas que los producen. Por ello, me limitaré aquí a examinar brevemente algunas de las caracterizaciones etnográficas más generales que, en el libro titulado *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*, la autora, Ribadeneyra de Casares (1990), hace sobre los pintores indígenas de Tigua. No es mi intención hacer una reseña crítica del libro per se, sino examinar cómo sus concepciones sobre los así llamados 'pueblos primitivos' reflejan y pueden compararse con otras ampliamente aceptadas e igualmente controvertidas en diferentes contextos históricos y culturales. Las preconcepciones europeizantes sobre "etnicidad y raza" persisten en distintas formas en los discursos de la crítica y el mercado en Ecuador. Develar esas imágenes también es importante, porque varios de los pintores de Tigua despliegan con orgullo ese libro de Ribadeneyra de Casares en las exposiciones internacionales como 'prueba' de su legitimidad como artistas.

Es necesario comenzar por la visión introductoria de la autora sobre las características más atractivas del arte primitivista de la gente que lo contempla. Dice así: "Tal vez sea el elemento infantil que lo caracteriza, el colorido, la alegría, la fantasía, la magia, las imperfecciones. O quizás algo más profundo: una fuerza primaria que nos hace añorar la época de la inocencia, que nos empuja a reencontrarnos con el mundo cotidiano, con la naturaleza, con nuestro subconsciente, con nuestras tradiciones" (Ribadeneyra de Casares:

16). Esta es, por un lado, una visión claramente nostálgica de un mundo que supuestamente la modernidad ayudó a destruir, lo que Rosaldo (1993) llama 'nostalgia imperialista'. Por otro, representa una concepción casi irracionalista ('una fuerza primaria', 'un reencuentro con el subconsciente') del arte primitivista a la cual le sigue, como lógica consecuencia, una visión del 'artista primitivista' como alguien que padece de una "inmovilidad de visión [que] lo hace repetitivo" (Ribadeneyra de Casares: 16).

De acuerdo a esta autora, la pintura de Tigua es la "expresión de una cultura auténticamente aborígen sin la menor influencia foránea" (Ribadeneyra de Casares: 50), aunque su mismo texto contradice esta afirmación al introducir la influencia de un funcionario de la embajada de Estados Unidos en la elección de un género de temas y la influencia de una conocida artista húngara-ecuatoriana en la estructura formal de las pinturas (Ribadeneyra de Casares: 18, 30).

De esta caracterización de la obra, como producción estética prístina, se deducen también casi lógicamente las características antropológicas de los pintores: "[Estos] mantienen sus costumbres y tradiciones desde el nacimiento hasta la muerte y se rigen por reglas comunes de comportamiento" (Ribadeneyra de Casares: 50). Este código de conducta, a su vez, "les hace mantenerse en equilibrio con la naturaleza, su fauna, su flora, y su pachamama". (Ribadeneyra de Casares: 40). Esta a-historicidad y esencialismo casi biológico (sin diferencias de género, edad, o condición y cambio social) se ven entonces supuestamente reflejadas en su arte. Nos dice la autora: "El impulso creativo que mueve a estos indígenas ecuatorianos, se sustenta en la inmovilidad del tiempo; el pasado es parte del presente, manifestándose este sentido del tiempo histórico y cultural (sic), en las cosmologías precolombinas y en las brillantes manifestaciones culturales de la región. Es hasta cierto punto una manera de revivir el genio de sus antepasados Panzaleos, convirtiéndose en su continuación y la reproducción permanente de sus tradiciones". (Ribadeneyra de Casares: 22).

En este imaginario antropológico, mientras las pinturas son incorporadas a una etapa de la historia del arte como 'primitivismo', sus creadores son eliminados de todo tiempo histórico y congelados en un pasado sin presente ni futuro. Demás está decir que esta visión contribuye a

reforzar los estereotipos de los indígenas como sobrevivientes de culturas primitivas en vías de desaparecer en la vorágine de la modernidad que, desafortunadamente, todavía prevalecen en algunos medios a pesar de la abrumadora evidencia de la presencia social y política de las nacionalidades indígenas en la vida nacional. Como Clifford (1988) y otros (Errington, 1998; Torgovnick, 1991; Root, 1996), lo han señalado, el arte primitivo o primitivista logró su consagración en el mundo de las Bellas Artes con la exhibición *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno (MOMA), de Nueva York, en 1984 y que consistió en una retrospectiva de la influencia del arte primitivo en los cubistas y surrealistas contemporáneos. Esta exposición marcó el momento histórico en que los objetos previamente considerados simplemente ‘primitivos’ y ‘tribales’, fueron promovidos a la categoría supuestamente trascendente y a-histórica de arte universal (Clifford, 1988: 229). Paralelamente, los productores de estos objetos no-occidentales quedaron relegados en la categoría de pueblos sin historia, donde el colonialismo y gran parte de la antropología social y cultural los había ya marginalizado.

El discurso evolucionista del progreso en el siglo XIX consolida y da realidad política a la oposición entre el primitivo irracional y salvaje y, el hombre occidental racional y civilizado. El hecho de que esta exposición del MOMA estuvo precedida en 1982 por la apertura del ala Michael C. Rockefeller de Arte Primitivo, en el Metropolitan Museum en Nueva York, contribuyó a su éxito (Errington, 1998: 1). Poco después, literalmente capitalizando en ese éxito, Macy’s abrió una exhibición de Arte Primitivo Amazónico en su departamento de muebles.

En el mundo del mercado de arte, estas exhibiciones y sus secuelas produjeron lo que, según Errington (1998: 3-5), fue la “muerte del concepto de arte primitivo auténtico”, ya que en búsqueda de nuevos objetos primitivos, para satisfacer la creciente demanda, los comerciantes de arte descubrieron, como muchos de los antropólogos que los precedieron, que los pueblos auténticamente primitivos estaban ‘desapareciendo’. El resultado fue la invención de una nueva categoría de ‘objetos étnicos’, los cuales inmediatamente fueron promovidos a ‘auténticamente étnicos’ si estaban

creados por ‘nativos auténticos’ (Errington, 1998: 3-4, 141-142). Tal vez podemos sugerir que es en esta última categoría donde el imaginario del turista y de otros negociantes de arte colocan actualmente a las pinturas de Tigua y a sus creadores. Cómo definir un ‘nativo auténtico’ en los Andes, no es, por supuesto, una tarea para amateurs y, como profesional, no osaría tratar ese complejo tema en los límites de este ensayo. Basta decir aquí que, así como Gucci y Calvin Klein, ambos consagrados maestros del mercado, también los indígenas de la Sierra han dominado las sutilezas de ese competitivo escenario y saben perfectamente que deben vestirse con ‘ropa típica’ y asumir las ‘correspondientes actitudes corporales’ si quieren legitimar, autenticar, e incrementar, sus ventas. A través de muchos años de sobresalir en estas prácticas en el nivel nacional e internacional, los otavaleños se han convertido en el modelo a seguir por otros indígenas que han entrado recientemente a esos mercados.

En el mundo académico de la antropología y la historia, la crítica a las categorías tales como ‘pueblos primitivos’ y ‘culturas auténticas’ se intensificó en la década del 80 y desde diferentes orientaciones teóricas. Los presupuestos por los cuales localizamos a los pueblos no-occidentales en un tiempo no-histórico y por los cuales pensamos en sus culturas como estáticas, han sido sistemáticamente desacreditados (Fabian, 1983; Clifford, 1988: 202). En vez del indígena en vías de desaparecer, hablamos ahora de ‘eticidades emergentes’ y hemos reemplazado las categorías de ‘autenticidad’ y ‘pureza cultural’ por ‘lo híbrido’ y el ‘mestizaje’. Ya hemos descartado casi todas las dicotomías de las teorías del evolucionismo y la modernización, incluyendo aquella tan persistente de un mundo rural, tradicional y auténtico frente a un mundo urbano moderno y alienado.

En suma, lo que podemos concluir es que el libro sobre Tigua, de Ribadeneyra de Casares (1990), representa un tipo de narrativa colonialista, familiar en la historia del arte y en algunas corrientes de la antropología, que ha negado la historicidad y la autenticidad presente de las expresiones culturales indígenas y de sus creadores. Pero, no proporciona una respuesta satisfactoria al problema de descifrar la compleja realidad del arte de Tigua y de sus autores contemporáneos, quienes viven y crean en dos mundos artísticos y culturales. Sugerimos que para ello debemos intentar otra perspectiva de análisis.

Un discurso visual alternativo

Si como hemos señalado, las categorías de 'arte', 'arte primitivo', y 'autenticidad cultural' han sido construidas históricamente por diferentes discursos y prácticas occidentales, para comenzar a entender el arte de Tigua y a los pintores indígenas, debemos tratar de situarlos históricamente en las condiciones sociales, económicas y políticas específicas en los cuales están actualmente inmersos. Quiero sugerir aquí que, junto con otros objetos culturales producidos por los indígenas y por otras clases populares en los Andes, desde la crónica de Guamán Poma de Ayala hasta las tablas de Sarhua, los retablos de Ayacucho y las arpilleras de las mujeres de los barrios obreros de Chile, las pinturas de Tigua son etnografías e historias visuales a partir de las cuales, los grupos subordinados comienzan a contar sus propias historias alternativas como una de las tantas estrategias para afirmar su identidad. Todas estas expresiones pueden ser clasificadas en lo que Fabian (1998: 13) llama 'arte de la memoria', narrativas o lenguajes visuales que transforman historias y prácticas cotidianas de subordinación en creaciones que pueden ser comunicadas y compartidas. Desde un presente histórico y cultural, los artistas de Tigua hacen un uso selectivo de la memoria de su tradición oral, para dar nuevos significados a sus prácticas cotidianas en la vida moderna.

El hecho de que las pinturas de Tigua sean producidas para un mercado externo y no consumidas por sus productores y que solo un pequeño número de ellas enfoca directamente el problema de la historia de opresión indígena desde la Colonia, no invalida su 'autenticidad' como arte de la memoria. Con respecto a que las pinturas sean mercancías, podemos decir que no es la primera vez que los indígenas de la Sierra producen objetos culturales de su uso personal para un mercado externo, objetos codiciados por coleccionistas y que figuran prominentemente en los museos. Como lo han señalado Phillips y Steiner (1999: 10), la acusación de inautenticidad a objetos culturales producidos como mercancías, esconde el hecho de que pueblos colonizados, en todo el mundo, han pasado por el proceso en el cual muchas de sus expresiones artísticas fueron transformadas profundamente por la acrecentada participación de sus productores en el mercado. La realidad presente es que los indígenas de Tigua, como muchos otros

grupos indígenas de las Américas (Phillips, 1994), se han visto forzados a depender económicamente de las vicisitudes del mercado turístico, como resultado directo de un proceso gradual de marginalización de su economía tradicional. Además, por el simple hecho de existir en el mercado nacional e internacional, la pintura de Tigua se convierte en un lenguaje que, por una parte, devuelve a la sociedad nacional una imagen de su propia jerarquía de dominación con la cual todavía no se ha enfrentado totalmente, al menos en el dominio del arte. Y, por otra, a través del turismo y las exposiciones en el exterior, traduce ese discurso en símbolos comunicables a una audiencia más amplia. En ese sentido, propongo que este discurso visual no es distinto del discurso oral y escrito de las organizaciones indígenas que han elegido el escenario nacional de la política y que difunden sus mensajes a nivel mundial a través del Internet y de otros canales de comunicación, facilitados por las organizaciones no gubernamentales.

La respuesta a la segunda posible objeción, que la mayoría de las pinturas no expresan abiertamente actos de resistencia indígena a la opresión, nos sitúa en el reciente debate antropológico sobre resistencia y acomodación, que no puedo analizar de lleno aquí (ver Abu-Lughod, 1990; Brown, 1996). Esta es otra de las falsas dicotomías que se han evaporado frente a la evidencia proporcionada por estudios más críticos de las muchas y diversas reacciones indígenas de las Américas a la dominación desde la época de la Conquista. Tanto en la vida cotidiana como en su mundo simbólico, los indígenas siempre han demostrado una considerable flexibilidad, que ha combinado resistencia y acomodación, para permitir su supervivencia (Muratorio, 1991). Como señala Fabian (1998: 69) respecto a las comparables expresiones de arte popular en África, cada pintura específica puede no representar un imaginario de resistencia, pero es la cultura popular en sí misma la que "crea poder para resistir al poder". Es decir, el solo hecho que la creación artística para el mercado proporcione, a los indígenas de Tigua, un medio de subsistencia en el campo y, en la ciudad, les permite sobrevivir como grupo y como cultura, a la vez acomodándose y resistiendo los procesos incorporativos de una modernización aculturante.

Para profundizar estos argumentos debemos analizar detenidamente el imaginario de las pinturas y su mercado actual, lo que haré en un momen-

to. Pero primero quiero examinar un proceso cultural por el cual los indígenas de Tigua ya han demostrado su capacidad de resignificar y reformular los símbolos y discursos de la cultura hegemónica para transformarlos en propios. Este es el caso de su propio mito de origen, que presentaré a continuación.

¿El marchand o el chamán?

De acuerdo a la ‘historia oficial’ del origen de las pinturas de Tigua, fue Olga Fish, artista y marchand de un conocido negocio de folklore quien, “motivada por la belleza de los tambores que se pintaban para las fiestas de Corpus y los Reyes, pidió a uno de los líderes indígenas de la comunidad de Huana Turupata, Julio Toaquiza, que trasladara las pinturas a algo que se pudiera exhibir en una pared” (Ribadeneira de Casares 1990: 30)³.

Por haber participado, muy de cerca en ese mundo del arte popular, oí esa historia muchas veces en distintos círculos. La evidencia del interés de Olga Fish en el arte popular de Tigua existe en una de las pinturas tempranas de Julio Toaquiza, donde está representada la inconfundible figura de Olga con su cabello blanco y su bastón⁴. En el futuro tal vez estos datos puedan ser importantes para la historia del arte en Ecuador, pero lo que me interesa analizar aquí es el mito de origen alternativo que ya se ha convertido en parte de la tradición oral de la ‘escuela de Tigua’ y que he visto impreso en castellano e inglés en el catálogo producido con ocasión de la exposición de algunos de estos pintores en la Organización de Estados Americanos (OEA) y en el museo de Phoebe Hearst en la Universidad de California, Berkeley⁵.

3 En su autobiografía pintada (2007), Julio Toaquiza presenta dos pinturas de Olga Fish, una en que ella descubre a los pintores en la carretera por Turupata, se “queda prendada” de los tambores y le deja a Julio su tarjeta. En un segundo cuadro Olga está en su casa de Quito comprándole los tambores decorados a Julio, sin embargo, más adelante, Julio atribuye a otra dueña de una galería, María Presentación Puebla, la sugerencia de que pintara “cuadros” además de los tambores. (38-43)

4 En esta pintura, Ricardo Muratorio aparece arrodillado tomando las fotos de la fiesta de Corpus que después fueron usadas en la exposición de Olga Fish de los trajes de danzantes en la Renwick Gallery en Washington (Ver Muratorio 1981a, 1981b)

5 En este catálogo, realizado por Jean Colvin, Alfredo Toaquiza, hijo mayor de Julio, figura como co-autor (Colvin y Toaquiza s/f). La historia fue corroborada en un documento que los hermanos

Esta historia o mito de origen mantiene a Julio Toaquiza como héroe cultural e innovador de la tradición, pero cambia totalmente el móvil de su inspiración, de un agente extraño a la cultura quichua, a dos factores fundamentales en esa misma cultura, tanto de la Sierra como de la Amazonia: un sueño y la intervención de un chamán. De acuerdo a esta versión, Julio, un ‘comerciante de antigüedades,’ visitó a un chamán quien le dijo: “has sufrido mucho pero después de unos pocos años tendrás trabajo estable y permanente”. Más tarde, [Julio] tuvo un sueño en el que un anciano entraba volando en su casa con un bastón, y parándose en su cama exclamó en alta voz: “Julio toma este bastón te va a traer una vida nueva”. El anciano desapareció y el bastón se transformó en una paloma que a su vez se convirtió en la mano de Julio.” (Colvin y Toaquiza s/f). Interpretando estos eventos como auspiciosos, es que, en 1973, Julio comenzó a pintar paisajes con las anilinas para teñir los ponchos y con un pincel de plumas de gallina atadas con alambre a un palito. Sólo una vez que Julio vendió su primera pintura en Quito por 120 sucres, entra en escena ‘un comerciante de Quito’, quien le sugiere que comience a pintar en marco plano⁶.

En la versión del documento enviado a MOA, a Julio se agrega su hermano Alberto como fundador, pero se sigue confirmando el hecho de que Julio fue el maestro que enseñó el arte, primero a sus familiares y después a muchos otros miembros de la comunidad. La inversión causal como estrategia de incorporación de diferentes aspectos de la cultura dominante es típica de otras expresiones de protesta y acomodación indígena desde la colonia. El sueño y la intervención del chamán son, por otra parte, tradicionalmente quichua. Sin embargo, el bastón transformado en paloma, es un símbolo que aparece en la historia cristiana sobre el casamiento de la Virgen María con San José, que yo he encontrado en otra transformación de esa historia narrada por una mujer napo-quichua, en la Amazonia ecuatoriana (Muratorio, 1997).

Cayo Pilalumbo mandaron para la presentación de sus pinturas en MOA (Cayo, 1998).

6 Julio Toaquiza (2007: 28-35) cuenta una versión más detallada de estos sueños y los ilustra con tres maravillosas escenas.

De la celebración a la protesta. Del presente al pasado

Cualquiera sea la versión del mito que aceptemos como válida (y no hay necesidad de elegir), existe suficiente evidencia para afirmar que las pinturas enmarcadas en superficies planas comenzaron en la década del 70, que incorporaron el estilo y las imágenes representadas en los tambores usados principalmente para la fiesta de Corpus Christi, sobre todo los danzantes⁷. Para los propósitos de este trabajo, mi análisis de los temas de las pinturas, desde entonces hasta la actualidad, se basa, por el momento, en el examen de un número relativamente limitado de pinturas: las de mi propia colección (30), las representadas en varias de las tarjetas postales que comenzaron a aparecer en los negocios de la ciudad, hace ya unos treinta años, las reproducidas en los libros y catálogos ya mencionados (80), y las 330 que ingresamos a MOA para la exposición en 1998, las cuales representaban a 48 pintores (37 hombres y 11 mujeres) de una sola de las tantas cooperativas de artistas que existen actualmente en Tigua. Por lo tanto esta clasificación de temas no pretende de ninguna manera ser exhaustiva⁸.

Mirando todas estas pinturas en su conjunto, podríamos decir que el arte de Tigua ha experimentado un proceso de secularización semejante al de los retablos de Ayacucho y las tablas de Sarhua (Isbell, 1998). Pero, de ninguna manera, este cambio debe verse como una secuencia evolutiva porque, por un lado, las fiestas religiosas son todavía un tema predominante y, por el otro, muchas de las pinturas expresan múltiples significados, como en el caso de la pintura de Francisco Ugsha donde se representa el acto político de la visita del ex-presidente Febres Cordero a la comunidad Tigua Chimbacuchu con ocasión de la fiesta religiosa de Noche Buena.

7 Julio Toaquiza (2007: 42-45) ilustra este proceso en el cuadro donde él y los otros miembros de su familia están fabricando los marcos y preparando los cueros que servirán de lienzo y otro donde los pintores muestran sus cuadros ya armados con paisajes de la "vida diaria".

8 Ver Colloredo-Mansfeld (2003) y Scott Whitten (2003) para clasificaciones comparativas de las pinturas de Tigua que abarcan distintas muestras en cantidad y tiempo histórico.

Cuadro 3
Fiesta de Nochebuena



Autor Francisco Ugsha Ilaquichi.

Dos cambios importantes han ocurrido en los últimos 25 años, aunque es casi imposible datar con fechas precisas sin una investigación más rigurosa. Primero, la inclusión de temas etnográficos de las prácticas de la vida cotidiana, tales como labores agrícolas y pastoreo de animales (a veces llamadas 'paisajes'), escenas de distintas actividades domésticas al interior de las viviendas, nacimientos, bautismos, matrimonios, y sesiones chamánicas de curación, que incluyen eventos transculturales como curaciones por chamanes Chachi de Santo Domingo de los Colorados y de la Amazonía. (Ver cuadro 4 y cuadro 5).

Cuadro 4
Costumbre indígena. El bautismo del huahua



Autora María Ermelinda.

En segundo lugar, la incorporación de la memoria histórica en un estilo pictórico narrativo, que se adapta mejor para relatar ese tipo de conocimiento con el fin de que sea recordado (Blundell y Phillips, 1983, Fabian, 1996). Estas pinturas pueden ser sub-clasificadas, siguiendo las nociones tradicionales de historiografía indígena, en tres categorías: ‘tiempo mitológico’, ‘tiempo pasado’ y ‘tiempo presente’, insistiendo que estas tres concepciones del tiempo no son mutuamente excluyentes sino que pueden coexistir en la misma pintura.

Cuadro 5
Este es brujo indígena



Autor Francisco Ugsha Ilaquichi.

En la categoría ‘tiempo mitológico’ incluyo, por un lado, aquellas pinturas que evocan mitos y leyendas quichua tradicionales, como las referentes a los varios espíritus de los cerros y volcanes (recientemente representados con rostros humanos), la popular leyenda del rapto de la doncella por el cóndor (ver cuadro 6) y, por otro, las escenas bíblicas que representan, por ejemplo, el paraíso terrenal –poblado de las figuras de Adán y Eva–, animales míticos y ángeles, o el diluvio y el arca de Noé (ver cuadro 7). ‘Tiempos pasados’ o ‘tiempos antiguos’ es una categoría que no incluye una secuencia cronológica completa y lineal, concebida en términos de una historiografía occidental, sino que representan una historiografía propiamente indígena que es selectiva, es decir entendida en términos de aquellos ‘hitos’ o períodos específicos de cambio social (Hill, 1988: 7), vividos y sufridos por los pueblos indígenas de la Sierra.

Cuadro 6
Leyenda del Cóndor



Autor Francisco Ugsha Ilaquichi.

Estos hitos históricos se distancian de las vivencias y prácticas del presente y evocan memorias de un pasado compartido: los Incas, la Conquista y la época de explotación en las haciendas.

Es interesante señalar aquí, por ejemplo, que, más que “revivir el genio de sus antepasados panzaleos” (Ribadeneyra de Casares, 1990: 22), hecho etnohistórico que no figura en la tradición oral quichua de esta zona, las pinturas sobre los incas incorporan a estos, no como conquistadores, sino como figuras ancestrales de todo el mundo andino, ideología que encaja perfectamente en el discurso político ‘presente’ de las organizaciones indígenas. Como bien lo ha señalado Portelli (1991), en la memoria social reflejada en la historia oral, los ‘errores cronológicos’, más que la precisión en la evocación de datos históricos, son los verdaderos reveladores de los significados de los procesos sociales que están viviendo en el presente aquellos que recuerdan.

Cuadro 7
Adán y Eva



Autor Rafael Toaquiiza.

A diferencia de la mayoría de las pinturas sobre los incas que representan el ritual de adoración al sol, la pintura de Francisco Ugsha (ver cuadro 8) es, particularmente, interesante porque incorpora a mujeres incas en la cotidiana tarea del tejido. En esta categoría de ‘tiempos pasados’, incluyo también un marco pintado por Juan Luis Cuyo Cuyo, sobre la Batalla de Pichincha, que representa a Sucre a caballo, junto con soldados y guerrilleros portando armas contemporáneas, con la bandera actual del Ecuador y un león casi mítico mordiendo a la serpiente. La categoría ‘tiempos presentes’ es, por supuesto, aquella que podría verse como superponiéndose a la de ‘pinturas etnográficas’, pero aquí quiero hacer una distinción entre tiempo etnográfico, entendido en el sentido antropológico tradicional, aunque controvertido, de ‘presente etnográfico’ (por ejemplo, las pinturas que representan labores agrícolas, casamientos, trabajos artesanales, etc.) y un ‘tiempo presente’ que revela la dinámica de las prácticas sociales de la vida indígena actual, inmersas en relaciones políticas de poder y contestación. Con la evidencia recogida hasta el momento, es difícil asegurar

si existe un número considerable de pinturas que puedan ser incluidas en esta segunda categoría. Sin embargo, es necesario darles especial atención porque representan algunos de los procesos sociales más importantes que están viviendo los indígenas de Tigua, y de todo el Ecuador, en este momento histórico: la creciente migración a la ciudad, la modernización, el desarrollo de las áreas rurales y la participación en las distintas protestas y levantamientos indígenas, como los de 1990 y 1992⁹.

Cuadro 8
La manera de tejer de los Incarios



Autor Francisco Ugsha Ilaquichi.

9 Scott Whitten (2003: 224,225-58) demuestra claramente este punto con ejemplos detallados de cómo los pintores de Tigua se convirtieron en verdaderos reporteros visuales de su participación en importantes acontecimientos políticos tales como levantamientos, marchas, protestas y las carreras políticas de sus líderes indígenas.

Cuadro 9
Historia Antigua. Españoles esclavizan a indígenas



Autor Francisco Toaquiza.

Cuadro 10
Cuento de nuestros abuelos, de huasicamas y trabajo de la tierra

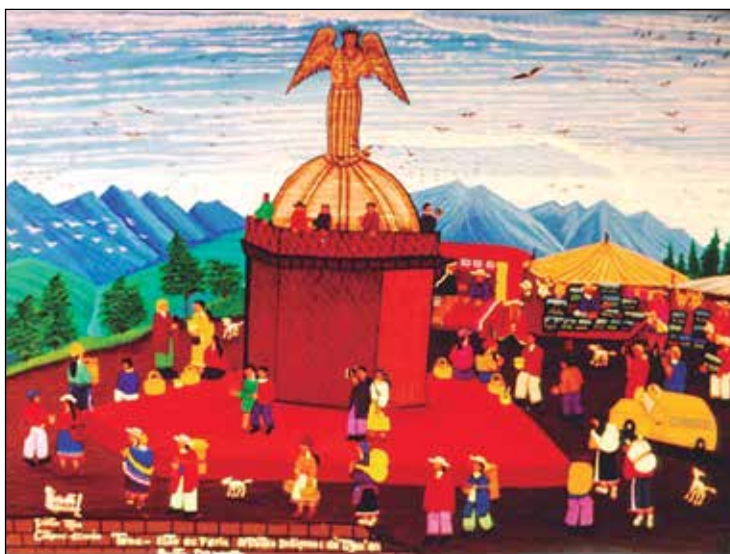


Autor Francisco Ugsha Ilaquichi.

La única pintura que conozco de un paisaje totalmente urbano es la de Umberto Chugchilán, y expresa vívidamente la celebración de una adaptación exitosa de los indígenas de Tigua a la vida urbana, a través de la representación de la venta de sus pinturas a los turistas en la feria de El Panecillo (ver cuadro 11).

Según mi opinión, esta es una de las pinturas más, reflexivamente, autobiográfica de todo el conjunto que he analizado. Es como una serie de espejos que, a través de las cámaras fotográficas, tanto en mano de los turistas como de otros indígenas presentes en la escena, representa las distintas y complejas miradas interculturales en la vida urbana contemporánea.

Cuadro 11
Esta es feria artística indígenas de Tigua en Quito, Panecillo



Autor Umberto Chugchilán.

Dos pinturas ilustran las relaciones de negociación de los indígenas con el Estado en una política de modernización y desarrollo: una es la de Francisco Ugsha, que representa la visita del ‘hermano’ ex presidente Rodrigo

Borja a la comunidad de Tigua Chimbacucho, y lleva la siguiente leyenda: “...esperamos su colaboración para mejorar nuestro taller y para el futuro de nuestros hijos”. La otra, es la ya mencionada pintura del mismo autor, que representa la presencia de otro ex presidente, Febres Cordero, en la misma comunidad con ocasión de la fiesta de Noche Buena (ver cuadro. 3), visita más formal que la anterior del ex presidente Borja, pero políticamente significativa, desde el punto de vista de una comunidad rural alejada como Tigua. No es usual que este tipo de comunidades reciban visitas presidenciales.

Son cuatro o cinco los cuadros más explícitos sobre la protesta indígena, muy semejantes entre sí. Al parecer, fueron iniciados por Eduardo Cayo Pilalumbo, los encontré, por primera vez, en la exposición de MOA, aunque ahora también los vende en la feria de El Ejido (ver cuadro 12). Todos los que conozco, representan a un grupo de indígenas en el área rural que confronta a un grupo de policías. La pintura lleva atrás una narrativa que dice lo siguiente: “Los indígenas vienen de todas las comunidades para luchar por nuestro derecho y por la tierra. El policía maltrata a un dirigente de Tigua”¹⁰.

En un catálogo producido para la exhibición en la sede de la UNESCO, en París, 1997, la curadora Jean Colvin (1997) incluye la reproducción de una interesante pintura de Alfredo Toaquiza titulada *Los chamanes limpian a los diputados indígenas, 1997*, que fue realizada para celebrar la elección del primer diputado nacional indígena, Luis Macas, en 1996. En esta pintura, el ícono urbano de El Panecillo, con su grandiosa estatua de la Virgen, es apropiado por el pintor y localizado como imagen central en un paisaje totalmente rural, poblado exclusivamente por indígenas, y coronado por la bandera del arco iris, símbolo por excelencia del movimiento político indígena andino.

En suma, la especificidad histórica de los temas tratados en esta última categoría de pinturas, es una evidencia más de la naturaleza histórica de la cultura indígena y de la creatividad de los artistas que las producen, y sitúa deliberadamente a los campesinos y pintores de Tigua como sujetos de su propia historia.

¹⁰ Scott Whitten (2003: 257-258) hace observaciones similares para otras pinturas del pintor Cayo Pilalumbo.

Cuadro 12
El policía maltrata a un dirigente Tigua



Autor Eduardo Cayo Pilalumbo.

Las mujeres pintoras de Tigua

Otro cambio importante que se hizo particularmente evidente en la exposición de MOA, fue el número significativo de artistas mujeres que enviaron sus obras; un total de 48 pintores. En las dos obras mencionadas sobre las pinturas de Tigua, escritas en los primeros años de década del 90, se señala, por un lado, que las mujeres pintan “pero prefieren no aparecer como autoras y sus maridos firman por ellas” (Ribadeneyra de Casares, 1990: 32). Y por otro, que “aunque la cooperativa (de Tigua Chimbacucho) promueve que más mujeres pinten, algunos maridos aún se resisten a que sus esposas tengan un ingreso independiente” (Colvin y Toaquiza s/f). Si bien no tenemos evidencia independiente de estas razones psicológicas o sociales que impiden o impidieron a las mujeres un reconocimiento a su trabajo, mi experiencia pasada confirma el hecho de que las pinturas firmadas por mujeres casi nunca se encontraban en los mercados más tradicionales. De todas las pinturas presentadas en MOA, 18% eran de mujeres y la obra de dos de

ellas constituía un 63% del total de la producción femenina de 59 pinturas. Tal vez este último hecho puede explicarse porque una de estas dos mujeres es la esposa de Eduardo Cayo Pilalumbo, quien llevó las pinturas a MOA. Sin embargo, cuando le pregunté sobre el caso, tan intrigante para mí, del número creciente de pinturas hechas por mujeres, su respuesta da una explicación más universalista al fenómeno. De acuerdo a Eduardo, la causa principal reside en el programa de educación de adultos que tuvo lugar en Tigua recientemente y por el cual las mujeres aprendieron a leer y escribir, por lo tanto, a firmar su propio nombre. No es que antes no produjeran pinturas, sino que ahora las siguen produciendo, con la diferencia de que pueden aparecer como sus autoras.

Todavía no dispongo de datos suficientes para analizar si los temas de las pinturas hechas por mujeres, como la de María Ermelinda (ver cuadro 4) difieren significativamente de los representados por los hombres. Sin embargo, el solo hecho de pintar sus memorias culturales y de firmar sus pinturas significa, a mi juicio, una forma en que las mujeres indígenas de Tigua, también mantienen su identidad cultural a través de expresiones artísticas que son autoetnografías visuales. Además, como se puede observar en El Ejido, y a veces en las calles principales de Quito, las mujeres de Tigua han asumido el rol de comerciantes de sus propias pinturas y de la de muchos artistas hombres de varias de sus comunidades. Como otras mujeres indígenas de la Sierra, las de Tigua se han adaptado exitosamente al medio urbano a través de actividades en el sector mercantil de la economía¹¹.

El mercado del arte de Tigua

El mercado del arte de Tigua es un proceso que merece un estudio minucioso. En este trabajo solo plantearé algunas preguntas y me atreveré a hacer unas pocas especulaciones. Si bien las pinturas enmarcadas comenzaron a venderse localmente, a negociantes especializados, hoy han alcanzado un

11 Colloredo Mansfeld (2003) corrobora estos cambios en el rol que juega la mujer entre los pintores de Tigua. Al comienzo su rol consistía en llenar colores y otras labores repetitivas de las pinturas pero con el tiempo entraron a jugar un rol más importante no solo en el comercio de la obra sino también en la producción misma de los cuadros.

mercado mucho más global, y no sólo porque son compradas por los turistas extranjeros. Las varias exposiciones internacionales, ya mencionadas y otras más recientes en Europa (comunicación personal de Eduardo Cayo Pilalumbo), han colocado a estas pinturas en el ámbito del ‘arte popular’ internacional y han contribuido, significativamente, al alza de sus precios. Sin embargo, según mi conocimiento, no son todavía consumidas por la población indígena ni se las ve expuestas en las casas de la clase media blanco-mestiza, con la excepción de aquellas de algunos intelectuales con interés académico en ‘lo popular’ o de algunos antropólogos extranjeros (entre los cuales me incluyo) con especial interés en todas las expresiones culturales indígenas.

Las causas de estas pautas de consumo son obviamente múltiples y complejas. El reducido tamaño de una clase media indígena con suficiente dinero para comprar objetos de consumo superfluo, puede ser una posible explicación. Pero a ésta se podría objetar que aún indígenas pobres consumen objetos considerados ‘conspicuos’ en el mercado contemporáneo ecuatoriano. ¿Constituyen estas pinturas actos de memoria que los indígenas de clase media prefieren olvidar, o simplemente eligen otras estrategias para expresar memorias culturales compartidas? Por otra parte, el hecho de que la mayoría de la población blanco-mestiza no aprecie suficientemente las pinturas como para comprarlas y exhibirlas, a diferencia de lo que ocurre con el ya establecido y prestigioso ‘arte colonial’, o con las pinturas y esculturas de otros artistas ecuatorianos contemporáneos, se debe, a mi entender, a actitudes más profundas de discriminación étnica; a esas categorías sociales y culturales que subyacen en el mercado. Estas actitudes de discriminación estética no se aplican sólo a las pinturas, se extienden a muchas otras expresiones artísticas indígenas consideradas ‘artes menores’ o ‘artesanías’ en comparación con las codiciadas expresiones del ‘arte culto’ arriba mencionadas.

Un ejemplo de esta actitud se evidencia en el caso de una conocida casa de folklore y artesanías de Quito, que le dio a un pintor de Tigua reproducciones de cuadros de reconocidos artistas latinoamericanos como Fernando Botero y Frida Kahlo para que los ‘copie’. Aún en este caso extremo de influencia externa, irónicamente, las pinturas están firmadas por su autor indígena Juan Cuyo Cuyo, y llevan la inscripción:

‘Arte famoso según Tigua’, que mencioné anteriormente (ver cuadro 2). Estos dos factores colocan a estas pinturas en un status muy especial en el dominio del arte: ¿son originales o son falsificaciones? A mi manera de ver, la calidad de las pinturas y su sola existencia demuestran una de las características principales del arte popular en todo el mundo, su capacidad de resignificar e incorporar elementos extraños para transformarlos en propios¹². Así como el Estado y el comercio blanco-mestizo ha comodificado la etnicidad indígena, en un vasto número de mercancías para el consumo turístico, como la comida, la música, las danzas, las fiestas y los rituales de curación, también los indígenas han logrado comodificar expresiones y deseos del mundo blanco para su propia ganancia. De hecho, ya muchos de los artistas de Tigua están capitalizando rápidamente en las nuevas nostalgias de los blanco-mestizos y los turistas por ‘lo natural’ y ‘lo primitivo’, ‘lo ecológicamente correcto’ y ‘lo misterioso de los rituales indígenas de curación y chamanismo’, a juzgar por el creciente número de pinturas que representan esos temas, que pueden encontrarse en los diferentes mercados.¹³

A modo de conclusión, quiero decir que los pintores de Tigua han demostrado su capacidad para crear expresiones culturales que alcanzan a una audiencia cada vez más compleja. En este sentido, sus pinturas constituyen poderosas narrativas visuales que contribuyen a un discurso más amplio de etnicidad emergente en el escenario de la política, el cual ha sido, hasta ahora, el objeto preferido de estudio de los científicos sociales tanto nacionales como extranjeros. Desde la Conquista, condiciones materiales y sociales han representado serios obstáculos para que la población indígena ecuatoriana cuente hoy con una literatura etnográfica e histórica propia, escrita por intelectuales indígenas. Más que otras expresiones de arte popular —como la cerámica o el tejido—, la pintura ha abierto, a los indígenas de Tigua, ese espacio de memoria social y creatividad cultural.

12 Colloredo Mansfeld (2003: 278) hace una observación similar con respecto a este tema al afirmar que la riqueza de los colores y de los detalles de la pintura de Tigua ofrecen tal coherencia visual que aun cuando artistas como Juna Cuyo Cuyo copia las obras de Frida Kahlo o Fernando Botero, sus cuadros “brillan con autenticidad indígena”.

13 Scott Whitten (2003: 249-254) analiza comprensivamente la complejidad de estos temas en la cultura indígena y lo ejemplifica con la descripción detallada de varios cuadros.

El tiempo dirá si esta creatividad y la originalidad de su arte resisten a las presiones cada vez mayores de un mercado basado en la trivialidad del turismo globalizado, las inevitables divisiones económicas internas a las comunidades y las vicisitudes de la política ecuatoriana, que merece un estudio más profundo.

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila (1990). "The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through, Bedouin Women". *American Ethnologist* 17:41-55.
- Brown, Michael F. (1996). "On Resisting Resistance". *American Anthropologist* 98:729-749.
- Blundell, Valda y Ruth Phillips (1983). "If It's Not Shamanic, Is It Sham? An Examination of Media Responses to Woodland School Art". *Anthropologica* 25(1):117-132.
- Cayo, Eduardo (1998). *Documento de presentación del arte de Tigua para la exhibición de MOA*.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Colvin, Jean (1997). *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur*. Paris UNESCO.
- Colvin, Jean y Alfredo Toaquiza (s/f). *Pintores de Tigua*. Organization of American States, 1990 OEA.
- Cuvi, Pablo (1994). *Artesanías del Ecuador*. Quito: DINEDICIONES.
- Errington, Shelly (1998). *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1996). *Remembering the Present. Painting and Popular Culture in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1998). *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.

- Hill, Jonathan D. (ed.) (1988). *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press.
- Isbell, Billie Jean (1998). "Violence in Peru: Performances and Dialogues". *American Anthropologist* 100: 282-292.
- Jakovsky, Anatole (1979). *Naïve painting*. Oxford: Phaidon.
- Muratorio, Blanca (1991). *The Life and Times of Grandfather Alonso. Culture and History in the Upper Amazon*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- _____ (1997). "I only thought of running away": An Amazonian Woman's stories about marriage and its imagery. Trabajo presentado en el 49 Congreso Internacional de Americanistas. Quito.
- Myers, Fred (1994). "Culture-Making: Performing Aboriginality at the Asia Society Gallery". *American Ethnologist* 21: 679-699.
- Phillips, Ruth B. (1994). "Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations". En *After Colonialism*. Gyan Prakash (Ed.).98-127 Princeton: Princeton University Press.
- Phillips, Ruth B. y C. B. Steiner (Eds.) (1999). *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Portelli, Alessandro (1991). *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press.
- Ribadeneyra de Casares, Mayra (1990). *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*. Quito: Centro de Arte Exedra.
- Root, Deborah (1996). *Cannibal Culture. Art, Appropriation, and Commodification of Difference*. Boulder: Westview Press.
- Rosaldo, Renato (1993). *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Torgovnick, Marianna (1991). *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weismantel, Mary J. (1988). *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Materiales de la memoria: el gremio de albañiles de Quito

Eduardo Kingman Garcés

Estoy intentando revisar uno de los textos sobre el gremio de albañiles de Quito. ¿Pero qué significa revisar un texto? No sé si esto se relacione tanto con completar la información, incorporar nuevas fuentes con el fin de avanzar en rigurosidad, como con actualizar lo que se dijo o lo que se intentó decir; reencontrarse con el texto para permitir que hable de nuevo. Decir de una nueva forma lo ya dicho, de modo que el texto, siendo el mismo, se muestre diferente. Descubrir cosas no dichas en lo que se dijo y dejar de decir lo que se pudo en otro momento. ¿Pero vale la pena hacerlo? ¿Es posible (e incluso necesario) revisar un texto?

No es un problema formal, tampoco algo sencillo de realizar. Supone una re-ubicación emocional e intelectual con respecto al texto, pero también con respecto a un tiempo pasado (el pasado del texto y el pasado del autor que lo produjo). Si lo hago, es porque siento que puede ayudar a completar la reflexión sobre cultura popular y vida cotidiana ensayada para este libro, pero sobre todo porque es parte importante de lo que he querido hacer en todos estos años. Una serie de factores emotivos me vinculan al tema, sin que haya podido avanzar realmente sobre el mismo.

Este, como los otros textos sobre el Gremio, fue el resultado de mis conversaciones con dos de sus representantes históricos, don Nicolás Pichucho y don Segundo Jacho. Había tenido un primer contacto con ellos luego de una charla sobre técnicas tradicionales de construcción que dictaron en una de las aulas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad

Central del Ecuador (eran los años de la llamada *arquitectura social*). Al salir de la misma les hablé sobre lo interesante que sería hacer una historia del Gremio, pero fueron ellos y no yo quienes asumieron esa idea años después y me buscaron para que les ayude a llevarla a cabo. Ahora bien, escribir la historia de un gremio (o para ser más precisos producir una versión escrita y procesada a partir de mi propio bagaje como historiador) se convirtió en un serio desafío y un compromiso que solo he podido cumplir parcialmente.

El texto fue concebido como un avance de un libro inconcluso sobre el Gremio de Albañiles de Quito que llevaría por título *El gremio de albañiles y la raza popular*, haciendo alusión, de ese modo, a una de las percepciones centrales de Don Nicolás Pichucho: la conjugación de factores clasistas y raciales en la conformación de los sectores populares urbanos. Muchas veces di vueltas a ese título como si él, por sí solo, me podría permitir construir la narrativa central de esa historia. Todo libro es resultado de la elaboración de un argumento o hilo conductor y de un esfuerzo sostenido por desarrollarlo. Ahora bien, existe una tensión en la escritura que no siempre se logra superar, al punto de lograr producir un texto de mayor aliento. Mientras tanto fueron apareciendo otros escritos, más bien breves, relacionados con otras temáticas como las que tenían que ver con el reconocimiento y con la búsqueda de un lugar dentro de lo público. Las conversaciones y las vivencias compartidas me impulsaban a hacerlo a modo de lecturas fragmentarias de una realidad mucho más compleja¹.

Historia y memoria social

¿Qué significa escribir la historia de un gremio? ¿Qué significa asumir esa historia desde una perspectiva contemporánea y para qué hacerlo? Las his-

1 Me remito a los siguientes artículos “Viajeros y emigrantes, cultura y alta cultura: el gremio de albañiles de Quito se reúne en Madrid” (Gioconda Herrera, *et al.*, 2005); “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura” (Kingman, 2004); “Ciudades Andinas, mestizaje e hibridación” (Piqué y Ventura, 2002). Pero además he incorporado testimonios sobre el gremio de albañiles y su relación con la ciudad en el libro *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Kingman, 2006).

torias del movimiento obrero que se realizaron hace tres décadas cayeron en desuso, incluso antes del fin de las macro narrativas de transformación social del siglo XX. En sus versiones más tradicionales, los albañiles, al igual que los cargadores, jornaleros, vendedoras de mercado, podrían ser vistos como la retaguardia de los trabajadores organizados: se trataba de una población venida del campo, con preocupaciones más culturales que políticas y con orientación conservadora. Buena parte de lo que se produjo en esos años en investigación fue en la línea de una historia del movimiento obrero, pero no de los obreros², por eso poco sabemos acerca de su composición social y étnica, sus relaciones cotidianas con el poder, sus conflictos culturales, sociales y de género³. Y esa ignorancia no nos permitió entender tampoco su relación con el Estado y con la política.

Es cierto que existió una línea distinta de trabajo, en la que se incluyeron Ibarra (1984); Páez (1986); Luna (1984); Bustos (1989) así como registros documentales como los de Durán y Luna (1981), que introdujeron otro tipo de cuestiones relacionadas con la economía y la cultura, aunque con una perspectiva metodológica más sociológica que etnográfica o de etnografía histórica. Es lamentable, por ejemplo, que dentro de esta importante corriente de investigación no se hayan recogido más que unos pocos testimonios del mundo obrero y gremial tradicional en un momento en el que la mayoría de actores estaban todavía vivos. Existe una fragilidad en nuestra relación como historiadores con la memoria, expresión de una separación aún más profunda entre el espacio académico y la vida social. Como si siguiera operando la autoridad del archivo (incluido el archivo obrero) y no una relación enriquecedora entre historia y memoria (Ricoeur, 2003).

Pero el problema no es solo cómo dar actualidad a una historia de los trabajadores, sino saber si interesa o no volver a ensayarla ¿Cómo formular, en caso de ser necesario, nuevas preguntas sobre el mundo del trabajo que estén marcadas por los parámetros de la contemporaneidad antes que por

2 Para una discusión sobre los alcances y límites de los estudios sobre los obreros ver Sxilen (2002).

3 La posibilidad de una nueva historia obrera fue planteada en términos conceptuales por E. P. Thompson, Robert Danton, Garen Stedman Jones, Stuart Hall. Para América Latina han sido importantes los esfuerzos de Gabriel Salazar, Luis Alberto Romero, Elizabeth Quay Hutchison.

los de la modernidad?⁴ Si seguimos la línea de la historia social y cultural, la historia de los trabajadores va más allá de su organización gremial o sindical y abarca aspectos relacionados con la vida cotidiana, las políticas de representación y la producción de significados, sus horizontes mentales, así como sus distintas formas de inserción dentro de lo que Beatriz Sarlo (1998) llama máquinas culturales. Máquinas y flujos, agenciamientos y desterritorializaciones (Deleuze, 2002). Lo que sujeta al poder pero también lo que se escapa. Todo esto puede dar paso a nuevas cuestiones, distintas a las que se planteaban hace algunas décadas. Me parece que muchas de esas cuestiones tienen que ver con un nuevo campo de visibilidad aplicado a la historia, relacionado con una micropolítica y una política de poblaciones, pero también con las distintas posiciones éticas y políticas frente a ello. En *La tradición oculta* Hannah Arendt (2004) muestra cómo, en una época dada, es posible encontrar diversas posiciones morales en un mismo pueblo. Para esto ensaya una reflexión a partir de distintos personajes para descubrir las variantes de una tradición, en su caso del pueblo judío. Antes que un ejercicio meramente historiográfico, se trata de una búsqueda desde su propio presente, esto es desde la experiencia de Auschwitz y del Totalitarismo.

Existe además una relación entre lo que busca un historiador con un trabajo de este tipo y lo que buscan los propios actores. Como historiador, se me ofrecía una oportunidad: la de escribir una historia por pedido de los propios 'informantes'. Sin embargo, a la luz de esta investigación, la propia noción de informante debería cuestionarse: la idea de que se trata de personas que responden pasivamente a las demandas del investigador o que pueden ser utilizadas por el investigador para producir un texto informado⁵. En este caso, son los 'informantes' los que demandan la producción de una obra, tienen sus propias expectativas con respecto a ella, negocian con el investigador los términos de la obra y orientan la información en función de sus intereses.

4 Me refiero a la creencia moderna en una continuidad y racionalidad de la historia, incluida la historia obrera. La historia, tal como se la concibe desde una perspectiva contemporánea, se orienta a una arqueología y una genealogía, antes que una búsqueda de los orígenes.

5 Una rica discusión al respecto puede encontrarse en Blanca Muratorio (2005). Sobre las relaciones entre historias de vida y autobiografía del entrevistador ver el artículo de Kathy Davis "La biografía como metodología crítica" (Davis, 2003).

Buena parte de la autoridad del historiador positivista se basó en el Archivo y en la verdad del Archivo (Derrida, 1997). La historia crítica ha intentado desarrollar otro tipo de relación con el Archivo. No se orienta a buscar la autenticidad de los hechos, sino a descubrir indicios, momentos estelares, realizar genealogías. El trabajo sobre los materiales recuperados de la memoria social ha ayudado a potenciar ese tipo de indagaciones. Pero tampoco la memoria social puede ser orientada a conocer los hechos 'tal como sucedieron' o a buscar nuevas justificaciones a las historias patrias. No tiene sentido oponer el trabajo testimonial al documental como si la memoria social nos permitiera arribar a la historia verdadera (en oposición a la historia falsa proporcionada por el archivo), pero es importante no perder de vista que el trabajo sobre la memoria nos permite descubrir muchas cosas que no aparecen en los documentos. Descubrir: verse iluminado por ello. Como mostró (Benjamin, 1998) la función del historiador se asemeja a la del trapero. Lo que hace el historiador es recoger fragmentos, imágenes, momentos sueltos, para luego juntarlos en otro contexto, produciendo nuevos significados. Es eso lo que diferencia al genealogista del folclorista o del historiador patrio. No busca registrar una cultura tradicional o una tradición, sino permitir que el pasado nos hable.

La superación de la oposición entre informante e historiador era algo que me preocupaba y me sigue preocupando, incluso más allá de la producción de cualquier texto. Al comienzo de mi investigación, me limité a registrar las historias de vida de los maestros albañiles como si se tratara de memorias ubicadas en un tiempo lejano, que ya no existe; pero luego descubrí que sus preocupaciones con respecto a la historia estaban estrechamente vinculadas con el presente. Lo que estaba en juego no era tanto el pasado como los usos del pasado, y eso estaba relacionado con temas actuales como los de la formación de ciudadanía diferenciadas o con la lucha por el reconocimiento.

Por eso, mi investigación intentaba combinar una perspectiva histórica con una antropológica y procuraba colocarse en una posición de diálogo con los actores; para intentar entender lo que les preocupaba, les movía y llenaba de sentido, asumiendo al mismo tiempo una posición como investigador y como persona frente a sus propuestas.

Se trataba, por último, de un tipo de investigación que a la vez que nos remitía al pasado, nos relacionaba con el presente y con el futuro. El trabajo de la memoria, a diferencia del de archivo, nos relaciona con personajes vivos, o que estuvieron vivos, con un mundo propio y una historia, y exige del investigador una toma de posición y un compromiso vital, aunque no siempre esté en condiciones de cumplir con todo lo que se propuso. Los textos que se produjeron, como parte de esta investigación, han servido de base para colocar en la escena pública las preocupaciones populares; más específicamente, las de los albañiles, sobre temas como el patrimonio, la diferenciación entre alta y baja cultura y los sistemas de exclusión-inclusión que operan en contextos urbanos. Al mismo tiempo, nos remiten a un juego entre el presente y el pasado, en parte imaginado o reinventado.

En este texto, en particular, intento plantear algunas líneas interpretativas preliminares o –si se quiere– hacer un primer ensayo de organización de la información proporcionada por los maestros Nicolás Pichucho y Segundo Jacho, y relacionarla con algunas de las hipótesis de mis investigaciones de largo aliento sobre historia social urbana. Existe una serie de cuestiones que se puede inducir a partir de la lectura crítica de documentos históricos como las relacionadas con los discursos del poder, o la organización de dispositivos de gobierno de poblaciones. Sin embargo, si miramos esos procesos desde la memoria de la gente, la lectura de esos mismos aspectos puede ser distinta. No solo porque vamos a poder ver la acción de los agentes, sino la relación de las instituciones y el entramado social. Algo que no aparece siempre en el material de archivo.

Cultura y privilegio

¿Cómo se organizaba la vida social entre 1930 y 1950? Por un lado el mundo de la Hacienda continuaba gravitando sobre la forma cómo los habitantes de la urbe vivían y se representaban, pero por otro, la ciudad en su conjunto estaba atravesada por la dinámica de cambios provocada por la ampliación y diversificación del mercado, el incremento de las rentas y el incipiente desarrollo industrial y manufacturero, así como por el

surgimiento de nuevos sectores sociales y de lo que en términos amplios podríamos llamar relaciones de clase⁶. Todo esto dio lugar a una dinámica social y cultural que ponía constantemente en cuestión la hegemonía aristocrática, aunque sin poder superarla. Estamos hablando de un momento conflictivo en la vida de la ciudad, ya que se había entrado en la modernidad, pero se trataba de una modernidad basada en el privilegio. El privilegio era una condición heredada que entrampaba el desarrollo social. Ibarra habla del nacimiento de una estructura de clase moderna, pero que se hallaba atrapada en el viejo lenguaje de castas de origen colonial (Ibarra, 1984). En realidad estamos hablando de algo más complejo; relacionado con la organización misma de las clases y con los hábitos, percepciones y relaciones cotidianas. El orgullo aristocrático marcaba las vinculaciones de las élites con el resto de grupos sociales y se expresaba tanto en formas discursivas como en comportamientos, gestos y actitudes esgrimidos en público (Kingman, 2006).

Desde la sensibilidad popular, el privilegio era percibido como discrimen y pérdida del respeto. “A nosotros nos discriminaban por la economía y por el apellido”. El discrimen era una condición social naturalizada. “Ser albañil, negociante de animales, vendedora de mercado era ocupar los últimos lugares en la escala social, ya que eran consideradas ocupaciones de indios”. (Testimonio de Nicolás Pichucho, enero de 2004). Pero al mismo tiempo, la posibilidad de percibir esos hechos como discrimen ¿no era resultado de la propia modernidad? En todo caso, yo no sé si lo que estaba en cuestión era tanto el carácter estamental de la sociedad como la fisura de ciertos códigos que habían permitido, hasta ese entonces su reproducción social. Existe una narrativa que muestra esos momentos de quiebre:

Yo siempre buscaba dineritos para vestirme a mi gusto.... Iba a ayudar a mis tías y me pagaban con fritada que luego corría a revender en las obras a los albañiles o a la salida del mercado. Con lo que sacaba nos íbamos al teatro o al circo, cuando había. En esa trayectoria nos controló mi mamá. Nos

⁶ Sobre este tema se puede ver los trabajos de, De la Torre (1993); Ibarra (1984); Bustos (1989); Goetschel (1992).

puso en la escuela Rocafuerte, no enseñaban nada y entonces nos pasó a la de Santo Domingo. Luego a mi hermano mayor le pusieron en la escuela San Andrés, donde terminó la primaria. Ahí es cuando le insinúan a mi papá que le pongan en el colegio San Luis Gonzaga, de los jesuitas [...] Es que mi papá hacía de todo, era de cabeza, rezaba en latín... Estaba empeñado en el estudio de los hijos. Se ha ido a hablar y con plata [...] porque en ese tiempo mis papases tenían plata [...] Al momento de inscribirle los jesuitas ven los apellidos y entonces se da la discriminación del apellido [...] ven el oficio [...] la discriminación del oficio [...] por mi mamá, por que maneja cuchillo de carnicera. Es por eso que nosotros no pudimos seguir en los estudios. Y es ahí que mi padre se encapricha y comienza a dañarse. Todos los días dizque bebía, andaba huraño. Tenía pena e iras, despecho, ya no iba a trabajar [...] La familia, todos, tenían una pena grande [...] (Testimonio de Nicolás Pichucho, agosto de 2004).

El discrimen es percibido como una forma de violencia simbólica; como ruptura de un orden moral o pérdida de sentido. Se trata de una narrativa del pasado, pero que continúa operando de manera brutal sobre las percepciones del presente⁷. Está relacionada con el reparto de lo sensible (Rancière, 2009). En oposición al discrimen, está la lucha por el reconocimiento y por el respeto⁸. Al igual que el discrimen, esta opera en la vida cotidiana, como parte de una micropolítica. El reconocimiento es algo que solo se logra con esfuerzo a lo largo de toda una vida, de trabajo y aprendizaje continuos, como en el caso del maestro albañil, y de una práctica honrada, así como de un don de gentes y una capacidad de intermediar en situaciones de conflicto. Como Don Nicolás afirma, al resumir su vida: “A mí no me ha interesado el dinero, sino el prestigio”⁹. Se trataba de un reconocimiento individual, pero también social. Lograr que los arquitectos o el Municipio reconocieran la experiencia de los albañiles, por ejemplo, o demandar el

7 Pierre Bourdieu (1992: 317) recuerda que “de todas las distribuciones, una de las más desiguales, en cualquier caso, la más cruel, es la del capital simbólico, es decir, de la importancia social y las razones para vivir”.

8 Sobre esta temática ver la importante etnografía de Javier Auyero, *Vidas Beligerantes* (2004). Auyero, a su vez se inspira en Bourdieu y particularmente en sus *Meditaciones Pascalianas*, (1999). Sobre el mismo tema ver también Marisol de la Cadena.

9 Testimonio Don Nicolás Pichucho. Quito, septiembre de 2004.

respeto a la persona por lo que es y no por el apellido, formaba (y forma) parte de una lucha por formas de ciudadanía más inclusivas. Me refiero a un conjunto de acciones, muchas veces imperceptibles, que no se libraban (ni libran) tanto en términos económicos como morales y que no necesariamente tomaban (ni toman) formas discursivas. Se trataba y se trata en parte, de una lucha sorda, desigual, a veces encubierta, ubicada en un espacio de intersección entre el presente y el pasado. “Nosotros somos los constructores de la ciudad, pero no nos han permitido participar en sus decisiones” (entrevista a Segundo Jacho, noviembre de 2004). El discrimen, como la vergüenza, forma parte de un habitus constituido históricamente, es el resultado de una condición colonial y neocolonial, pero además algo que se redefine en la vida cotidiana y en espacios específicos como los de la actividad constructiva, concebida como un espacio de disputas materiales y simbólicas. El reconocimiento es por eso tan importante, tanto en términos individuales como sociales. Segundo Jacho dice que la ciudad debería reconocer el aporte de los albañiles. Su lectura no es ajena a un campo de fuerzas en el cual la arquitectura y los ‘combates por la arquitectura’ hacen las veces de metáfora social.

De acuerdo al gremio, la albañilería ha permitido el desarrollo de una serie de saberes prácticos, transmitidos de generación en generación, sin los cuales sería posible desplegar políticas coherentes de rehabilitación de las áreas históricas. A diferencia de los arquitectos, que se dejan llevar por sus intereses inmediatos, los albañiles, y de manera específica los viejos maestros, serían los depositarios de la tradición urbanística y arquitectónica de la ciudad. Se trata de un problema técnico; pero también social, relacionado con una forma particular de percibir la cultura y las políticas culturales.

Podríamos hablar (parafraseando a Bourdieu) de una lucha por la acumulación de formas específicas de capital simbólico, cuya base son los valores y sentidos populares, así como una sensibilidad y una actitud especial ante las cosas. “Cuando destruyeron la biblioteca nacional dos personas lloraron: el maestro que participó en la construcción de la obra y Jijón y Caamaño”¹⁰. Esto significa que existe una nobleza de espíritu

10 Don Nicolás Pichucho se refiere a Jacinto Jijón y Caamaño, importante intelectual de las élites quiteñas.

que va más allá de las diferencias de clase o de origen y se manifiesta en determinadas circunstancias. Esto no quiere decir que se ignore o se trate de mundos distintos y separados; sino que existe un campo común o elementos de una cultura en común, que opera tanto en la vida cotidiana como en la política la misma, que puede ser asumida como hegemonía, pero que posiblemente responde a algo más que a un problema de hegemonía. Dentro de la vida popular, lo que cuenta es el reconocimiento, ya sea como maestro capacitado o como cacique, pero también como dirigente (o *dirigenta*) de los mercados, como una persona conocedora, como partera, boxeador o comerciante exitoso. Todo eso hace que crezca el apellido, que se acreciente el prestigio, que la familia sea respetada, que se valore al barrio, al gremio, a la asociación. Esto está vinculado además con una reinención popular de los orígenes. Don Nicolás habla de momentos fundacionales relacionados con la formación de los barrios. Se trata de fundadores populares, contemporáneos al ciclo de fundaciones españolas y de las fundaciones republicanas (no habla de pueblos originarios, sino de fundadores de San Roque, de la Magdalena, de la Libertad, conoce sus apellidos, le molesta que la historia oficial de la ciudad los ignore). Pero además de un sistema de mandos invisibilizado por la memoria institucional, cuyo eje parecen haber sido los llamados caciques de los barrios. “Mi abuelita Transito Chango fue fundadora de San Roque. Entonces dentro de esa fundación ha seguido esa trayectoria para hacer los caciques de los barrios” (Testimonio de Nicolás Pichucho, agosto de 2004).

Ahí donde la cultura ciudadana intenta establecer criterios de distinción con respecto a los albañiles, el gremio se empeña en mostrar la existencia de una *cultura del albañil*, tan importante como las otras, con sus propios códigos y contenidos, en condiciones de disputar un lugar reconocido en la historia de la ciudad. Los albañiles, particularmente los viejos maestros, han desarrollado, además, una relación extraña con lo que, desde las élites, la industria del turismo y la renovación urbana ha pasado a definirse como cultura pública: el ornato y el patrimonio. Se trata, en este caso, de asumir esos valores oficiales como un campo de disputa relacionado con otras memorias posibles, otros sentidos y gustos, así como con destrezas y saberes

técnicos. El maestro Nicolás Pichucho habla de los albañiles y lo hace a partir de una memoria cotidiana y una reflexión sobre la memoria. Lo que estaba y está en juego es la posibilidad de que la *raza popular* (como él la llama), integrada a la ciudad, pero menospreciada, pueda ser escuchada y respetada. Que sus opiniones, posiciones, puntos de vista con respecto al patrimonio, la organización y uso de los espacios, las políticas de la memoria puedan tener un lugar. ¿Cómo entender la cultura popular de la primera mitad del siglo XX? ¿Hasta qué punto podríamos hablar de una cultura popular independiente de otras clases en esos años? Yo veo algunos problemas a la vez que procesos paralelos.

1) En primer lugar, la formación de gremios y organizaciones estructuradas de manera corporativa y sobre la base de una cultura corporativa. En el caso de los gremios católicos, de los que formaban parte los albañiles, estos contaban con asesores, benefactores y benefactoras preocupados por la cuestión social; los mismos que intentaban mantener una influencia sobre la vida del obrero y sobre su organización alejándolos de la influencia del ateísmo y del comunismo. Dictaban conferencias sobre la doctrina social de la Iglesia, el alcoholismo y la moral obrera, organizaban funciones de teatro y más tarde de cine, agasajos y celebraciones, pero además asesoraban a los trabajadores con respecto a sus derechos y les orientaban hacia una acción política conservadora. Al mismo tiempo, los gremios católicos participaban de una dinámica social intensa. Una de sus preocupaciones mayores era organizar la fiesta anual del patrono del gremio.

Todos formábamos parte de cofradías. Miembros de la CEDOC eran de la cofradía de la Buena Esperanza, había los esclavos de la Beata Mariana, los esclavos de la Dolorosa del Colegio. Los albañiles tenían una medalla y la insignia de San Vicente en blanco y negro. La fiesta de los albañiles era en Domingo de Ramos, en honor a San Vicente [...] (Testimonio de Nicolás Pichucho, agosto de 2004).

Aunque la sociedad quiteña había pasado por la revolución liberal y por el laicismo, estamos hablando de un momento en el que el sentido religioso, concebido como goce festivo antes que como mortificación, era todavía

generalizado. De acuerdo a don Nicolás, existían verdaderas competencias entre los gremios por ‘el lujo y calidad de las fiestas’. Todos los gremios tenían un santo patrono y una banda de músicos que acompañaba las fiestas. Las bandas contribuían al prestigio del gremio. “Nosotros, nuestra organización tenía a la banda de la Magdalena”, pero además los gremios participaban en las fiestas de los barrios y de los mercados. “El barrio de San Roque, en particular, era barrio de albañiles y placeras, por eso sus fiestas eran tan sonadas” (Testimonio de Nicolás Pichucho, agosto de 2004).

Fotografía 1
Nicolás Pichucho



Album Familiar.

Si esto es así, estamos hablando de otra vertiente de la cultura trabajadora, relacionada con el calendario religioso, pero también con ritos de paso, como el nacimiento y la muerte, actos festivos como el Carnaval, las peleas de gallos, el juego de la pelota, espacios como los de las chicherías, los mercados, las picanterías y cantinas ¿Hasta qué punto esto nos permitiría ha-

blar de una *comunidad de fiestas* paralela, y en algunos aspectos separada de los ceremoniales serios desarrollados por la Iglesia y por el Estado? Cuando pregunto a don Nicolás Pichucho si los años treinta fueron de crisis, me responde que no, que por el contrario fueron de boato. Una palabra que le gusta pronunciar y que se ve seguida por ricas descripciones de un mundo festivo popular, dispendioso y lleno de colorido. Esto entra en contradicción con la percepción de los higienistas, como el Dr. Pablo Arturo Suárez, quien en esos años realizó un registro de las condiciones deplorables de habitabilidad y de vida de los obreros (Suárez, 1934).

La investigación histórica ya había puesto en cuestión la idea de que los efectos de la crisis en la sociedad ecuatoriana hayan sido los mismos en todas partes. “La crisis reordena el escenario social y los diferentes grupos sociales responden de forma diferenciada y activa a ese reordenamiento” (Bustos, 2003:189). Bustos asume los puntos de vista de Maiguascha (1989) y Deler (1987) acerca del carácter desigual y regional de la crisis, para sostener que en el caso de Quito se vivía un proceso de diversificación económica que, combinado con otros elementos, condujo a dislocamientos de las relaciones sociales. Todo esto permite entender los procesos políticos y sociales de esos años como parte de una “crisis de autoridad paternal” (en términos de Maiguashca, citado por Bustos, 2003:120). Sin embargo, a partir de la memoria popular se puede descubrir matices que no aparecen en los documentos utilizados por los historiadores. Los testimonios no se refieren tanto a la dinamización de la industria, como de la economía popular. Don Nicolás nos describe las innumerables actividades en las que estaban insertos los sectores populares, tanto industriales como de comercio y de servicios, así como múltiples formas de aprovechamiento de las oportunidades. “Había ilusión por los negocios”, me cuenta. Estas actividades se desarrollaban de manera independiente o semi-independiente de la economía formal y daban lugar a una ampliación y diversificación de las oportunidades de vida.

Por economía popular entiendo la que se desarrollaba por iniciativa de la gente trabajadora, y en estrecha relación con sus necesidades sociales y culturales, lo que no significa que se diera separada del conjunto de la economía nacional (De la Peña, 1980). Me refiero a una economía

interconectada, basada en redes de relaciones y en ocupaciones e iniciativas múltiples, desde el comercio de animales, alimentos, leña, materiales para la construcción, hasta la fabricación y comercialización de peines, juguetes de madera, barro y hojalata, imágenes, tejidos y calzado barato. Esto suponía además un variado juego de relaciones entre el campo y la ciudad¹¹. En términos culturales estos trajines callejeros tomaban, en determinados momentos, la forma de boato y consumo festivo. Ibarra mostró, a partir de información de archivo, la dinámica de esa economía en el caso de Ambato y Riobamba, pero lo interesante de los testimonios populares es que muestran la relación directa entre un tipo de economía y un tipo de cultura¹².

2) Aunque existen muchos elementos culturales en común entre las distintas capas sociales, resultado, en gran medida, de la supervivencia de lazos patrimoniales, la tendencia dominante era la de la separación social y cultural. Esto no era resultado tan solo de las acciones de distinción y separación impulsadas por las élites y en parte por las clases medias (cuya expresión espacial sería la formación de barrios separados); sino de procesos generados, en sentido contrario y de manera paralela, por los propios sectores populares. En medio de la crisis de valores generada por la modernidad, estos intentan desarrollarse de manera, hasta cierto punto, independiente.

Estamos hablando de una población que si bien provenía del mundo indígena estaba, al mismo tiempo, sujeta a un proceso de urbanización y mestizaje. O lo que es lo mismo: de formas culturales plebeyas que se nutrían tanto de elementos de origen rural como urbanos. En casos de

11 Al estudiar las estrategias populares para tiempos de crisis Martín de la Rosa (1990: 394) señala que “la estrategia familiar es un elemento clave de supervivencia; en otras palabras, el individuo sin la familia no podría sobrevivir [...] La mayoría de las familias actúan en forma combinada para allegar más de un ingreso” En Tijuana, que es el caso que el autor estudia, a más del salario obtenido por uno o más de sus miembros, “otros miembros de la familia se incorporan activamente para aumentar los ingresos familiares. Las mujeres se emplean en la maquila o en el comercio, o bien, desarrollan actividades por cuenta propia, como tejer prendas decorativas, también los niños de edad escolar se emplean como vendedores de periódicos, o como limpiavidrios”. Un análisis histórico del funcionamiento de este tipo de economía puede encontrarse en Minchón (1994).

12 Sobre las relaciones entre urbanización, modernidad y cultura popular ver Patricia Safa, *Vecinos y vecindarios en la ciudad de México* (1998).

familias como los Pichucho, no estamos hablando de algo reciente; sino de una dinámica de formación de una cultura popular urbana que venía de mucho tiempo atrás, que nos remite al tiempo de los *fundadores populares*. No cabe duda de que durante esas décadas se estaban produciendo cambios importantes en términos sociales que influían en la forma de organización de la cultura. Fueron años de fortalecimiento de los sectores medios y populares, pero en los que tenía todavía un peso una cultura aristocrática que al mismo tiempo que estaba atravesando procesos de des-composición (y posiblemente por eso) expresaba toda la fuerza de su violencia e imposición simbólica. Don Nicolás muestra en sus relatos momentos de relación entre las clases alrededor, sobre todo, de la religiosidad, las prácticas de beneficencia, los intercambios y tratos cotidianos, pero también un fuerte proceso de separación. Aunque continuaban reproduciendo lazos patrimoniales así como de dependencia y servidumbre, se estaban generando ciertas condiciones modernas, las mismas que se hacen evidentes a partir de su narrativa. Me refiero a la posibilidad de una existencia independiente o de momentos y espacios en los que se desarrollaba una cotidianidad independiente, en los que operaban valores, sentidos y relaciones propios, a modo de una suerte de comunidad de intereses, integración o identificación dentro de lo que don Nicolás define, de la mejor manera posible, como *raza popular*¹³.

Todo esto nos lleva a pensar que cuando nos referimos a la forma cómo se organizaban las relaciones sociales, étnicas y raciales en el Quito de la primera mitad del siglo XX, estamos hablando de algo mucho más complejo que cualquier clasificación estática. Oposiciones abstractas propias de la sociología histórica –como las que separan lo blanco-mestizo de lo indio y de lo cholo– no permiten dar cuenta de los movimientos reales de las identidades.

3) Los testimonios recogidos muestran, en tercer lugar, la influencia de una industria cultural incipiente cercana a lo que más tarde se dio en llamar cultura de masas. Me refiero al peso de la radio, el box, el juego de pelota, el circo, el cine mexicano en la vida de la gente. Es difícil diferenciar

13 “El gremio de albañiles y la raza popular” es el título de un artículo en proceso de elaboración. En el mismo intento seguir la pista a las reflexiones de Don Nicolás Pichucho sobre este tema.

lo 'propio' de lo 'ajeno' en medio de ese proceso, pero sin duda la radio, la prensa o el cine contribuyeron, aunque sea de manera incipiente y rudimentaria (en la medida en que los elementos de la sociedad del espectáculo estaban aún escasamente generalizados) a la formación de una cultura popular moderna (Juliano, 2003).

4) En cuarto lugar está el surgimiento de lo que podríamos llamar una cultura popular letrada. Esta se desarrolló, en sus inicios, debido a la influencia de los intelectuales y benefactores católicos, los cuales acuñaron el término 'cultura del obrero'; pero finalmente asumió características propias al interior de los gremios y asociaciones. Don Nicolás Pichucho y de alguna manera don Segundo Jacho (mucho más joven que el primero) se cuentan, posiblemente, entre los últimos representantes activos de esa cultura popular tradicional. La base de la misma radica en la organización corporativa y en el papel del maestro (o del dirigente afincado en una tradición) al interior de los gremios (así como de los barrios, asociaciones, mercados).

Fotografía 2

Don Nicolás Pichucho con el Dr. Salvador Lara



Album Familiar.

Corporación de Albañiles Vicentinos

El gremio de albañiles vicentinos se empeña en mostrar la existencia de una cultura del albañil, con sus propios códigos, contenidos y forma de organización que les permitía disputar un lugar reconocido en la historia de la ciudad. (Fotografías 3,4 y 5. Archivo Personal Don Nicolás Pichucho. Libro de registro. Corporación de Albañiles Vicentinos).

CORPORACION
DE ALBAÑILES VICENTINOS

Nombre Manuel Pichucho
Edad 24 años +
Estado Civil Casado
Profesión Albañil
Lugar de nacimiento Quito
Domicilio San Roque
Fecha de Ingreso Abril de 1955

Quito 14 de Julio de 1942
Firma Manuel Antonio Pichucho
Observaciones _____

Foto N° 5

CORPORACION
DE ALBAÑILES VICENTINOS

Nombre Manuel Chicaita
Edad 27 años
Estado Civil Casado
Profesión Albañil
Lugar de nacimiento Quito
Domicilio Sancaillo
Fecha de Ingreso _____



Foto N° 20

Quito 29 de diciembre de 1940

Firma Amigo Manuel Chicaita Perch

Observaciones _____

CORPORACION
DE ALBAÑILES VICENTINOS

Nombre José Juachamín
Edad 66 años
Estado Civil Casado
Profesión Albañil
Lugar de nacimiento Sta. Rosa
Domicilio Unidad La Amena
Fecha de Ingreso 14 de Julio 1941



Foto N° 13

Quito 14 de Julio de 1941

Firma José Juachamín

Observaciones

Esposa: Juana Lamini
Hijo: Dolores 38 años
Angelo 32

Como dirigentes de un gremio (en buena medida reinventado) se encuentran permanentemente preocupados por el desarrollo de lo que ellos llaman la *cultura del albañil*, así como por el mejoramiento intelectual, moral y social de los albañiles. Su lucha no se mide tanto en términos económicos inmediatos como en una disputa simbólica por el reconocimiento. Diariamente revisan y archivan documentos (sobre todo de la prensa), hacen registros de lo que observan (así por ejemplo testifican la ausencia de condiciones de seguridad en la industria de la construcción o el irrespeto por parte de la municipalidad a las opiniones de los albañiles), intervienen desde el público en debates relacionados con el patrimonio y la ciudad.

Lo interesante de todo esto es que si bien defienden una tradición y forman parte de una tradición, se muestran favorables a lo que ellos mismos llaman ‘mejoras en el nivel de civilización’. Una de esas mejoras es, a su criterio, la educación del pueblo. Tanto para el maestro Segundo Jacho, como para don Nicolás Pichucho, la educación contribuye a superar las condiciones de discriminación “pero eso siempre nos han mezquinado”. La cultura, concebida como adscripción a una cultura popular letrada y a comportamientos civilizados opera en un doble sentido: como patrón de diferenciación al interior de los propios sectores populares y al mismo tiempo como objetivo estratégico para superar el discrimin.

Gobierno de las poblaciones Policía y cultura popular

Esto mismo puede ser analizado desde la noción foucaultiana de gobernabilidad o de gobierno de poblaciones ¿Cómo se organizaba el gobierno de las poblaciones en esos años? Guerrero (2010) muestra las formas de administración de los indígenas al interior de la Hacienda y los dispositivos de intermediación generados desde el Estado una vez desaparecido el tributo de indios en 1857.

¿Pero no se venía produciendo, al mismo tiempo, un proceso más relacionado con la concentración de poblaciones y con los flujos urbanos? Me refiero al desarrollo de la estadística, las prácticas salubristas y educativas, generadas sobre conglomerados enteros; la organización del mercado in-

terno, el funcionamiento del ferrocarril las redes viales y la comunicación a distancia. A mí particularmente me interesa entender qué sucedía en las ciudades con los gremios, los vecindarios y los llamados barrios. ¿Cómo eran clasificados integrados y administrados? ¿Cuál era la dinámica de transformaciones por la que pasaba la gente que se integraba a las urbes? ¿Cuál era el funcionamiento de la policía de la ciudad?¹⁴

La Seguridad, tal como lo define Foucault (2006) constituye un problema urbano o de urbanización, se relaciona con el control de las series, los acontecimientos, las probabilidades. Es una forma de urbanizar el territorio. Algo que compete a dispositivos estatales y paraestatales antes que a sistemas cerrados o relativamente cerrados como los de la Hacienda.

Sabemos que en la primera mitad del siglo XX se dieron pasos importantes en términos de policía (Rancière, 2006), esto es en la organización del sistema carcelario, el sistema escolar, la asistencia y la seguridad social, la salubridad pública, como procesos propiamente urbanos. Se trataba de organismos del Estado que intentaban intervenir en la vida de la gente agrupada en conglomerados urbanos o en los flujos generados dentro del territorio con el fin de imprimir una racionalidad y una lógica de control desde fuera de la vida social. Son años en los que el Estado desarrolla una preocupación por ‘lo popular’, tanto por el folclor como por la inculcación de hábitos higiénicos, por la llamada educación popular y el mejoramiento racial. La propia Iglesia había buscado reorientar sus acciones; estableciendo un corte entre los comportamientos religiosos de la gente y la ‘auténtica doctrina’. Momentos en los que las élites establecían una fuerte diferenciación entre ellos y la plebe, que se expresaba sobre todo en el uso de los espacios, así como en la separación entre lo culto y lo inculto.

Como he mostrado en otros trabajos, a las prácticas higienistas se sumaban las que se derivaban de los dispositivos de distinción y del ornato. Sin embargo, en medio de lo señalado, continuaron operando muchas de

¹⁴ En un libro reciente Guerrero (2010) reconoce la especificidad de lo urbano aunque no desarrolla investigaciones específicas en ese sentido. Kim Clark (2007), Ernesto Capello (2011) y Mercedes Prieto (2010) han realizado algunos aportes significativos. En aspectos relacionados con la educación ver los trabajos de Ana María Goetschel (2007)

las formas corporativas de organización de la vida social y de control de las poblaciones, no tanto como huellas del pasado, sino más bien como formas poscoloniales que a la vez que permitían, entrapaban o llevaban por sus propios derroteros la acción del Estado.

Los relatos registrados me permiten ver el peso que, hasta avanzada la primera mitad del siglo XX tenían los barrios, gremios, asociaciones y los maestros, mayores y caciques al interior de ellos. Se trataba de algo que iba más allá del grado de diferenciación interna al interior de los gremios o de los barrios y que se relacionaba con unas *costumbres en común*. Y eso explica también el papel de los mediadores e intermediarios dentro de las organizaciones sociales y de asistencia social. Se trataba de dispositivos que permitían al Estado ‘actuar por delegación’, pero que daban lugar, a su vez, a ciertos juegos sociales. En cuanto a los caciques, no me refiero tanto a las comunas y asentamientos existentes en los márgenes de la ciudad como Santa Clara de San Millán, Nayón o Marcopamba, sino a barrios urbanos como San Roque, San Sebastián, el Aguarico, La Colmena, San Juan.

Los caciques se ocupaban de la organización del servicio de los barrios y poblados circundantes y en particular del sistema de mingas, así como por el mejoramiento moral, el equilibrio entre los miembros y el prestigio de sus organizaciones corporativas. Pero además actuaban como intermediarios en las prácticas salubristas del Estado, en el control de las pestes, así como de las acciones moralizadoras de la Iglesia y la Policía. Como relata Don Nicolás, refiriéndose a su padre:

En vista de que de pura amistad (sin cobrar nada) hacía música, de que era buen albañil, hablaba bien [...] el barrio de San Roque le hizo cacique. De cacique andaba cuidando las casas, viendo a las gentes que se porten bien, el andaba cuidando como viven (Testimonio de Nicolás Pichucho, abril de 2004).

Existían elementos en común entre estos sistemas de regulación de la vida social urbana y los mecanismos que permitían el servicio a la ciudad por parte de las comunidades de indios aledañas a esta, pero no deben confundirse, ya que en el caso de los gremios y los barrios estamos hablando de sectores populares afincados en la ciudad y relacionados

con procesos de mestizaje y formación de barrios urbanos. El gremio de albañiles, por ejemplo, contribuía a las acciones desarrolladas por la Policía para detener la migración campesina a las ciudades. Miembros del gremio acudían a las plazas para ubicar a los falsos albañiles auxiliando de ese modo las acciones de la Policía. “Los reconocíamos por las manos. El dinero que se recaudaban por las multas servía para construir un asilo de indigentes” (Testimonio de Nicolás Pichucho, abril de 2004). Entre sus primeros internos estarían, más tarde, algunos albañiles. En otros casos, funcionarios de la policía, como el comisario Calero –famoso por recorrer en una pequeña moto los barrios de los trabajadores, para detectar anomalías– contribuían a la acción civilizadora de los gremios y de las organizaciones barriales. Aunque existían instituciones estatales relativamente organizadas como la Policía, el Servicio de Salud Pública, estas no estaban separadas por completo de la población o de las formas organizativas que surgían de la población. Los caciques formaban parte de ese engranaje, sin embargo muchas veces utilizaban esos resquicios en beneficio propio o de su gente.

Un peso parecido tenían los maestros de gremios como el de los albañiles, los jiferos y faenadores, los canterones y las dirigentes de asociaciones como las de los mercados (ubicados, todos ellos, en el imaginario de ese entonces, a medio camino entre la ciudad y el campo). Ellos actuaban como intermediarios entre las autoridades y sus asociados. Una función que nos remite a la época colonial, pero que asume nuevas formas en la modernidad temprana (Barragán, 2005). Aunque entre un maestro de un gremio y un aprendiz o una dueña de un puesto en el mercado y su dependiente podía haber muchas diferencias económicas, esas no generaban grandes separaciones. Y es que, al interior de la vida popular, las diferencias económicas eran muchas veces fuente de reconocimiento y de prestigio ya que permitían desarrollar una economía simbólica basada en dones y contra-dones. Al mismo tiempo, elementos aparentemente secundarios (si se mira en términos macro) como la capacidad de expresarse en público, tomar decisiones o desarrollar una cultura propia, formaban parte de lo que podríamos llamar un capital simbólico con un patrón de acumulación popular.

Final

Lo que emprendimos, tanto con Don Nicolás como con Don Segundo Jacho, fue una relación dialógica que fue más allá de los textos, que ayudó a curar heridas (de ellos y mías), que tuvo efectos de habla. El lugar del historiador no fue el de interpelante sino el de alguien que escucha y aprende, que es consciente de sus limitaciones (en primer lugar de la que genera la ausencia de un oficio manual desde el cual percibir el mundo de otro modo). Al mismo tiempo, los entrevistados se convirtieron ellos mismos en historiadores, contribuyendo a orientar las indagaciones y definir los términos de la escritura, aunque de hecho eran conscientes de sus propias limitaciones en relación a la cultura letrada.

Aunque siempre hubo aspectos recurrentes en las conversaciones, relacionados con el discrimen, el derecho a la ciudad y el respeto, estos fueron definidos (en parte) de manera conjunta, en la medida en que hablábamos y problematizábamos. Don Nico, en particular, no estaba tan interesado en rememorar como en interpretar, en mirar a partir de su caso lo que había caracterizado a la vida de los albañiles en el contexto de una sociedad altamente discriminatoria; sus disputas sociales y culturales como parte del mundo popular. Al cuestionar, su lectura era sobre todo positiva, de afirmación de una vida y de lo que llamaba la cultura de los albañiles, la misma que, de acuerdo a él mismo, formaba parte de un espacio más amplio: el de los oficios y trajines callejeros.

Se trataba de un esfuerzo de actualización del pasado, en el sentido de Ricoeur (2003), al que daba gran importancia. No era tanto su memoria individual como la memoria del gremio la que le interesaba. La memoria del gremio tal como la había vivido y tal como era entregada a la escucha. Don Segundo Jacho, por su parte, al mismo tiempo que reconoce su condición de discípulo de Don Nicolás se ha convertido en alguien que reflexiona por su propia cuenta y que hace un uso creativo de la memoria para llevarlo a cabo. En su estancia en España, de más de una década, ha dejado de ser albañil activo para pasar a ser dirigente de los albañiles africanos e intermediario de sus acciones con el Estado español. Igualmente participa activamente en las marchas de los indignados, en su calidad de 'trabajador no subvencionado'.

La historia saca a la memoria del olvido, y en ese sentido constituye una responsabilidad del historiador, pero en el contexto de una relación dialógica se convierte en una responsabilidad compartida. Se trata de establecer puentes entre el presente y el pasado, activando para esto la memoria, pero sobre todo la capacidad de pensar y de juzgar (Arendt, 2002). ¿Hasta qué punto esos testimonios debían ser transcritos y publicados tal cual se habían dado? ¿No producía la intervención del historiador una distorsión en sus contenidos? ¿Y no perdía, de ese modo, la memoria su pureza y su fuerza? De hecho era algo en lo que me detuve por algún tiempo, al punto de concluir que hay demasiado purismo en la forma cómo se tratan estos temas. Y es que el problema no radica tanto en recoger testimonios, organizarlos y editarlos, como en saber qué generar a partir de ellos. Algo que en medio de una relación dialógica no se define por separado. De hecho, mi relación con don Nico produjo un cambio en mi propio punto de vista con respecto a la Historia y a la forma de escribir narrativas históricas. Pierre Nora (2008) habla de historia de segundo grado y muestra cómo la memoria individual se cruza con la memoria colectiva y con un determinado momentos histórico. Estamos hablando de una construcción conjunta, dialógica en la que lo que se termina pensando, no es igual a lo que se pensó al comienzo. Durante las entrevistas yo me preguntaba ¿qué recuerdan y por qué? Lo que ahora pienso es que se trataba de una memoria actualizada por la toma de conciencia de una condición de discrimen fraguada en el pasado y por la necesidad de reconocimiento. La memoria de Don Nicolás y de Don Segundo me remitía a una serie de imágenes relacionadas con una cultura popular de gran riqueza y por otro a situaciones de discrimen y de sufrimiento provocado por el irrespeto.

La emigración de Don Segundo Jacho a España, pero sobre todo la muerte de Don Nicolás, con quien estaba intentando escribir el libro, dejó postergada de manera indefinida esa tarea. Es cierto que guardo el grueso de las entrevistas y una serie de anotaciones hechas sobre la marcha en cuadernos y fichas sueltas que me podrían permitir cumplir con ese cometido. ¿Pero lo haré algún día? ¿Y lo haré del mismo modo como Don Nicolás y yo lo habíamos imaginado?

No se trata tanto de un problema metodológico relacionado con la capacidad de integrar la memoria social en la búsqueda de una veracidad histórica, sino de una modificación de las bases mismas de la relación del historiador con esa memoria, así como con la forma de organizar la escritura. Si hasta el momento de escribir este texto me proponía dialogar con una memoria viva, sujeta a re-valoración y re-significación por parte de los actores, así como con los contenidos de una cultura popular tradicional, que a pesar de los cambios provocados por la modernidad y la posmodernidad periféricas continuaban vigentes; a partir de la muerte de Don Nico he tenido la sensación de que todo eso había perdido interés. De igual manera, el propio Don Segundo estaba sumergido en otra dinámica: como buen activista, prefería participar en nuevos combates antes que rememorar una época pasada, más aún cuando estaba marcada por la ausencia de su amigo.

Fotografía 6
Segundo Jacho



Álbum Familiar.

¿Pero realmente ha perdido interés esta historia? En términos de escritura, lo primero que me pregunto es si la desaparición física de alguien, con quien se había planteado un diálogo o contrapunto “que hace simultáneas todas las voces” (Ricoeur, 2001: 528), cerraba toda posibilidad de ensayar un quehacer histórico de nuevo tipo. Es que en todo esto hay, además, una dimensión ética que va más allá del tiempo y de la desaparición física. En sus últimos días don Nico sentía que la muerte le estaba jugando una mala pasada al no permitirle concluir el libro. Pero a todos nos juega una mala pasada. “La muerte no pertenece al mundo. Es siempre un escándalo y, en este sentido, trasciende siempre el mundo” (Levinas, 2008: 134) La relación con el Otro, es, igualmente, algo que trasciende la muerte. Concluir un texto, esforzarse en hacerlo, ahí donde ha habido un compromiso, es una obligación que no se puede eludir, que tiene que ver con el respeto al Otro y con la posibilidad de construir un diálogo más allá de la desaparición de los sujetos históricos.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2002) *La vida del espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Arendt, Hannah (2004) *La tradición oculta*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Auyero, Javier (2004) *Vidas Beligerantes*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Barragán, Rossana (2005). “Maestras mayores en los mercados de la ciudad de la Paz: espacios organizativos y constitución de territorialidades”. En *Mujeres y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI*, Scarlet O’Phelan Godoy y Margarita Zerraga (Editoras): 569-589. Lima: Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Benjamin, Walter (1998). *Iluminaciones*. Serie Persiles, Teoría y crítica literaria. Madrid: Taurus.
- Bustos, Guillermo (1989). “Gremios, sindicatos y política (1931-1938) transformaciones ideológicas y redefinición social de artesanos y obre-

- ros fabriles en Quito”. Tesis de Licenciatura, departamento de Historia, PUCE, Quito.
- _____ (2003). “La politización del ‘problema obrero’. Los trabajadores quiteños entre la identidad ‘pueblo’ y la identidad ‘clase’ (1931-1934). En *Ciudadanía e Identidad*, Simón Pachano (Coord.): 189-229. Quito, FLACSO.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Capello, Ernesto (2011) “City at the center of the world: space, history, and modernity in Quito”. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Clark, Kim (2007) “Política e inclusión en la primera mitad del siglo XX en la sierra ecuatoriana”. En *Cultura Política en los Andes (1750-1950)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Embajada de Francia en Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA). 565.
- Davis, Kathy (2003). “La biografía como metodología crítica”. *Historia Antropología y fuentes orales* 30: 153-172.
- De la Peña, Guillermo (1980). *Herederos de promesas. Agricultura, política y ritual en los altos de Morelos*. México: Ediciones de la casa chata.
- Deleuze, Gilles (2002). “Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia”. Valencia: Pre-textos.
- Deler, Jean Paul “Ecuador: del espacio al estado nacional”. Quito: Ediciones del Banco Central. 1987.
- De la Cadena, Marisol “Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco”. Lima: IEP. 2004.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Durán, Jaime (Comp.) (1981). *Pensamiento Popular Ecuatoriano*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Foucault, Michel “Seguridad, Territorio, población: curso en el Collège de France: 1977-1978 Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Guerrero, Andrés (2010). “Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura”. En *Análisis históricos: Estudios teóricos*. Lima: IEP; Flacso-Ecuador.

- Goetschel, Ana María (1992) “Hegemonía y sociedad (Quito: 1930-1950)”. En *Ciudades de los Andes: visión histórica y contemporánea*. Eduardo Kingman Garcés. (Comp.): 319-347. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Goetschel, Ana María (2007) “Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX”. Quito: FLACSO-Sede Ecuador: Abya-Yala.
- Herrera, Gioconda, María Cristina Carrillo y Alicia Torres (Eds.) (2005). “Viajeros y emigrantes, cultura y alta cultura”. En *La migración ecuatoriana, transnacionalismo, redes e identidad*. Quito: FLACSO.
- Ibarra, Hernán (1984). *La formación del Movimiento Popular 1925-1936*. Quito: CEDIS.
- Juliano, Dolores (2003). “Cultura y exclusión”. *Quaderns del Institut Catalán d'Antropologia* 19: 69-96.
- Kingman Garcés, Eduardo (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO-Rovira i Virgili.
- _____ (2005). “Viajeros y emigrantes, cultura y alta cultura: el gremio de albañiles de Quito se reúne en Madrid”. En *La migración ecuatoriana, transnacionalismo, redes e identidad*, Gioconda Herrera, María Cristina Carrillo y Alicia Torres, (Eds.): 467-480. Quito, FLACSO.
- _____ (2004). “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”. *Iconos* 20, septiembre 2004: 45-52.
- Levinas, Emmanuel (2008) “Dios, la muerte y el tiempo”. Madrid, Catedra, colección teorema, 2008.
- Luna Tamayo, Milton (1984). *Orígenes del Movimiento obrero, el Centro Obrero Católico, 1906-1938*. Quito: Inédito.
- _____ (1989). *Historia y Conciencia Popular. El artesanado en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Mauguascha, Juan (1989). “Las clases subalternas en los años treinta”. *Revista ecuatoriana de historia económica* 3-6: 165-1895.
- Minchon, Martin (1994). *The People of Quito: 1690-1810: Change and Unrest in the Underclass*. Colorado: Boulder, Westview Press.

- Muratorio, Blanca (2005) "Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía en historia" *Íconos* 22, mayo 2005: 129-143.
- Nora, Pierre (2008) "Les lieux de mémoire". Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Páez, Alexei (1986). *El Anarquismo en el Ecuador*. Quito: INFOC, Corporación Editora Nacional.
- Piqué, Raquel, Monserrat Buenaventura (Comp.) (2002). "Ciudades andinas, mestizaje e hibridación". En *América Latina. Historia y Sociedad: una perspectiva interdisciplinaria*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Prieto, Mercedes (2010) "Los indios y la nación: historias y memorias en disputa" En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Valeria Coronel y Mercedes Prieto (Comps): 265-316. Quito: Flacso Sede Ecuador: Ministerio de Cultura.
- Rancière Jacques, (2006) *Política, policía, democracia*". Santiago: LOM.
- _____ (2009). *El reparto de lo Sensible: estética y política*. Santiago: LOM.
- Ricoeur, Paul (2001). *Tiempo y Narración*, tomo II. México: Siglo XXI.
- (2003). *Historia, Memoria y Olvido*. Madrid: Trotta.
- Safa, Patricia (1998). *Vecinos y vecindarios en la ciudad de México*. México: Ciesas.
- Sarlo, Beatriz (1998). *La Máquina Cultural*. Buenos Aires, Ariel.
- Sxilen B, Ek (2002) "La misteriosa clase obrera". *Historia, Antropología y fuente oral* 27: 135-147.
- Suárez, Pablo Arturo (1934). *Contribución al estudio de las realidades entre las clases obreras y campesinas*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.

Historia y memorias sociales: un coleccionista de presencias y evocaciones populares

Blanca Muratorio

Bajo la historia, memoria y olvido.
Bajo la memoria y el olvido, vida.
Pero escribir una vida es otra historia.
(Paul Ricoeur, 2004)

Introducción

Este es en realidad un trabajo de colaboración entre una antropóloga y un apasionado coleccionista llamado Iván Cruz, creado a través de las historias y memorias evocadas por su intrigante colección de retratos de niños y niñas, cuya presencia podemos evocar aquí gracias a la sensibilidad de la fotógrafa Soledad Cruz. No puedo alegar que mi mirada es desapasionada y totalmente objetiva –nadie puede. Soy también una amante del arte popular y, como antropóloga, una coleccionista empecinada de memorias de vida y de los objetos que las evocan. Mi memoria, que también es selectiva y narra desde un presente, sólo puede ofrecer un residuo de lo que posiblemente fueron experiencias muy intensas hacia los sujetos representados en los cuadros. Pero como señala Lowenthal (1985:192-93), la historia es tan residual como la memoria.

Lo que me propongo es explorar algunos aspectos de las relación entre memorias –individuales y sociales a través de estas pinturas de arte popular y vida cotidiana, que nos ofrecen un rastro de la historia del Ecuador de finales del siglo XIX y principios del XX. Me concentraré principalmente en

los sentimientos y actitudes culturales hacia la vida y muerte de los niños prevaecientes en esa época, en una determinada clase social. Las imágenes de los cuadros son de tres tipos: primero retratos conmemorativos póstumos de duelo de niños muertos que aparecen como vivos. Segundo, milagros o ex-votos, cuadros de acción de gracia por la vida de niños rescatados de una enfermedad considerada mortal en esa época. Y por último, retratos de niñas poco antes de entrar a un convento, es decir de niñas que morían en la vida civil para revivir en la vida religiosa¹.

Cuadro 1
Milagro de la Virgen del Quinche



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

1 Todos los cuadros de la colección de Iván Cruz que analizamos aquí son anónimos y no tienen título. Datan de finales del siglo XIX y principios del XX. Las fotografías fueron tomadas por Soledad Cruz en el 2008. Los títulos son puestos por la autora en relación con el texto.

Cuadro 2
La Marquesita de Solanda (Detalle)



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Cuadro 3
Niña con banda azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Estos cuadros (ver cuadros 1, 2,3) constituyen un conjunto muy pequeño de la inmensa y variada colección de Iván Cruz, pero con el tiempo, según sus propias palabras, vienen a formar parte de su identidad como cronista de su ciudad, Quito. Vuelven, así, a ser espacios de memoria social, memorias de alegría por el rescate del niño de la muerte, nostalgias por la ausencia familiar y social de las niñas y congoja y duelo por las muertes infantiles siempre inesperadas.

La memoria y la historia se nutren de los objetos como rastros o vestigios tangibles de un pasado que fue vivido por otros pero que, de distintas formas, tratamos de recuperar o revivir. El mundo material constituye así un marco de experiencia e identidad personal y social. Sin embargo, los objetos no son inmediatamente transparentes, necesitan de análisis e interpretación desde un presente para revelar sus distintos y cambiantes significados. Como otras expresiones artísticas, los cuadros nos proveen de un escenario donde se producen y se disputan diferentes identidades sociales, sentimientos y valores. A través de ellos intentaré explorar cómo estas representaciones materiales dan forma y están conformadas por la memoria. Pero este acceso a los objetos es posible porque el coleccionista los ha rescatado del olvido de la trastienda, para enriquecerlos de significados con sus propias experiencias personales y memorias. Por eso, como señala Portelli (1997:65), en la historia oral las interpretaciones y explicaciones del que escribe coexisten con las interpretaciones implícitas en las palabras citadas por sus fuentes, así como con las interpretaciones de sus oyentes o lectores.

El coleccionista y sus cuadros

“El gusto por coleccionar –sugiere Maurice Rheims– es como un juego jugado con absoluta pasión.”
(Elsner y Cardinal, 1994).

“Entonces el trabajo es esta obsesión que digo casi perversa de ir coleccionando más y más retratos de niños. Que este es el juego del coleccionista. No?”
(Iván Cruz, 2008)

Como ha señalado Appadurai (1996: 76), los objetos deben ser mantenidos y manejados semióticamente, deben ser guardados, restaurados y desplegados en contextos ‘apropiados’. Los espacios pueden ser privados, como distintas habitaciones dentro de una casa, o públicos, como exhibiciones y museos, pero esta categoría de ‘lugares, espacios y formas apropiadas’, siempre es social e históricamente construida. En este caso, entramos a la casa antigua del coleccionista en el Centro Histórico de Quito, casa que ya viene cargada de sentido histórico, como veremos más adelante. Los cuadros están desplegados en habitaciones importantes de la casa, donde podemos visitarlos, todos juntos o algunos más íntimamente, como si fueran de nuevo altares familiares. Al prestarle ‘atención’ y ‘manipular’ ciertos objetos y ‘olvidar’ a otros, el coleccionista ayuda a cambiar sus significados. El coleccionar tiene a veces cualidades redentoras de los rastros del pasado inmersos en los objetos.

Nos dice Iván:

Y así un niño me impresiona y empiezan a juntarse niños y luego comienzo a indagar: Quiénes son esos niños, quiénes los pintaron, cómo y por qué los niños. Y van juntándose más niños y ellos van a adquirir una función en mi vida y en la vida de mi entorno. Yo empiezo a coleccionar estos retratos y los vendedores de cosas viejas me empiezan a traer cuadros de niños para vender. Al principio porque son comerciantes, pero después porque se encariñan con los niños y los traen para cuidarlos y hablan de los niños y de sus flores y de sus caritas de desolación. Como Cevallos que me dice: ‘le conseguí una niña preciosa para su colección y es la niña vestida de azul’.
(Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

De esta forma, las relaciones mercantiles se transforman en sentimientos compartidos por la muerte de los niños desconocidos. Y son así los vendedores, los miembros de las clases populares, los primeros que en realidad contribuyen a rescatar los trazos de esas memorias sociales.

Como otros patrimonios nacionales guardados en museos y en archivos, el patrimonio artístico ecuatoriano pretende ser un paradigma de la memoria social, la inclusión de lo valioso y lo bello sobre lo feo y descar-

table, el triunfo del recuerdo sobre el olvido, la verdad incontrovertible (Elsner y Cardinal, 1994). Pero sabemos que tanto los patrimonios como las naciones, son construcciones sociales que siempre dejan espacios para memorias e imágenes a veces críticas, a veces subversivamente alternativas. Este es el caso de la colección de estos retratos de niños. Porque coleccionar lo popular es otra forma de salvar del olvido expresiones de arte que en el Ecuador todavía no están tan aceptadas y establecidas como las colecciones monumentales de arte Pre-colombino o Colonial.

Cuadro 4
Niña vestida de azul con crisantemo



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

El gusto del coleccionista es un espejo de su ser. Como señala Baudrillard (1994), en nuestras vidas los objetos representan algo profundamente relacionado a la subjetividad, porque cuando estos han perdido su función originaria, ofrecen al coleccionista la capacidad de gobernar sus significados. Se convierten en objetos de su colección y de su pasión. Pero como todas las actividades humanas, esta forma de dar sentido a los objetos no es unilateralmente individual. Las narrativas de memoria del coleccionista están, como veremos, calibradas en el espejo de las relaciones sociales, tanto con los vendedores de sus cuadros como con sus amigos arqueólogos, poetas y novelistas. A través de estas relaciones el coleccionista da forma a las narrativas de los sucesos, sentimientos y memorias escondidos en los cuadros, y así contribuye a crear una memoria social.

Los niños, la muerte y los duelos

El coleccionista explica así la aparición de los retratos de niños:

En el siglo XIX hay un cambio en la concepción estética. Aparece el paisaje y aparece el retrato. El retrato ya no sólo del noble o de linaje sino también de una burguesía incipiente. El retrato que aparece más frecuentemente es el del padre de familia y su esposa, el retrato del gran señor. Pero hay una serie de retratos que son muy atípicos, y son el retrato del niño. Dado que no funda un linaje, dado que no es la culminación de un trabajo, tenemos que preguntarnos por qué aparece. Y por qué aparece en una sociedad donde la mortalidad infantil era altísima y había innumerables muertos. Entonces la explicación que encontramos es compleja. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Según Ariès (1962), en Occidente la iconografía del niño empieza a secularizarse en el Siglo XV, pero es recién a fines del siglo XIX cuando se comienza a separar el mundo de los niños del de los adultos y surge una concepción de la niñez. Esto ayuda a explicar la aparición de los retratos funerarios de niños en esa época. Antes no se pensaba en guardar un retrato o imagen del niño, porque la niñez se consideraba como una fase de la

vida muy poco importante de la cual no era necesario guardar registros o recuerdos. La gente no podía darse el lujo de apegarse muy profundamente a alguien que con frecuencia podía significar una pérdida. Demasiados niños morían. La indiferencia podía ser muy bien, como señala Ariès (1962), una consecuencia inevitable y directa de la demografía del período. En 1908, en Ecuador, de 3 161 niños 1 104 morían antes de los 12 meses, y en 1923 todavía la mortalidad infantil era del 30,67 % (Kingman: 2006). Por supuesto estas estadísticas no nos dan todo el panorama, ya que no discriminan claramente por clase social y son mudas a los sentimientos de duelo por esos niños. En ese sentido, las pinturas son más elocuentes. Según Ariès (1962:40), la aparición de retratos de niños muertos es una evidencia de que su muerte ya no se consideraba una pérdida inevitable y marca un momento muy importante en la historia de los sentimientos.

Como en muchos países de América Latina, en Ecuador el retrato del niño muerto, o recobrado de la muerte, como forma de duelo y conmemoración, es por un lado, un reconocimiento de la aparición de este fenómeno social de 'la niñez' pero por otro, estos sentimientos también están entrañados en las ideas cristianas de la inmortalidad del 'almita' bautizada y en la creencia religiosa en los poderes curativos milagrosos de las imágenes populares, como la Virgen del Quinche.

Pero este es todavía un duelo y una conmemoración privada y de las clases sociales altas o de las burguesías prósperas. Es recién con la fotografía que tenemos una posible democratización de la representación del niño muerto y del duelo.

Las primeras imágenes más populares fueron tomadas con motivo de la celebración de los 'velorios del angelito' (ver fotografía 1). La fotografía permitió así a las clases medias y populares tener sus propios retratos, especialmente cuando las imágenes empezaron a ser coloreadas, costumbre que parece haber resurgido recientemente en los pueblos como una forma de 'distinción de la masiva' fotografía digital (comunicación personal de Santiago Rosero).

Fotografía 1
Velorio del Angelito



Foto Soledad Cruz.

La situación es diferente en el ámbito del duelo público, porque los pueblos indígenas y las clases populares urbanas en Ecuador siempre celebraron a sus antepasados y a otros seres queridos, para el Día de los Muertos, por ejemplo, en lugares sagrados, cementerios, o iglesias. Sin embargo, todavía carecemos de evidencia para datar la aparición de las placas fune-

rarias, especialmente dedicadas a los niños, y con motivos infantiles que ahora son comunes en todos los cementerios de Ecuador², tales como ésta, en el cementerio de San Diego (ver fotografía 2).

Fotografía 2
Placa funeraria en el cementerio de San Diego



Foto Francisco Jiménez.

Retratos póstumos de duelo o conmemoratorios

A diferencia de los retratos funerarios, donde el muerto es pintado en su féretro o en la cama donde falleció, los retratos póstumos de duelo representan a los muertos como si estuvieran vivos.

² El libro de Birte Pedersen (2008), sobre la cultura funeraria popular ecuatoriana, da evidencia de esas formas de duelos populares públicos contemporáneos. En el prólogo, señala que en los cementerios examinados predomina la imaginería celebratoria vinculada al culto de los niños muertos.

Cuadro 5
Niña/o con moño rosa



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niña/o con moño rosa (detalle).

El coleccionista nos explica:

El niño que murió, a lo mejor era el primogénito, o el más mimado de su mamá o su papá, o cualquier otra cosa semejante. Y entonces empieza esa serie de celebraciones. Se celebra el quinto o el sexto aniversario de la muerte del fulanita y en ese momento se le manda pintar un retrato. El niño ya no existe más y entonces el artista, que no es académico sino de taller, tiene que ingeniarse para descubrir el parecido con el papá o con la mamá e imaginar cómo era o como hubiera sido el niño y así el resultado final es de un realismo maravilloso, porque parecen adultos. Este está como flotando, con piernas que no le corresponden y con cara de adulto. Entonces cuando tú ves esos retratos, no guardan las proporciones. Son cabezas grandes y cuerpos chiquitos o unos señores con cabezas de niño. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Si bien el niño está muerto, es pintado como si estuviera vivo. La mayoría de este tipo de retratos contiene símbolos de muerte disimulados, tales como un sauce llorón o flores que en la mano del niño significan inocencia, o muerte si las flores están marchitas. Según Goody (1993), en Europa el crisantemo, por ejemplo, estaba vinculado a los ritos otoñales por los muertos y al Día de Todos los Santos.

Esta pintura de niña muerta (ver cuadro 7), que se encuentra en el Museo de Folk Art de Nueva York, muestra otros símbolos que indican que este es un retrato póstumo, tales como el barco que parte, los árboles truncados y tal vez un juguete específico para indicar género, en este caso una muñeca. Sin embargo, a veces no podemos estar seguros si son niños o niñas, ya que en esa época no se habían establecido todavía las convenciones del tipo de ropa y colores, que son utilizadas, más adelante en el siglo XX, para diferenciar a los niños por género.

Cuadro 6
Niño/a con banda azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niño/a con banda azul (detalles).

Cuadro 7
Niña con muñeca y zapato. Retrato póstumo.



Atribuido a George G. Hartwell, c. 1845. American Folk Art Museum (www.folkartmuseum.org).

Estos niños muertos de los retratos son niños recreados de las memorias de sus padres, pintados de memorias para mantenerlas vivas y así evitar la finalidad de la muerte, para conmemorar al ausente y ahuyentar el olvido. Cumplían, como dice Ruby (1995:37-38) con referencia a retratos similares en Estados Unidos, una función terapéutica.

En el siglo XIX, en los Estados Unidos florecieron pintores itinerantes que pintaban estos retratos, ahora específicamente llamados 'Folk Art', y se sabía que cobraban el doble si los sujetos estaban muertos, ya que debían trabajar rápido antes del sepelio. Es evidente que los pintores ecuatorianos, aunque anónimos, y de taller como los llama Iván, comparten con sus clientes y con otros pintores del 'folk art' norteamericano una cultura de

significados europeos en términos de las vestimentas aceptadas, las poses de las distintas clases sociales, y el lenguaje y simbología de la muerte, en este caso de la muerte infantil, como podemos comprobar en la comparación de las pinturas ya analizadas con estos retratos de niños norteamericanos del siglo XIX, cuyas reproducciones están a la venta en el Internet (ver cuadros 8,9,10).

Cuadro 8
Nicholas Catlin



Susan Walters, 1852 (www.encore-edition.com)

Cuadro 9
Niña con vestido rojo y perro



Ammi Philips, 1834. American Folk Art Museum
(www.folkartmuseum.org).

Halttunen (citado por Mattison, 1995) argumenta que la cultura sentimental de la clase media de mediados del siglo XIX en Estados Unidos incluía un culto del duelo. Este se consideraba como una de las emociones más puras y profundas y las prolongadas meditaciones sobre las alegrías y las tristezas del duelo se veían como un signo de dignidad y buenas maneras (*gentility*). Para esta clase, tener un duelo apropiado se convirtió en un despliegue público, producían desde formas de vestimenta, hasta cartas de condolencia. Las imágenes de duelo confirmaban esos sentimientos. Es obvio que en Ecuador, a fines del siglo XIX y principios del XX, estas clases aristocráticas y burguesas, y aún los pintores de

taller que les servían, habían absorbido las costumbres norteamericanas y europeas de decoro y buenas maneras, no sólo con respecto a la vida sino también con respecto a la muerte.

Cuadro 10
Niña en el balcón



Artista desconocido, 1840 (www.encore-edition.com).

Memoria y ficción: El coleccionista y sus relaciones sociales

Un aspecto interesante para la antropología de los objetos es cómo, a lo largo del tiempo, estos van adquiriendo nuevos significados y memorias a través de *las relaciones sociales* en la vida del coleccionista. Dos ejemplos de

estos retratos de niños de la colección son relevantes para entender estos hechos sociales. Oigamos a Iván:

Yo tengo aquí una niña azul, muy linda, con una flor [un crisantemo]. Un queridísimo amigo mío, Olaf Holm la vio y me dijo: ‘Yo tengo el marido de tu niña que me compré en Cuenca así que te lo voy a mandar’. En 10 días llegó un paquetito bien cerrado con el cuadro y un mensaje de Olaf: ‘Aquí va la pareja de los niños y ahora sí somos parientes’. El inventó la pareja para que la niña no esté sola y para que nosotros ‘fuéramos parientes’. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Cuadro 11
Niña de azul con crisantemo



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Cuadro 12
Niño con sombrero. “Marido” de Niña de azul



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Otra forma en que los retratos de niños se van recargando de sentido *es a través de la literatura* y, porque en el pequeño mundo social que es Quito, todos los intelectuales se conocen o están emparentados, las memorias del coleccionista se entrelazan con la imaginación de sus amigos novelistas y así conocemos a ‘Natalio Mieles’ (ver cuadro 13).

Cuadro 13
Niño de blanco “Natalio Mieles”



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.



Niño de blanco (detalle).

Este niño era un personaje anónimo en un cuadro que en un momento apareció como un objeto en el mercado y vino a formar parte de la colección, pero ahora, varios años después, se llama Natalio Mieles. Dice Iván:

Es un niño muy misterioso, muy triste, todo vestido de blanco. Yo soy muy amigo hace mucho tiempo de Javier Ponce que estaba escribiendo una novela sobre los caucheros. Y en ésta había una imagen de un niño hijo del dueño de la casa, de la familia, que estaba siempre muy bien vestido, muy limpio, muy cuidadito, mirando con una enorme tristeza y pena a los ‘longuitos’, los hijos de los inquilinos del piso bajo que se divertían enormemente en el patio y jugaban a las bolas. Y desde la baranda de su casa este niño solo con su cara de susto y asombro miraba, siempre con una inmensa tristeza y pena, el juego en el cual él no podía participar. Porque él era un niño bien... En su novela Javier recrea este retrato y ahora el niño de blanco se llama Natalio Mieles.

Adquiere un nuevo nombre y una nueva identidad y se va integrando en otra narrativa para adquirir nueva vida. Igualmente, mi otro amigo literato, el Javier Vásconez a veces entraba en mi antigua casa y se aterrorizaba ante todos esos niños muertos que estaban colocados en una pared. Cuando escribe su novela “Los invitados de Honor”, usa mi nombre como el cronista de la ciudad que anuncia la llegada de esos personajes que van a venir a la ciudad para dar conferencias. Y ese informante tiene esa extraña colección de niños muertos.

Entonces voy a aparecer en la literatura en estos niños. Y así se va enriqueciendo el mito de los niños y van volviendo a tener vida. Vuelven a adquirir una posición en la historia y en la vida de su ciudad. Vuelven a adquirir vida, son personajes que tienen acciones y mediante el arte vuelven a ser depositarios de los viejos recuerdos que todos estos artistas tienen. Esto es lo fantástico. Son vivos, están vivos. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Ricoeur (2004) se pregunta en qué sentido la experiencia de la memoria representando cosas del pasado, difiere de las experiencias de la imaginación representando mundos ficticios. No hay nada en la imagen visual del niño de este cuadro de ‘Natalio Mieles’, por ejemplo, que nos diga si es una fiel representación de su persona, o un recuerdo en la memoria de los padres, o el personaje creado por el novelista. Según Ricoeur (2004), la

diferencia está en el hecho de que con la memoria tratamos de conseguir fidelidad, mientras que en la ficción, al crear mundos alternativos, enfatizamos lo lúdico. Por otra parte, en Ecuador, los caucheros fueron una realidad histórica a principios del siglo XX, tiempo desde donde parece mirarnos este niño con su almidonado traje blanco. Y los personajes de caucheros que encontré en mi trabajo en los archivos del Napo (Muratorio, 1991) bien pueden haber sido los padres de este niño. La historia de archivo se acerca así también a la memoria y a la ficción. Pero a mi entender, a diferencia de la ficción, la antropología y la historia tratan de entender este mundo, no el alternativo de la imaginación. Como señala Portelli (1997:64) los historiadores orales tendemos a tomar seriamente tanto las inciertas historias orales como los registros verosímiles de los archivos y los espacios entre medio.

El novelista J. Vásquez dice en una entrevista (citado en Ruiz, 2005): “No me interesa la ciudad como historia. Ni como retrato de costumbres, sino como escenario de unos cuantos personajes. Me interesa *inventar* la naturaleza de esta ciudad” (el énfasis es mío). Es aquí donde la ficción talvez se acerca más a la memoria, pero se separa de la antropología y de la historia y aún de la ficción histórica. A la antropóloga, como al historiador, le interesan las memorias del personaje como *actor de la vida cotidiana* y situado en *la realidad histórica* de su ciudad.

Los milagros del privilegio

El segundo tipo de cuadros que encontramos en la colección son aquellos que representan la celebración de un ‘milagro’ y/o la consagración de un niño a una imagen sagrada específica. Tal como se entienden en el ámbito del arte religioso en Ecuador, los ‘milagros’³ son pinturas votivas encargadas a artistas populares para pedir o agradecer la intervención de un agente

3 Uso el término ‘milagros’ para este tipo de pinturas votivas, porque así se conocen en Ecuador. En México, son identificadas como ‘retablos’ o ‘ex-votos’. ‘Retablos’ es también un término que se usa para pinturas votivas en latón que se despliegan en lugares privados y no en las iglesias o santuarios.

sobrenatural —generalmente una virgen o un santo— en la resolución de desastres naturales, epidemias o enfermedades personales. La iconografía de las pinturas se ofrece como una ‘prueba’ de la posibilidad de esa intervención sobrenatural en el mundo cotidiano.

Cuadro 14
Don Manuel Venancio Serialta y Mendieta
Vestido de monje Dominicano



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

El coleccionista los explica así:

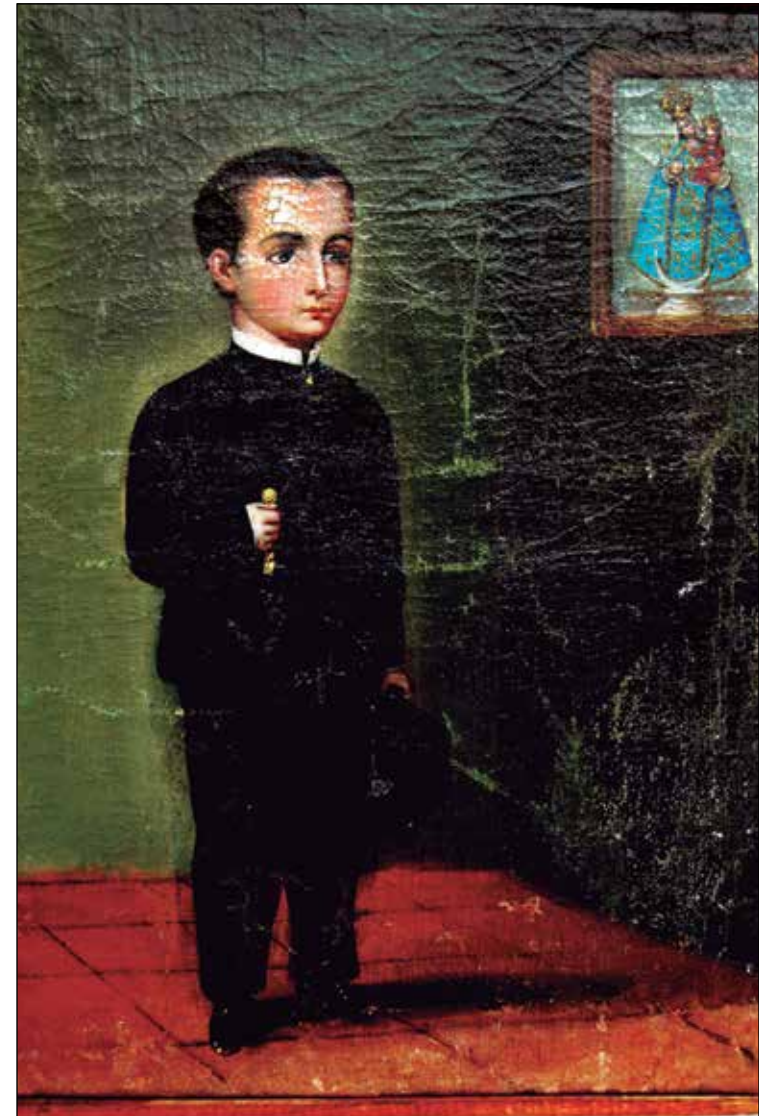
El niño adquiere una enfermedad cualquiera, una enfermedad infecciosa como sarampión, viruela, hepatitis, que eran enfermedades mortales en esa época. Entonces la madre de la familia hace un voto: 'Si es que me sanas al niño lo vestiré de Domingo o lo consagro a [tal o cual] santo'. Y el niño se sana, e inmediatamente se manda a hacer el retrato que certifica el milagro. Y aparece el retrato de un niño enfermo, desnutrido, pelado que recién ha salido de una terrible enfermedad. O se hace un retrato del niño vestido de Domingo como el que tengo y sabemos quién es: Don Manuel Venancio Serialta y Mendieta que está pálido y se acaba de levantar de la cama ayer. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

O este otro milagro o ex-voto (ver cuadro 15), en que el niño aparece vestido de adulto y con las mejillas rosadas de salud. En su retrato el niño, ya curado, está dedicado a la Virgen del Quinche, costumbre que todavía se practica hoy en día en el Ecuador⁴.

Estos dos milagros son evidencia de devociones privadas, familiares y, evidentemente, marcadas por clase social. Es un tipo de retrato en el estilo del privilegio, del linaje que se continúa, casi triunfante. Y son muy diferentes de los otros ejemplos de milagros encargados por las clases populares que se encontraron (Goetschel, 1980) y se encuentran todavía en algunas iglesias y santuarios populares del Ecuador. A diferencia de los dos milagros 'de privilegio', en la colección que analizamos, los milagros populares son generalmente de un realismo literal y de una modestia agradecida y enternecedora. Son memorias de una tragedia evitada, como vemos en este milagro del Cristo del Árbol en Pomasqui (ver cuadro 16).

4 En un altar a la Virgen del Quinche, construido en el 2003 en el Museo de la Ciudad con motivo de una exposición sobre religiosidad popular, muchas madres ofrecieron espontáneamente a la Virgen los angelitos de la guarda hechos por sus hijos/as como actividad educativa después de visitar la exposición.

Cuadro 15
Niño de negro. Milagro a la Virgen del Quinche



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Cuadro 16
Milagro del Cristo del Árbol de Pomasqui



Foto R. Muratorio.



Milagro del Cristo del Árbol (Detalle).

La muerte social y pública

Por último, pasamos a examinar un ejemplo del tercer tipo de retratos que seleccionamos de esta colección, “La Marquesita de Solanda” (ver cuadro 17), antes de que entrara al Convento del Carmen Bajo.

Cuadro 17
La Marquesita de Solanda



Artista desconocido. Colección Iván Cruz. Foto Soledad Cruz.

Estos retratos, usualmente encargados por la familia de la joven que era de una forma u otra ‘elegida’ para entrar a un convento, existieron desde el comienzo de la época colonial en Latinoamérica⁵. Por un lado documentaban la ‘muerte’ de la niña a la vida civil, es decir el hecho de que ella ya no estaba disponible para el matrimonio y la procreación. Pero, por otro, también celebraban el futuro ‘renacer’ de la joven a la vida religiosa, considerado un honor para su familia. Por esta misma razón, los retratos de monjas ya adultas y con cargos de autoridad en los conventos parecen haber sido más comunes⁶. Por el momento, a mi entender, carecemos de una investigación comparativa específica sobre la posible existencia de este tipo de retratos en conventos, museos y colecciones privadas del Ecuador. Por consiguiente, aquí sólo me concentraré en las historias y memorias del coleccionista acerca de este cuadro de la ‘Marquesita de Solanda’ tan cargado de significado histórico. En las palabras de Iván:

Quando una niña entra al convento hay un rito de iniciación y un cambio de nombre. Hay una muerte y entierro de lo civil y un renacer a la vida religiosa. Entonces como la niña muere y la casa se queda en cierta manera abandonada de esa presencia, los padres hacen pintar un retrato para que la niña se quede y viva en la casa, mientras ella se inicia en la nueva vida. Y a veces ese retrato entra en la herencia y vuelve al convento. (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008)

Pero desde la historia oral, Iván también recuenta un importante evento en la historia de la independencia de Ecuador: la muerte y exhumación de los restos del Mariscal Sucre.

No es la absoluta ‘exactitud’ de esta memoria oral la que está en juego aquí, sino cómo ésta se incorpora a la memoria histórica —o viceversa— ya

5 Un ejemplo de 1772, de Nueva España, es un retrato anónimo de una ‘Dama indígena, hija de Cacique’. Representa a una joven de 16 años de una familia de la nobleza indígena adinerada que encargó la pintura antes de que ella entrara a un convento especial para mujeres indígenas. (www.fm.coe.uh.edu/exhibition-span/portrait).

6 Los ‘retratos de monjas coronadas’, como se los llamaba en la época Colonial, se conservaban en las casas de familia como objetos de orgullo y ostentación. Uno de los más famosos de estos retratos es el de Sor Juana Inés de la Cruz, pintado por Manuel Cabrera (Gabriela de la O, www.arts-history.mx).

que como señala Lowenthal (1985: 210), las fuentes históricas también están saturadas de subjetividad e incluso de chismes. El que sigue es un resumen de una larga historia que contó el coleccionista sobre este retrato:

El retrato que yo tengo es de la Marquesita de Solanda, una señorita Valdivieso que entró al Convento del Carmen Bajo, fue priora y tuvo una enorme influencia en la vida de la ciudad, porque fue mujer de mucha fuerza y energía. Ella deja sus títulos a su sobrina, Mariana Carcelén quien se casa con el Mariscal Sucre. La Mariana es la que acoge los restos de Sucre en el Carmen Bajo. Con el pretexto de ir a visitar a su tía, monja de clausura, la Mariana no despertaba ninguna sospecha de que iba también a visitar y a rezar por los restos de su marido. Y ella es la responsable, la encargada de guardar el secreto de donde estaban enterrados los restos. Ya que por esas razones del siglo XIX, estos estaban escondidos para evitar la profanación, como pasó con los restos de García Moreno. Hasta que quien revela el secreto es el dueño de esta casa [de Iván Cruz ahora], un Doctor Melo a quien le dio el secreto una paciente que no tenía otra forma de pagarle la curación. Estamos en 1900 y se hace una investigación y efectivamente aparecen los restos de Sucre y hay abundantes pruebas con documentos y material fotográfico del Manuel Jijón y de los otros notables. Pero la Marquesita era la responsable de guardar el secreto (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Lo más interesante para el tema principal de este trabajo, es que a través de estas memorias sobre el cuadro de la Marquesita comenzamos a entender otras actitudes hacia la muerte a finales del siglo XIX y principios del XX. Es el caso de la muerte pública del personaje político famoso, que debe mantenerse en secreto para evitar la profanación hasta que se constata como ‘hecho histórico’ con el testimonio de una serie de notables y la fotografía funeraria como evidencia (Luna Orozco, 1999). Los retratos y monumentos de estos héroes vendrán después, pero también serán reconstruidos de memorias.

Finalmente, en la narrativa del coleccionista, la vida social del cuadro nos va a dar un vislumbre de la vida cotidiana de otras mujeres olvidadas en la historia de la ciudad: las monjas de los conventos de clausura, en este

caso las monjas del Carmen Bajo, sus vicisitudes y sus lamentaciones por los gobiernos que las abandonaron ‘a la buena de Dios’, como ellas dirían.

Por herencia –continúa Iván– el cuadro de ‘la Marquesita de Solanda’ vuelve al convento del Carmen Bajo donde las monjitas lo guardan celosamente, hasta que hace unos 12 o 13 años deciden con toda razón hacer una venta de algunas cosas, entre ellas su querida Marquesita. Había unas 18 monjitas y seis u ocho estaban enfermas, algunas con cáncer y había un solo servicio higiénico en todo el convento. Y el alcalde y el presidente le habían prometido: ‘Vamos a hacer, vamos a comprar, vamos a dar’, pero la verdad era que las pobres monjitas no tenían ni para los remedios de día a día. Y una de estas monjitas que no era noble ni nada, parecido pero que era la priora y que probablemente recién había llegado del campo, decidió vender. Bueno, que no eligen a las monjitas como cuidadoras de museos sino para que recen por todos. Y abren la casa para la venta, al comienzo tímidamente y luego que empieza a llegar mucha gente, entonces abiertamente le ponían precios a las cosas (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Y, obviamente, nuestro coleccionista no pudo resistir la tentación y compró el cuadro de la Marquesita. Pero es el conjunto de estas tentaciones objetivadas en los cuadros el que nos ha permitido tener una experiencia sensorial de un momento histórico, una visión enriquecida de los sentimientos hacia la niñez y de la cultura de la muerte y del duelo en el Ecuador urbano de fines del siglo XIX y principios del XX. El coleccionista explica así el significado que para él tienen finalmente estos cuadros:

Estos personajes de los cuadros salen de lo popular y luego regresan transformados, mutados en otro lenguaje, en otra situación, pero vuelven a la vida, vuelven a su ciudad y son lo que verdaderamente son, una pieza absolutamente clave para entender una realidad pasada y siguen viviendo en la memoria, en la herencia, en los recuerdos y en los miedos de sus creadores y de sus custodios (Entrevista a Iván Cruz. Quito, 2008).

Como amante del arte popular, tiendo a estar de acuerdo con la poesía de las conclusiones del coleccionista. Sin embargo, en mi rol de antropóloga

de los objetos, me quedan varias preguntas por contestar, cada una de las cuales puede ser el objeto de posteriores investigaciones: ¿cuál será el destino futuro de estas pinturas? ¿Pasarán a ser parte del patrimonio de los museos y perderán allí todos estos significados que hemos tratado de analizar para recomenzar otras vidas, otras historias y otras memorias? ¿O se transformarán de nuevo en objetos, en mercancías mudas en un nuevo mercado? Mi historia de sus vidas y de su presente custodio es, definitivamente, incompleta.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun (1996) “Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization Anthropology: cultural Studies”. Volumen 1: 229 Public worlds. U of Minnesota Press.
- Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Traducido del Francés por Robert Baldick. New York: Vintage Books.
- Baudrillard, Jean (1994) “The system of Collecting”. En *The Cultures of Collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (Eds.): 7-24. Cambridge, Harvard University Press.
- Elsner, John y Roger Cardinal (1994). “Introduction”. En *The Cultures of Collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (Eds.): 1-6. Cambridge, Harvard University Press.
- Goetschel, Ana María (1980). *Milagros del Quinche*, manuscrito no publicado.
- Goody, Jack (1993). *The Culture of Flowers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kingman, Eduardo (2006). *La Ciudad y los Otros. Quito 1860-1940. Higiene, ornato y policía*. Quito: FLACSO Ecuador y Universitat Rovira Virgili.
- Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luna Orozco, Javier (1999). *Necropsia de los restos mortales del Mariscal Sucre*. Archivos Bolivianos de la Historia de la Medicina 5: Número Julio-Diciembre (Internet).

- Mattison, Ben (1995). "The mourning portrait" [Capítulo 3]. En *The Social Construction of the American Daguerrotype*. Ensayo en Internet www.americandaguerrotypes.com
- Muratorio, Blanca (1991). *The life and times of grandfather Alonso: culture and history in the upper Amazon*. New Jersey: Rutgers University. 1991. 295 p
- Pedersen, Birte (2008). *Entrada al Cielo. Arte Funerario Popular de Ecuador*. San Sebastián: Nerea.
- Portelli, Alessandro (1997). *The Battle of Valle Giulia. Oral History and the Art of Dialogue*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Ricoeur, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. Traducido del Francés por Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosero, Santiago (comunicación personal. Quito 2008.)
- Ruby, Jay (1995). *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Ruiz, Barrionuevo, Carmen (2005). *Marqueses en la Colonia. La evocación del antiguo régimen en la Ciudad Lejana de Javier Vásquez*. Versión digital http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/marqueses-en-la-colonia-la-evocacin-del-antiguo-rgimen-en-ciudad-lejana-de-javier-vsquez-0/html/0064deec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Este libro se terminó de
imprimir en abril de 2014
en la imprenta Ediecuatorial C.A.
Quito-Ecuador



El mundo de la cultura popular ha hecho parte, tal vez desde siempre, de las preocupaciones vitales de Blanca Muratorio y de Eduardo Kingman. Ese es el lugar natural de sus preguntas, sus búsquedas y sus batallas. Es por eso que los artículos que dan forma a este libro nos abren a las experiencias del mirar, escuchar, oler, tocar y sentir, desde donde los autores se acercan con placer y empatía a la pluralidad y vitalidad del mundo popular.

Más allá de centrarse en estudios de caso concretos: buho-neras, cajoneras, albañiles o pintores de Tigua, que en sí mismos enriquecen la lectura de la ciudad, cada artículo y el libro en su conjunto ofrecen una discusión más amplia sobre los efectos de la modernidad, la modernización y la globalización en contextos neocoloniales y postcoloniales. Al enfrentar preguntas sobre la producción de sentidos en un marco de transformación, esta publicación construye narrativas que buscan despertar “otras lecturas posibles de la ciudad y de los espacios sociales”. En ese sentido, este es, ante todo, un libro político que activa otras memorias posibles frente a su homogeneización y domesticación al servicio de intereses concretos del capital inmobiliario y del turismo.

Este libro contribuye a un debate que, de manera urgente, nos debe movilizar. El discurso patrimonialista, el desplazamiento de sectores populares del centro histórico, la construcción de estigmas para justificar procesos de exclusión, la manipulación de la memoria se han legitimado en una población ensimismada en el consumo y en la cultura del espectáculo. Llamar la atención sobre lo específico, sobre la vitalidad de la gente común dedicada a actividades extraordinarias, podría cambiar algunas lecturas y prácticas en relación a la ciudad.

*Mireya Salgado Gómez
Historiadora, docente de la
Pontificia Universidad Católica del Ecuador*