

Artesanías de América



cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 77

ISSN 0257-1625



*Edición Especial "Cuenca, 20 años de
Patrimonio Cultural de la Humanidad"*

Artesanías de América



cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 77

ISSN 0257-1625



*Edición Especial "Cuenca, 20 años de
Patrimonio Cultural de la Humanidad"*



**Centro
Interamericano
de Artesanías y Artes Populares**

Consejo Directivo

Iván Ontaneda B.
**Ministerio de Producción, Comercio
Exterior, Inversiones y Pesca,
Presidente del Directorio**


Juan Fernando Velasco T.
**Ministro de Cultura y
Patrimonio del Ecuador**

José Valencia A.
**Ministro de Relaciones Exteriores y
Movilidad Humana del Ecuador**

Armando Espinoza G.
**Representante de la Oficina de
la Organización de los Estados
Americanos en Ecuador (OEA)**

Pedro Palacios U.
**Alcalde de Cuenca, representante de
autoridades locales**

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo CIDAP



**Publicación del
Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares,
CIDAP, con sede en Cuenca,
Ecuador/Número 77**

Compilación de artículos:

Jonathan Koupermann K.

Edición, diagramación y diseño

Área de Comunicación CIDAP:

Verónica Puruncajas C.

Andrea Valdiviezo J.

Portada:

Maestro Artesano Miguel Andrade,
talabartería, Cuenca
Archivo CIDAP

Imprenta:

Editorial Don Bosco Ecuador

500 ejemplares

Circulación gratuita

ISSN 0257-1625

CIDAP

Hermano Miguel 3-23 y

Paseo Tres de Noviembre

Teléfonos: +593 (07) 2840 919

Apartado Postal: 01.01.1943

Cuenca, Ecuador

2019



Contenido

07

Introducción

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo CIDAP

10

“El CIDAP en la Cuenca patrimonial”

Juan Cordero Ñíguez

14

“Cuenca, Patrimonio de la humanidad: un proyecto de ciudad para la vida y las culturas”

Cecilia Suárez Moreno

22

“Cuenca Patrimonio Mundial: Arquitectura sin arquitectos que dialoga visualmente con las colinas circundantes”

Fernando Cordero Cueva

24

“Patrimonio Inmaterial y Patrimonio Material conviven en el Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca”

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural [INPC]

33

“Reflexiones y debates en torno al patrimonio cultural inmaterial, la participación y las ciudades”

Lucía Durán

44

“Sobre candongas y *souvenirs*, la estandarización de la imagen de la chola cuencana”

Margarita Malo L.
Lorena Páez I.
CIDAP

63

Muestrario de los aretes de chola

81

Premio Medalla CIDAP 2019

91

Galería fotográfica Festival de Artesanías de América 2019





Introducción

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo CIDAP

Las ciudades han representado históricamente un escenario particular, interesante y fecundo, en el cual las expresiones sociales y culturales se han desarrollado. En ellas encontramos tradiciones que han sido celosamente resguardadas por sus habitantes, pero donde también toman forma nuevas manifestaciones, mismas que a través de las migraciones y los flujos de la comunicación, son el fruto de la universalización cultural y están cada vez más presentes.

Cohabitar en este contexto cultural, sin duda, enriquece la forma de vivir en sociedad, cultiva la interculturalidad y desarrolla el respeto hacia nuevas tendencias y experiencias. Hablar de ciudades patrimonio cultural de la humanidad debería abordarse sin limitarnos a tratar únicamente al patrimonio edificado, que claro está es muy importante, pero también observar de manera amplia cada una de las expresiones de los grupos sociales que las conforman, pues son sus ciudadanos los protagonistas en la construcción del patrimonio material e inmaterial, ese patrimonio que además, entre otros, cumple el rol que diferencia a los pueblos entre sí, desarrollando su identidad territorial, manifestaciones y proyección hacia el futuro.

Las artesanías representan gran parte de esa territorialización cultural de los pueblos. En ellas están contenidas sus formas de vida, costumbres y tradiciones que nos

permiten conocer, desde una mirada más íntima, la historia local, sobre todo nos dan la oportunidad de entender a sus actores, los y las artesanas como portadores de técnicas, que han permanecido en el tiempo, en algunos casos sin variación y en otros adaptándose a la dinámica del cambio. La adaptación y evolución son estrategias de sobrevivencia, no solamente en el reino animal o vegetal, y aplica de igual forma a las técnicas y tradiciones que, como medida para perdurar, han tomado otras formas, lenguajes y usos, pero con su esencia permanente porque son expresiones que nacen de un mismo vientre.

En este sentido, las urbes son el resultado de la construcción cultural y social, que se manifiesta a lo largo de su existencia en cada uno de los elementos que la conforman, es decir su entorno natural y paisajístico; los asentamientos humanos que dejan huella sobre huella; los idiomas; las religiones; su arquitectura; su desarrollo en las artes y la ciencia; las manifestaciones musicales; las artes populares y las artesanías; entre otros. Todos estos elementos en cierto momento se funden en un gran crisol para dar vida a las ciudades. Y son estos mismos elementos los que resaltan sus bondades a nivel internacional, a tal punto de que se convierten en motivo de admiración de propios y extraños hasta que- en un instante- brillan como el oro entre las piedras, concebidas como espacios de regocijo y parte del patrimonio de la humanidad.

En el caso de Cuenca existe una "memoria romántica" de aquella ciudad pequeña, en la que sus calles eran transitadas por portadores de tradiciones, gente que en cada esquina se encontraba para hablar del entorno "citadino", en medio de sonidos tan tradicionales como el *cantar cuencano*, los sonidos de los oficios artesanales en otrora tan presentes en el centro histórico, que pareciera no se han ido pero se han estancado en la memoria de la ciudad y son recordados cada vez que se añoran los tiempos pasados.

Este centro histórico, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad, conserva en sus iglesias, casas, calles, patios y huertos, los colores de la historia, que sólo se la vive cuando se transita por ellas. Además, se lo descubre con los matices frescos que la contemporaneidad le brinda, generándose un abanico de nuevas memorias colectivas.

Veinte años de estar incluida por la UNESCO en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad son pocos, si medimos dentro de su imponente linaje histórico, su historia cañari, inca, colonial y republicana. Asimismo, esos veinte años resultan recientes si, además, consideramos que el proyecto de la UNESCO nace apenas hace cuarenta y siete años, como fruto de la "Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural" dada en París en 1972. Sin embargo, el tiempo se aprecia abundante, excesivo, si reflexionamos que, en estas dos décadas, han existido varias afecciones, alteraciones y debates en torno a los bienes patrimoniales de la ciudad; estas dos décadas también han significado la cada vez menor presencia de talleres artesanales en su paisaje urbano, lo que sin duda alguna aumenta el riesgo de perder esa herencia cultural que representan las técnicas tradicionales.

En el año 2020 esta "Cuenca ilustre", estará "de galas vestida" para conmemorar el Bicentenario de independencia española, importante y trascendental momento para la ciudad, y no menos importante para el CIDAP pues en ese mismo año, celebraremos el cuadragésimo quinto aniversario de creación institucional, y de trabajo continuo a favor de las artesanías y las artes populares, con los artesanos y artesanas del Ecuador y el mundo.

No debemos olvidar lo importante que ha sido para la ciudad de Cuenca la presencia del CIDAP en este tiempo, pues ha incidido no sólo en el desarrollo y salvaguardia de los saberes y técnicas artesanales sino que ha formado y capacitado a cientos

de artesanos, diseñadores y artistas con cursos de alto contenido técnico y cultural. Asimismo, con la promoción de las artesanías, se promueve también el turismo para nuestra ciudad; como institución única en su género en el continente, el CIDAP aportó con su trabajo para la consecución de la declaratoria hecha por la UNESCO en 1999, y esperamos con mucho optimismo que en el 2020 el expediente levantado por el CIDAP lleve a Cuenca hacia una nueva y crucial declaratoria como "Ciudad Artesanal Diversa del Mundo".

Por tales razones, en esta edición de la Revista Artesanías de América hemos invitado a ilustres cuencanos y cuencanas, y ciudadanos que aman a Cuenca, conocedores de su historia, de su entorno social, de su cultura, de la ciudad en general, para que aporten con sus reflexiones y consideraciones sobre estas dos décadas como Patrimonio Cultural de la Humanidad; y de la misma manera hacemos un cordial llamado para que los eventos de celebración, estén combinados con procesos de reflexión sobre las acciones a tomar para la salvaguardia y promoción de las artesanías, para seguir siendo merecedores de importantes reconocimientos internacionales, y en esas acciones, necesariamente deben integrarse propuestas de política pública y programas para la recuperación de espacios para ese enorme patrimonio que tiene nuestra ciudad, aquel inmaterial representado en su gente artesana, llena de tradiciones, técnicas y conocimientos que hacen de Cuenca una potencia patrimonial del Ecuador y del Mundo.

Fausto Ordóñez A.
Director Ejecutivo
CIDAP



:El Presidente del Ecuador, General de División Guillermo Rodríguez Lara y el Secretario General de la OEA, Sr. Galo Plaza Lasso, firman

el Convenio de Creación del CICAP. El acto se llevó a cabo en el Salón de la Ciudad ayer a partir de la seis de la tarde.

El CIDAP en la Cuenca patrimonial

Juan Cordero Íñiguez,
Cronista Vitalicio de la Ciudad

:El Ministro de Industrias, Comercio e Integración en representación del Gobierno del Ecuador, firma el Convenio para la formación del Centro Interamericano de Artesanías

y Artes Populares. A su derecha el Gobernador Militar y el Alcalde de la Ciudad, Dr. Alejandro Serrano Aguilar, Alcalde de Cuenca.

Al llegar a los veinte años de la declaración del centro histórico y geográfico de Cuenca como parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad, conviene hacer unas reflexiones sobre los antecedentes de este hecho, que marca un hito en el desarrollo de la ciudad.

Para llegar a un reconocimiento de la UNESCO, el organismo de las Naciones Unidas especializado en cultura, fue necesario un estudio serio del pasado histórico de la ciudad, así como de su singularidad geográfica y de la armonía creada entre el ser humano y el paisaje urbano natural.

La historia de Cuenca es de una enorme riqueza cultural, con antiguos ancestros indígenas, con un primer asentamiento humano denominado Guapondelic, con una herencia incaica manifestada sobre todo en la ciudad de Tomebamba, poéticamente llamada Paucarbamba, con casi trescientos años de vida colonial y con ciento ochenta años de una existencia políticamente libre y de un gran crecimiento cualitativo y cuantitativo.

Quienes planificaron la Declaratoria tuvieron presente toda esa larga y fecunda trayectoria e hicieron hincapié en la singularidad de un paisaje sereno, como un cuenco rodeado de montañas que no llegan a ser de nieves perpetuas, con tres plataformas geológicas, dos de ellas definidas por un singular barranco y cruzada por cuatro ríos de montaña respetados en

sus cauces naturales. En el contexto de todo estaba el trabajo de sus hombres y mujeres desde lo precañari y cañari, lo incaico, lo *precuencano* y cuencano, hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX con todo su dinámico crecimiento, sobre todo, después de la magna celebración del Cuarto Centenario de la cofundación hispano cañari de nuestra ciudad.

Dentro de este lapso marcó un hito importantísimo la aprobación legal del Centro de Reconversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago (CREA) en 1958, institución que impulsó el desarrollo regional en muchas facetas de nuestra compleja vida urbana y rural, siendo dos de ellas el despegue industrial y el fortalecimiento artesanal.

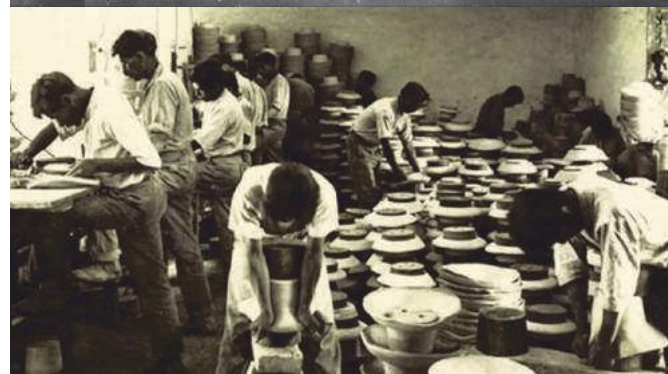


Figura 1: Diademas imperiales de Ntra. Sra. del Smo. Rosario, Cuenca. Fuente: Manuel Jesús Serrano, 1933. Fondo Nacional de Fotografía, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Figura 2: Trabajadores en producción de sombrero de paja toquilla. Fuente: Archivo fotográfico, Biblioteca del Ministerio de Cultura

En el campo amplio de la cultura ya cumplían un rol trascendente la Casa de la Cultura, que en nuestra ciudad comenzó a laborar en 1947, sumando sus aportes a los ya brindados por la Universidad de Cuenca, que celebró sus trascendentes primeros cien años de vida en 1967, año en el cual los presidentes de América encargaron a la Organización de Estados Americanos (OEA) "crear o ampliar los servicios de extensión y conservación del patrimonio cultural y estimular la actividad intelectual y artística de los americanos", siendo éste -a nuestro juicio- uno de los primeros antecedentes para comenzar a pensar en Cuenca como una sede de un organismo especializado de la OEA y, más remotamente, como integrante del patrimonio cultural de la humanidad.

Dentro de sus pasos firmes para acrecentar el desarrollo integral de la ciudad está, en 1968, la siembra de una pequeña semilla de lo que sería más tarde la Universidad del Azuay y en 1970 la aprobación legal de la Universidad Católica. También conviene destacar que fue un hito de gran valía la iniciación de las actividades culturales del buen Banco Central a partir de 1979.

En este contexto, es nuestra intención resaltar el establecimiento en Cuenca del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares. En 1969, en la Sexta Reunión del Consejo Interamericano de Cultura de la OEA, se aprobó el "Programa Regional de Desarrollo Cultural". En 1973 se realizó en México la Primera Reunión Técnica de Artesanías y Artes Populares, en la que participaron expertos de alto nivel, que aprobaron una serie de recomendaciones a través de la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares, entre ellas, la creación de un Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

En mayo de 1974, el gobierno del Ecuador invitó a Cuenca a expertos del Comité Interamericano de Cultura (CIDEK), en el que se manifestó el interés de que el país sea sede permanente del Centro recomendado, petición que fue aprobada un mes después en Washington.

La OEA ya había establecido centros especializados en otros países, como uno de Etnomusicología en Venezuela, otro de Turismo en la Argentina y uno de Bienes Culturales en el Perú (con sede en el Cuzco), de manera que era factible que se organice otro sobre artesanías y artes populares. Hubo varios países que se interesaron, quedando como finalistas Guatemala y el Ecuador.

De todos estos países, el que ofreció mejores condiciones económicas y culturales fue el Ecuador, lo que llevó a la OEA a resolver a favor de nuestro país. Esta creación fue garantizada mediante un decreto presidencial, formalizado el 3 de noviembre de 1975, en el que la ciudad de Cuenca era la escogida como sede del nuevo organismo.

Su establecimiento permitió realizar la creación popular de nuestras artesanías, de ancestros cañaris como la cerámica y la orfebrería, acrecentadas por la riqueza artesanal que nos llegó de España y matizada, desde 1845, por el tejido del sombrero de paja toquilla.

Es válida esta breve referencia para resaltar el peso de esta decisión, dentro del contexto de una declaratoria de Cuenca como una ciudad patrimonial, pues pudimos tomar más conciencia de lo que significa tener un acopio de bienes que nos dan una singular imagen y que dentro de ellos está la creación artesanal, que subyace en la arquitectura elevada por buenos albañiles y fabricantes de tejas y ladrillos, de cruces de hierro o de mármol, puestas en los cumbrosos y complementada por excelentes carpinteros y ebanistas constructores de puertas, ventanas, pilares, aleros, muebles, todos hechos a mano.

Por otra parte, el establecimiento del CIDAP nos permitió contar con los mejores especialistas de América en artesanías y artes populares como los mexicanos Daniel Rubín de la Borbolla y Alfonso Soto Soria, entre otros y de la argentina Dora Giordano, que secundó eficientemente la creación de una escuela de Diseño

REGISTRO OFICIAL

ORGANO DEL GOBIERNO DEL ECUADOR

EL ECUADOR HA SIDO, ES Y SERA PAIS AMAZONICO

ADMINISTRACION DEL CONSEJO SUPREMO
DE GOBIERNO

AÑO IV

QUITO, LUNES 22 DE SEPTIEMBRE DE 1975

NUMERO 894

**GENERAL GUILLERMO RODRÍGUEZ
LARA,
Presidente de la República.**

CONSIDERANDO:

Que mediante Acuerdo suscrito el 26 de mayo de 1975, entre el Gobierno del Ecuador y la Secretaría General de la Organización de Estados Americanos, se estableció en la ciudad de Cuenca el Proyecto Multinacional de la O.E.A. denominado Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP);

Que para ejecutar este Acuerdo es indispensable regular la estructura y las funciones del organismo que tendrá a su cargo la marcha de este Proyecto Multinacional;

Que el Gobierno del Ecuador se ha comprometido, juntamente con la O.E.A., a apoyar una política coherente, práctica y ágil de investigación, conservación, producción, defensa y fomento del arte popular y las artesanías en general; y,

En uso de las atribuciones de que se halla investido,

DECRETA:

Art- 1º - Créase el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), cuya sede es la ciudad de Cuenca, según lo dispuesto en el Decreto Supremo N°1149, del 3 de Noviembre de 1974, publicado en el Registro Oficial N°683, de los mismos mes y año, como una entidad de Derecho Público, con personería jurídica, patrimonio y fondos propios, que cumplirá los objetivos y actividades fijadas en el Acuerdo celebrado entre el Gobierno del Ecuador y la Organización de Estados Americanos, para el establecimiento de un Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

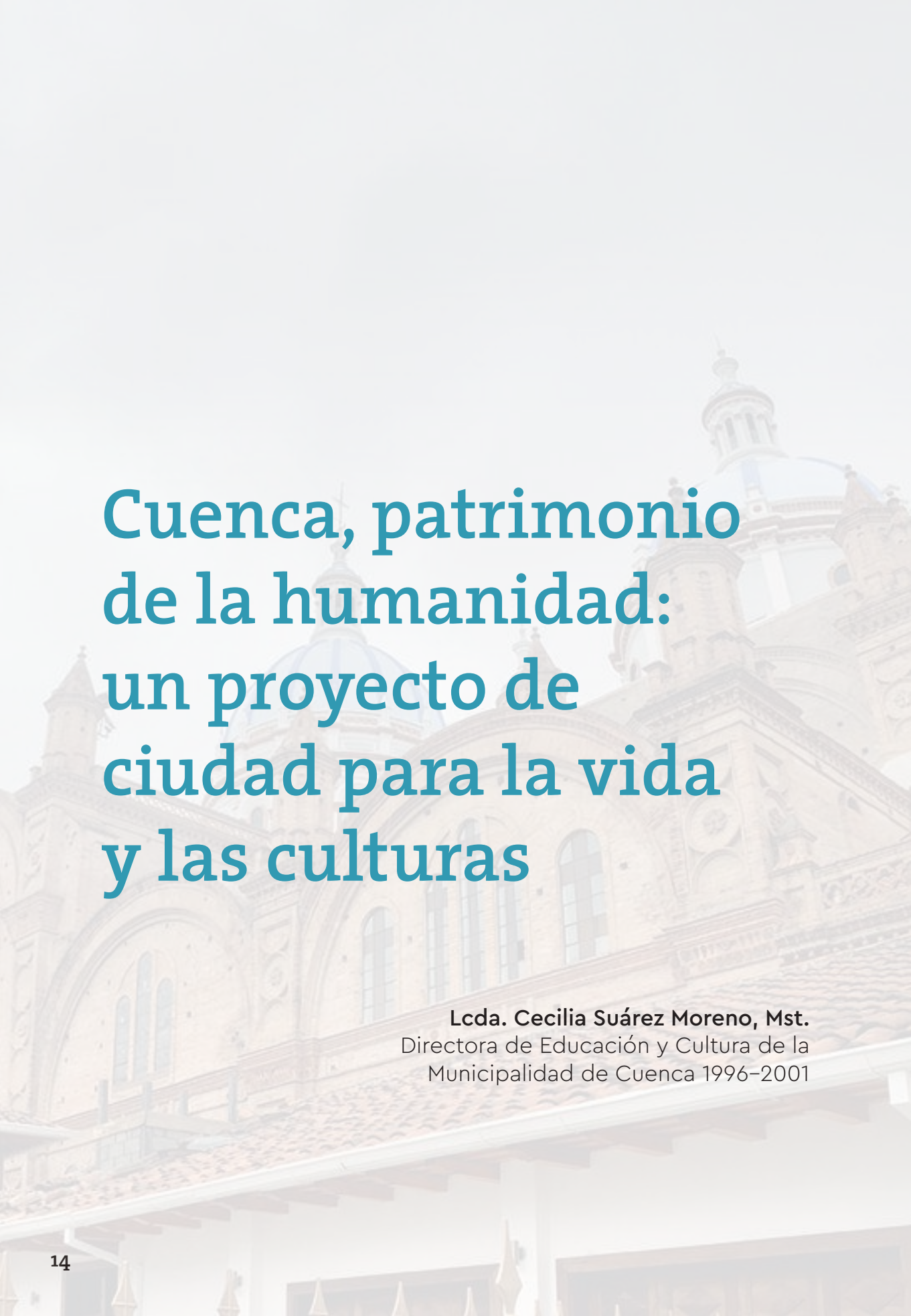
Figura 3. Registro oficial de decreto de creación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares -CIDAP-.
Fuente: Archivo CIDAP

en la Universidad del Azuay, pensada inicialmente por José Cuesta Heredia, Guido Álvarez y Claudio Malo. Pronto surgió también en la misma Universidad el proyecto de formar museólogos y museógrafos, con el apoyo de expertos del CIDAP o con la invitación a nuestros jóvenes de ir a formarse en México, como ocurrió con René Cardoso. Y Cuenca pudo tener hermosos museos, con conceptos actualizados, lo que indudablemente pesó en la documentación acopiada para entregarla a la UNESCO.

En estas breves referencias históricas hay que resaltar, por justicia y gratitud, el papel cumplido por dos bellas e ilustres mujeres: Eulalia Vintimilla Muñoz y Diana Sojos Mata, quienes impulsaron el renacer de muchas artesanías, entre las que están los bordados y la vieja técnica del *ikat*.

En 1999, Cuenca tenía un peso histórico y una realidad vital, con hincapié en las artes y artesanías. La declaratoria que cumple, en diciembre del 2019, los veinte años de vigencia y que la recordamos con emoción debe ser un acicate para robustecer nuestras instituciones, para acrecentar todas las expresiones creativas, proteger el patrimonio acumulado y dar claras y precisas soluciones a los problemas que se presentan, con la virtud del emprendimiento que ha caracterizado a los cuencanos, sabiendo que la cultura no es otra cosa que la respuesta adecuada a nuestras necesidades materiales y espirituales, tanto singular como colectivamente.

Enhorabuena para el CIDAP y para Cuenca que la acogió con entusiasmo y que se siente orgullosa de integrar una lista mundial de ciudades patrimoniales de la humanidad. ■



Cuenca, patrimonio de la humanidad: un proyecto de ciudad para la vida y las culturas

Lcda. Cecilia Suárez Moreno, Mst.
Directora de Educación y Cultura de la
Municipalidad de Cuenca 1996–2001

La ausencia de políticas públicas, que promuevan y consoliden la apropiación de la memoria histórica, provoca grandes olvidos y graves distorsiones del significado de procesos tan relevantes como la inscripción de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, en la lista de ciudades patrimonio de la humanidad. Por ello, es indispensable recordar algunos de los elementos sustantivos de este suceso histórico, cuyas proyecciones superan las circunstancias. Si convenimos que estos procesos no constituyen un fin en sí mismos, sino -en verdad- son herramientas generadoras de acciones trascendentes destinadas al mejoramiento de la calidad de vida de todos sus habitantes, porque convocan y comprometen a los ciudadanos consigo mismos, con su ciudad y con el mundo.

Vista con la objetividad que nos dota la perspectiva, a veinte años de distancia, acciones como ésta cumplieron la misión para la que fueron formuladas, ser verdaderas "ilusiones movilizadoras" de las energías colectivas, que estimulan la participación activa y creativa de todos los sujetos sociales y políticos, para la construcción de un proyecto compartido de ciudad -como lo definimos desde 1995- quienes fundamos el Movimiento Nueva Ciudad.

Sostuvimos entonces que la finalidad de toda acción del gobierno local, incluido el proceso que ahora analizamos, no es otra que propiciar la construcción de una ciudad justa, equitativa, humana y solidaria, donde la vida y las culturas encuentren las mayores y mejores oportunidades para su despliegue.

En pos de alcanzar los mayores logros colectivos, los distintos gobiernos locales y nacionales que se suceden en el tiempo, más allá de los naturales relevos periódicos y democráticos, deberían asumir que existen planes, programas y proyectos que trascienden los períodos específicos de cada uno, porque tienen tanto la vocación de unificar los esfuerzos de la nación o la ciudad, como la potencia de llevar hacia la conquista de grandes metas que superan cualquier coyuntura.

Luego de cumplir con una serie de complejas exigencias -que se refieren a los sustentos históricos, sociales, culturales y urbanísticos establecidos por la UNESCO para este tipo de procesos- y de suscribir sendos compromisos para la conservación de su centro histórico y áreas aledañas, Santa Ana de los Ríos de Cuenca fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, por el Comité de Mesa de la UNESCO, en la ciudad de Marrakech (Marruecos), el 1 de enero de 1999, y, cuatro días más tarde, inscrita en la lista de este organismo mundial como parte de un grupo de ciudades, cuyos valores son reconocidos y legitimados como excepcionales por el organismo mundial.

Esta condición excepcional del Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca y sus áreas aledañas se sustenta en tres criterios:

Criterio (ii): Cuenca ilustra la perfecta implementación de los principios de planificación urbana del Renacimiento en las Américas.

Criterio (iv): La fusión exitosa de las diferentes sociedades y culturas de América Latina está simbolizada de manera sorprendente por el trazado y el paisaje urbano de Cuenca.

Criterio (v): Cuenca es un ejemplo sobresaliente de una ciudad colonial española planeada en el interior. (Municipalidad de Cuenca, 1998)

El proceso de conocimiento, valorización y protección de su patrimonio cultural, arquitectónico y urbano tiene sus orígenes en la conciencia de un pequeño grupo de miembros de la Casa de la Cultura, de los años sesenta, en la Cuenca, como una respuesta ciudadana a los tardíos y cruentos procesos de modernización que se iniciaron a mediados del siglo XX.

Probablemente, de no mediar estas acciones cívicas de resistencia, se hubiesen borrado para siempre las huellas de las culturas ancestrales, cuya presencia más remota en estas tierras data de hace ocho mil años, en especial de la cañari e inca, así como los testimonios de una diversidad de influencias de otras culturas americanas, europeas, asiáticas y africanas, que los cuencanos han procesado creativamente hasta llegar a ser lo que hoy es, una ciudad con una identidad pluricultural que es, precisamente, el producto de este rica, extensa y compleja transformación que nos proyecta al mundo de modo singular, con una específica forma de estar en el mundo y en la vida.

La modernización pretendió arrasar con los testimonios históricos, que las distintas culturas habían construido en la ciudad, académicos y urbanistas dieron cuenta del inicio de dicha operación "(...) A partir de 1950, se produce, en nombre de la modernidad y la tecnología, un atentado contra las formas urbanísticas y arquitectónicas de la ciudad histórica que se había ido moldeando durante más de 400 años" (Cordero, F. & Pauta, F., 1993).

En respuesta a ello, se iniciaron las primeras iniciativas de cuidado y protección del patrimonio histórico, inventariando varias de las edificaciones públicas y privadas de mayor valor histórico. Promovido

desde un pequeño grupo de miembros del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, acogió en su seno la creación del Instituto Azuayo de Folclore (1966-1967) y, más tarde, con el funcionamiento de una comisión especializada. En 1969, se formuló un primer plan de protección de los bienes culturales de la ciudad (Kennedy A., 2007, p.139).

La Municipalidad de Cuenca y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural acogieron la iniciativa de los pioneros miembros de la Casa de la Cultura, se formuló y aprobó la primera ordenanza -que legisló la protección del rico legado histórico y cultural precedente-, es decir, el testimonio material del trabajo de varias culturas y generaciones que han sido procesados sucesivamente por sus ciudadanos.

Un breve recorrido por la ciudad y vivir en ella, demuestran la variedad y riqueza de ese legado histórico y cultural que se evidencia desde pequeños detalles hasta los testimonios monumentales: singulares edificaciones públicas y privadas, templos, el trazado de sus calles en forma de damero, un barranco florido y habitado, incluso hasta el presente, portadores todos de formas culturales múltiples y magníficas.

Es necesario señalar que no fueron pocas las voces que se opusieron al inicio de las acciones de cuidado patrimonial. Sin embargo, Acción Cívica, un colectivo ciudadano que actuó en la década de los años setenta en Cuenca, continuó las acciones iniciadas por la Casa de la Cultura, subrayando la necesidad de preservar los testimonios culturales e históricos amenazados por el arrollador avance de una modernización que, en nombre del progreso, había iniciado ya un acelerado proceso de demoliciones.



Figura 1. Plaza de las flores, ubicada en el centro histórico de Cuenca
Fuente: Andrea Valdiviezo, archivo CIDAP, 2018

Nunca será un exceso recordar que el área urbana de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, reconocida por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, corresponde a:

224, 14 ha., de las cuales 178,23 ha. corresponden al Centro Histórico. A este sector se suman 30,12 ha. de áreas especiales y 15,70 ha. de espacios arqueológicos. Esta área es fiel representante de la materialización de los fundamentos teórico-urbanísticos que se usaron en la conquista y colonización española por lo que expresa una faceta de la memoria colectiva de la humanidad. (Municipio de Cuenca, Justificación, Cuenca Patrimonio de la Humanidad, 1998, p.16)

Es decir, además de las doscientas veinticuatro hectáreas del centro histórico propiamente dicho, fueron inscritas por la UNESCO como áreas patrimoniales en su lista de valor excepcional, las zonas constituidas por la avenida Loja, la calle Rafael María Arízaga, la calle de Las Herrerías y, entre las arqueológicas, el Parque de Pumapungo.

La declaratoria mundial, un medio, nunca un fin en sí mismo

En innumerables ocasiones, el alcalde Fernando Cordero y varios de los miembros de su equipo insistimos que la inscripción de Cuenca entre las ciudades patrimoniales de la humanidad no es -no puede ser- un título más para la ciudad, sino el inicio de un proceso que, si bien está debidamente sustentado en sus méritos urbanísticos, culturales e históricos, aspira a proyectarse en el tiempo porque ratifica el carácter de una ciudad construida por sus habitantes de forma singular.

Por ello, la inscripción de Cuenca en la lista mundial del patrimonio constituye un medio, una herramienta, nunca un fin en sí mismo porque esta "ilusión movilizadora" permitió -y ojalá le permita en el futuro- a la ciudad y a sus ciudadanos volver a mirarse, reflexionar sobre sus orígenes multiculturales y repensar la riqueza de su identidad mestiza, con la finalidad de reformular sus proyecciones, planificar, proyectarse y posicionarse en la escena nacional e internacional, como una ciudad que aspira a vivir el siglo XXI, alcanzando los mayores índices de desarrollo humano.

Incluso, fuimos y somos críticos de las concepciones tradicionales de una Cuenca ateniense, de míticos paisajes y una

supuesta armonía social, posición que -por fortuna- quedó impresa en un volumen completo de artículos y fotografías, titulado *Cuenca de los Andes* (VV.AA., 1998), que fue presentado al Comité de Mesa de la UNESCO por el Alcalde de Cuenca en Marrakech, como documentación anexa al expediente que sustentó la inscripción de la ciudad en la lista mundial del patrimonio.

Muchos de los más representativos escritores de aquel momento fueron invitados -por la Municipalidad de Cuenca y la Casa de la Cultura- a reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la ciudad, a partir de tres grandes ejes temáticos, las señas de identidad, los espacios de la ciudad y los lenguajes que hablan de ella. Los literatos definieron -en conjunto- las identidades de una Cuenca persistente, presente y en un constante cambio.

Los autores del libro mencionado abordaron múltiples temas, con un enfoque crítico, hondos conocedores de los antecedentes y sabios soñadores de las proyecciones de la ciudad y sus culturas. Por ello, es importante volver sobre sus páginas y sus imágenes para descubrir cómo pensaban y cómo contribuyeron a proyectar la ciudad, en ese momento crucial de su vida.

El índice temático es indicativo y habla por sí solo:

"Las identidades: Cuenca de los Andes. El paisaje cuencano: diálogo entre el hombre y la naturaleza. El maíz: un hilo conductor de la presencia andina en la Cuenca de hoy. Cultura popular en Cuenca. Nuestra primera historia. Cuatro esquinas desde donde mirar a Cuenca. Progresismo cuencano: desarrollo económico y endogamia política. Cuenca, memoria y balance. La inauguración de un siglo: Cuenca en los años veinte. De este lado de la frontera: las otras caras de la migración. Los Espacios: Cuenca: la magia de lo cotidiano. Las ciudades de la ciudad. Los espacios rituales. Los barrios de Cuenca. Cuenca: ciudad universitaria. Los Lenguajes: El sabor de la lengua. Algunas voces de la poesía cuencana. Cuenca: tierra de cuentistas. Los pintores del Quinto Río. La ciudad que se deja querer. Periodismo cuencano o una lucha entre información y opinión. El deporte en Cuenca. Para la historia del teatro cuencano. Cuenca y la música. Los sombreros de paja toquilla. La fiesta religiosa en el Azuay. La cocina cuencana, su otra historia. Las mujeres en la región de Cuenca y el Azuay. Soñar en Cuencano: los jóvenes de la ciudad. Personajes y leyendas populares" (VV.AA., 1998).



Figura 2. Centro histórico de Cuenca
Recuperado de: <https://bit.ly/2YqtYAV>

Durante los dos primeros años, previos a la declaratoria, y, por supuesto, luego, cuando la condición patrimonial ya fue inscrita por la UNESCO, el título alcanzado "se ha convertido en una ilusión movilizadora, una meta compartida de sus sectores público, privado y comunitario" (Expediente, 1998, p. 49). Es decir, como hemos insistido en varias ocasiones, esta nueva condición de la ciudad fue y es una herramienta que promueve la unidad en la diversidad, el impulso colectivo que requiere un proyecto consensuado de ciudad, con miras a que todos los sectores sociales y económicos puedan disfrutar de igualdad de oportunidades, de unas condiciones de vida de calidad, en la perspectiva de alcanzar mayores índices de desarrollo humano, que evidencien la posibilidad de un camino hacia una sociedad más justa, humana y solidaria.

La reconstrucción del área de primer orden del centro histórico, el ensanchamiento de sus veredas, la reconstrucción de sus calzadas con materiales originales, el cableado subterráneo, la renovación de las instalaciones de agua potable, energía eléctrica, telefonía e internet; la reconstrucción del Parque Central y de los parques San Blas y San Sebastián; la restauración de la Catedral Vieja y el Museo

Remigio Crespo Toral; la construcción de las primeras lagunas de oxigenación del país; la implementación de los presupuestos participativos, especialmente en la zona rural y luego en los barrios urbanos; las decenas de kilómetros de parques lineales; la renovación de los mercados del centro histórico; son algunos de los indicadores que confirman que una nueva ciudad comenzó a construirse, nutrida de la energía del proyecto de la declaratoria de Cuenca como Patrimonio Mundial, porque su finalidad real no es otra que promover el esfuerzo colectivo para transformarla en un mejor lugar para la vida y las culturas.

Sin duda, el proyecto de la declaratoria de Cuenca también tuvo objetivos educativos, inclusivos y participativos que se expresaron, por ejemplo, en la participación de Cuenca en la "Red de patrimonio de los niños y jóvenes", formada por la UNESCO para fortalecer la educación (Mancero, 2010, p.222), lo que se materializó con la creación de veintiún Centros del Saber, ubicados en las bibliotecas municipales de la parroquias rurales de Cuenca, provistos de servicio de internet y bibliotecas con programas de fomento de la lectura; e incluso la producción de varias publicaciones infantiles, talleres, murales, etc., en coordinación con varios entes educativos.

También lo atestigua la creación de una política pública de promoción del uso de los espacios comunitarios para la vida y las culturas como "Abril, mes de las culturas" y "Noviembre, mes de la ciudadanía"; la construcción y promoción de la Calle de los artistas (Sucre entre Benigno Malo y Padre Aguirre); la creación de la Agenda Cultural de la ciudad que alcanzó los cien mil ejemplares autofinanciados, entre otros, todos con el propósito de fomentar la apropiación ciudadana del espacio público, la promoción de las celebraciones y fiestas locales como lugares de la identidad, el encuentro y el reencuentro sociales, más allá de las lógicas clientelares predominantes.

Si bien los mayores beneficiarios de la declaratoria mundial de la ciudad patrimonial han sido los empresarios del turismo y los propietarios de restaurantes, bares, discotecas, cafeterías y similares, es preciso reflexionar que ello constituye una forma de estimular la creación de empleo, en una economía local que estuvo entonces como ahora, seriamente afectada por la recesión.

Por otro lado, el centro histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca aún espera la ejecución de importantes proyectos de vivienda con grandes repercusiones sociales, que devuelva su naturaleza de lugar para vivir, lo que contribuiría a resolver la *tugurización* y la inseguridad, como ya se había sostenido en el proyecto original que aspiraba a devolverle su histórica habitabilidad.

A modo de conclusiones

Como todo proceso, la inscripción de la ciudad patrimonial en la lista mundial de la UNESCO posee límites y contradicciones que provienen de la forma de sociedad y economía hegemónicas. Algunos conceptos que aristocratizan han sido criticados en ciertos pasajes del expediente presentado a la UNESCO (Mancero, 2010) no son de responsabilidad ni autoría de los líderes del proceso, que nunca buscaron un título nobiliario ni un signo de distinción. Los principios rectores fueron y son visiblemente democráticos, ciudadanos y populares, como lo atestigua el plan y los resultados del gobierno local presidido por Fernando Cordero (1996–2004).

Es probable también que el proyecto original de la inscripción de Cuenca en la lista de ciudad patrimonio de la humanidad haya sido subsumido por una lógica económica capitalista, que ha priorizado los beneficios de los propietarios de predios del centro histórico, incrementando los precios y la renta del suelo, multiplicando también la instalación de servicios y comercios, y postergando para un añorado después la construcción de vivienda para los sectores que lo han habitado desde antaño.

Mas, nunca buscamos una distinción elitista para la ciudad; por el contrario, la meta siempre fue un sensible mejoramiento de la calidad de vida de todos los ciudadanos, lo que puede verificarse si analizamos la evolución de los IDH formulados para el Programa de Población de las Naciones Unidas para el Ecuador, y, en particular para Cuenca, que revela que la ciudad ocupa un alto sitial en el país.

Como sabemos, el IDH se define por la conjunción de tres variables: una vida larga y saludable de sus habitantes; el acceso en igualdad de oportunidades a los conocimientos; y, por supuesto, un nivel de vida digno que, a su vez, tienen una directa influencia en la esperanza de vida, la tasa de mortalidad y la renta *per cápita*.

En este contexto, Cuenca ocupa un meritorio tercer lugar dentro del país, superada solo por Quito y Galápagos. La primera como capital del país, por tanto, sede de los más importantes órganos del gobierno nacional y de las matrices de las más grandes empresas nacionales y de las corporaciones multinacionales afincadas en el territorio; y, por supuesto, el atractivo

turístico insular dota al archipiélago de crecientes cifras de visitantes extranjeros que elevan notablemente sus ingresos.


También es preciso que el gobierno local potencie la participación ciudadana en las decisiones sobre las áreas patrimoniales, soslayada por lógicas burocráticas o tecnocráticas, que no siempre responden a las necesidades de las personas ni resuelven adecuadamente sus demandas.

Y, finalmente, la ciudadanía aún espera la formulación de políticas públicas consensuadas mediante diálogos permanentes con todas las instituciones y los actores sociales

de la ciudad para retomar y fortalecer el componente educativo, cultural y recreacional, que Cuenca y sus habitantes merecen, con especial énfasis en proyectos para niños y jóvenes, destinados a la interpretación y la apropiación del legado histórico de las diversas culturas que han construido esta ciudad; lo que aportaría sensiblemente en la sustentabilidad de un proyecto de largo plazo, con la mayor participación de todos sus sectores sociales, habitante y usuarios del centro histórico y demás áreas patrimoniales de una ciudad, que no ha renunciado a ser un lugar para la vida y las culturas. ■

Bibliografía

- Cordero Cueva, F. & Pauta Calle, F. (1993). Universidad de Cuenca. La cuadrícula en la ciudad hispanoamericana, un modelo urbano permanente: el caso de ciudad de Cuenca, Ecuador. IN: *500 años, actualidad y perspectiva*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Kennedy, A. (2007). (Universidad Andina Simón Bolívar, Ed.) *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*.
- Mancero, M. (2010). De Atenas del Ecuador a Cuenca Patrimonio. En Felipe . Burbano, et al, *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX* (págs. 197-246). Quito: FLACSO.
- Municipalidad de Cuenca. (1998). *Propuesta de inscripción del centro histórico de Cuenca Ecuador en la lista de patrimonio mundial*. Cuenca: Grafisum.
- VV.AA. (1998). *Cuenca de los Andes*. Cuenca: Municipalidad de Cuenca & Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Vicuña C., A. (2000). Cuenca: Patrimonio Cultural de la Humanidad. *Espacio y Desarrollo*, (12), 171-198. Obtenido de Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espaciodesarrollo/article/view/8095>



**Cuenca patrimonio
mundial:
Arquitectura sin
arquitectos que
dialoga visualmente
con las colinas
circundantes**

Arq. Fernando Cordero Cueva

En 1984, en un acto público, se entrega del Plan de Renovación Urbana de "El Barranco". Se había propuesto la idea movilizadora para incluir a Cuenca en la lista de las Ciudades del Patrimonio Mundial. Recuerdo que, emocionado, con el Salón de la Ciudad repleto, me tocó intervenir. Sugerí que "El Barranco" y su espacio de inclusión -la ciudad histórica- al combinar en forma singular: arquitectura, topografía y vegetación, con el emblemático "Julián Matadero" -nombre coloquial de nuestro hermoso río Tomebamba- podría convertirse en **¡Patrimonio Cultural de la Humanidad!** La mitad de la gente se rió, la otra mitad se quedó callada.

En mayo de 1996, Cuenca me eligió su alcalde. Con mucha convicción y compromiso propusimos al Concejo Cantonal iniciar una "minga", que nos permita conseguir que la UNESCO inscriba nuestra ciudad y -particularmente- su Centro Histórico en la lista del patrimonio universal. La minga rebasó nuestro optimismo. El entusiasmo e incansable trabajo de mucha gente dentro y fuera de Cuenca y Ecuador, fue enorme. Cada acto realizado y cada decisión tomada subía la autoestima colectiva.

El 1 de diciembre de 2019 se cumplen veinte años de la inclusión de nuestra querida Cuenca y particularmente de su Centro Histórico en la lista de bienes considerados *Patrimonio Cultural de la Humanidad*. **"Ese título nos subió, para siempre, la autoestima a los cuencanos (...)"**. Nunca pensamos que Cuenca transformada en ciudad patrimonio mundial era un fin sino solo un medio para potenciar nuestros sueños y aspiraciones de siempre: convertirnos en una sociedad más justa, incluyente, solidaria y equitativa, y vivir en un espacio de ciudadanos con plenos derechos y deberes.


El impacto fue enorme y trascendió inmediatamente los estrechos límites de las 224 hectáreas de su Centro Histórico, prácticamente toda la ciudad y sus parroquias rurales son consideradas, por nuestra gente, como "Patrimonio Mundial".

Razones sobran para aquello, ya que los orígenes de Santa Ana de los ríos de Cuenca están enlazados con la Guapondelig cañari y con la Tomebamba incásica. Otro elemento que ha permitido esa apropiación colectiva de la ciudad patrimonial es su "arquitectura sin arquitectos", que siempre mantuvo un diálogo visual con las colinas circundantes, haciendo coherente el nombre de la ciudad y marcando para siempre un modelo urbanístico integrado con la naturaleza.

Bien hizo la UNESCO al escoger los criterios y razones para convertirnos en Patrimonio Mundial y señalar que ilustramos "la implantación exitosa de los principios de la planificación urbana del Renacimiento en las Américas", y que somos producto de una fusión exitosa de diferentes sociedades y culturas, que se expresan simbólicamente en el diseño y el paisaje urbano de Cuenca.



Figura 1. Centro histórico de Cuenca
Fuente: Archivo CIDAP, 2019



Patrimonio inmaterial y patrimonio material conviven en el centro histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Resumen

El centro histórico de Cuenca fue declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad el 1 de diciembre de 1999. El presente trabajo pretende poner en valor manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial que se complementan y son parte inherente de los bienes del patrimonio material de la ciudad.

Palabras clave:

Patrimonio, cultural, material, inmaterial, Cuenca.

Este 1 de diciembre de 2019 se conmemoran veinte años de la declaratoria del Centro Histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca, como Patrimonio Cultural de la Humanidad, distinción otorgada por la UNESCO. La Lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad está enfocada en destacar los valores universales excepcionales de los sitios. Entonces, la declaratoria resalta fundamentalmente al patrimonio material arquitectónico del lugar, sin embargo, concepciones actuales invitan a concebir el patrimonio de manera integral y a entenderlo como un todo.

Las presentes líneas pretenden ser un aporte a esta concepción y evidenciar como conviven y se complementan aspectos del patrimonio inmaterial y del patrimonio material. Para ello se analizarán tres categorías de esta convivencia: Lo inmaterial de lo material; Lo material de lo inmaterial; y, finalmente, Lo inmaterial de lo inmaterial.

Lo inmaterial de lo material

El interés por investigar y gestionar el Patrimonio Inmaterial es algo que toma vigencia a partir de la celebración de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial [PCI], en el año 2003. Antes de ello, concepciones monumentalistas del patrimonio limitaban su accionar al cuidado de monumentos y sitios.

De los aportes más significativos de la Convención está el establecer definiciones y metodologías consensuadas del PCI. Es así que se define al patrimonio inmaterial como:

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2014, pp. 5)

La convención también propone la división del PCI en cinco ámbitos: Tradiciones y expresiones orales; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos de la naturaleza y el universo; y, técnicas artesanales tradicionales (UNESCO, 2014). En lo referente a este último ámbito se observa como diversas técnicas artesanales – históricamente- han sido empleadas para edificar lugares que, con el pasar de los años, se han convertido en parte del patrimonio de las comunidades. En el caso del centro histórico de Cuenca, este aspecto ha sido reconocido como parte de la historia de la ciudad, así por ejemplo Poloni-Simard recoge el siguiente relato histórico que ilustra cómo, en la época de la colonia, se construían infraestructuras que actualmente son el patrimonio cuencano: “En obra de los claustros en madera, clabos, chaglas, texas, ladrillos, cal, pago de oficiales albañiles, carpinteros, pintores, lapidarios que hisieron las uacas para los corredores, el mantenimiento de oficiales y peones puertas, ventanas: 1755 p.R” (Poloni-Simard, 2006, pp. 214).

Es por ello que se afirma que en la ciudad han tenido gran importancia los oficios tradicionales. Algunos tienen antecedentes prehispánicos, muchos de ellos tuvieron continuidad y se acoplaron a las nuevas tecnologías traídas por los europeos, y perviven hasta la actualidad. Este alcance histórico de ciertos oficios se evidencia también en la conformación física de la ciudad, pues algunos se ubican en lugares específicos y se han consolidado en torno a ellos.

En el presente caso se hará mención únicamente de aquellos oficios artesanales y sus barrios, que han sido indispensables para la construcción de la ciudad y su patrimonio arquitectónico:

La Herrería. El oficio de darle forma a los metales tiene sus inicios en Cuenca desde los primeros años de la colonia. Es una actividad que surge ligada a la tenencia y transporte de ganado -principalmente del caballar-, pues se tornaba necesario para la confección y reparación de sillas, herraduras, espuelas, hebillas, entre otros objetos necesarios para cabalgar (Arteaga, 2000).

A esta vinculación se debe la ubicación de las herrerías en la parte sureste, a las afueras de la ciudad, ya que esta zona era el tambo de los comerciantes que ahí arribaban para desempeñar sus actividades en la urbe. Mientras los comerciantes realizaban sus negocios en la ciudad, se aprovecha para renovar o ajustar las herraduras de sus caballos en los talleres dispuestos a lo largo de la vía. Es por ello que, con el pasar de los años, este lugar toma el nombre de Barrio de las Herrerías, mismo con el que se conoce hasta la actualidad.

Diversos objetos como puertas, pasamanos, protecciones de ventanas y balcones, cruces que se colocan en los techos de las casas, entre otros, son parte de las viviendas del centro histórico de la ciudad; elaborados con la aplicación de las técnicas de la herrería, parte del patrimonio inmaterial cuencano.



Figura 1. Cruz de hierro forjado que se coloca en el techo de las viviendas.
Fuente: Paola Moreno, 2019

La Hojalatería. Esta rama artesanal se refiere al trabajo realizado con metales no preciosos como la hojalata y el cobre. Es una actividad introducida en la época de la colonia, -durante esta época- a sus artífices se los conoce también como paileros o latoneros. Sus principales trabajos eran aquellos que conformaban el menaje de la casa y de la cocina, como recipientes y pailas, destinados a la elaboración de melaza, azúcar, dulces, o para la cocción de carnes; también se elaboran alambiques, campanas, armas y otros instrumentos.

Las referencias bibliográficas o documentales que dan cuenta de los orígenes de esta actividad son muy escasas, aunque se conoce que tiene fuertes raíces coloniales datadas en 1682. La actividad se continuó realizando hasta el siglo XX, cuando materiales como el aluminio y el plástico sustituyen a los artefactos de hojalata (Abad Rodas, 2006).

El aporte de la hojalatería al patrimonio arquitectónico de la ciudad es innegable, así lo relata Abad (2006) en su estudio sobre esta técnica.

En las pocas casas coloniales que se conservan en Cuenca como el Monasterio de Las Conceptas y de Las Carmelitas y en aquellas edificaciones construidas en la primera mitad del siglo XX se pueden observar aún todos aquellos trabajos en hojalatería relacionados con canales, bajantes y tolvas para recoger aguas lluvias. Se distinguen con facilidad por sus formas redondas, muestra evidente del trabajo manual de los artífices de la hojalata, quienes a pulso y apoyados en un tronco de madera iban encorvando la lata para dar cuerpo a estas obras que perviven, según el criterio de varios artesanos, por el buen trabajo, el cuidado y la atención que los maestros ponían en la elaboración y colocación de estas piezas. (pp. 16)

El oficio de la hojalatería se ubica en el centro histórico de Cuenca:

(...) la mayoría de los talleres que se encuentran en el Centro Histórico, de alguna manera, coinciden con el trazado que realizaron los españoles para determinar los barrios destinados como habitación para la población indígena y ubicar las "tiendas" como se conocían entonces a los talleres artesanales. (pp. 39-40)

Es así que se reconoce a la zona de la bajada de El Vado como espacio tradicional para la hojalatería; aquí se encuentra el taller La Forja, que elabora diversos objetos tradicionales.

Además de estos espacios, que están en zonas urbanas y que han contribuido a la construcción del patrimonio arquitectónico, también algunas zonas rurales han tenido gran importancia en este aspecto. Así por ejemplo en la parroquia Sayausí, se ubican las tejerías y ladrilleras, y en la parroquia Sinincay se destaca la marmolería.

Las tejerías y ladrillera. La elaboración de tejas y ladrillos es una actividad presente en Cuenca desde los inicios de la colonia. Se conoce que en el año 1589, el Municipio dispuso que se construya un tejero entre San Sebastián y Sayausí para abastecer de estos productos a la ciudad y evitar los largos traslados que elevaban su precio (Arteaga, 2000). Esta ubicación se da debido a la cercanía con minas de caolín y de finas arcillas.

El oficio de tejero tenía gran importancia en la época colonial, evidenciado gracias a que en los libros parroquiales estaban clasificados aparte y contaban con sus propias autoridades en San Sebastián (Poloni-Simard, 2006). Su importancia se muestra también desde épocas tempranas, en que la herencia del oficio y su transmisión de padres a hijos fue primordial, como lo indica el siguiente relato "Nosotros oficiales texeros en el texar del rrey en esta ciudad, acudimos de ordinario para toda esta rrepublica y conventos hasiendo texas y ladrillos susediendo a nuestros padres y antepassados en este officio desde la fundacion desta ciudad" (Poloni-Simard, 2006, pág. 216)

Los lugares históricos de ocupación de esta actividad se mantienen hasta la actualidad: la alfarería en la parte más central (Barrio de las Ollerías o Convención del 45), y hacia la zona más rural el sector que toma el nombre de El Tejar, por ser el lugar en donde se fabrican tejas y ladrillos.

La marmolería. La parroquia de Sinincay alberga a los marmolistas y escultores más representativos de la ciudad de Cuenca. Sus habitantes indican que este oficio se desarrolló con gran fuerza debido a la abundancia y variedad de mármol que existían en sus minas, tales como el rosado, gris y verde.

Esta tradición se ve representada en los distintos talleres de los portadores que ahí habitan, algunos de ellos, producto de los conocimientos transmitidos de generación en generación por padres y abuelos.

Antiguamente, los artesanos que esculpían el mármol lo realizaban primero sobre madera y elaboraban objetos como cruces para las huasipichanas, imágenes religiosas, figuras zoomorfas, etc. Actualmente esta actividad ha disminuido -básicamente- porque cada vez es más escasa la materia prima.

Lo material de lo inmaterial

Para adentrarnos en este acápite es necesario regresar al concepto de Patrimonio Inmaterial, que reconoce como tal a "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas", pero este conjunto de elementos intangibles se materializan gracias a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes.

En este sentido, se hará una breve mención de algunos elementos de gran valía para el patrimonio cultural cuencano: el tejido tradicional del sombrero de paja toquilla y el Pase del Niño Viajero; manifestaciones del PCI que cuentan con reconocimientos -el primero- de carácter mundial y -el segundo- de carácter nacional.

Los espacios del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla. La actividad artesanal del tejido de sombreros de paja toquilla tuvo gran importancia en la configuración de la ciudad y en su arquitectura, así lo reconoce el expediente que evidencia cambios significativos en las edificaciones, especialmente durante el período de expansión económica, a finales del siglo XIX e inicios del XX.

A más de ello, existen espacios de gran relevancia para el tejido de paja toquilla. Es el caso del barrio de "El Chorro", ubicado en lo que -a finales del siglo XIX e inicios del XX sería la zona periférica de la ciudad hacia su oeste. Aquí se asentó, lo que algunos han considerado, la primera fábrica de sombreros de propiedad del exportador, Miguel Heredia Crespo; alrededor de esta casa exportadora se establecieron algunos intermediarios de sombreros, conformando

un barrio identificado como el barrio de los sombreros de paja toquilla, a lo largo de la calle Rafael María Arízaga. Es decir, el denominado *boom toquillero* influyó, no solo en la conformación social de la ciudad sino en su configuración arquitectónica, "La ciudad sufrió un cambio en su edificación "por la ampliación de su función comercial, como consecuencia del dinamismo económico urbano que imprime la exportación del sombrero de paja toquilla" (Regalado, 2014).

A más del barrio El Chorro, también existen otros espacios culturales indispensables para la continuidad del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla. Por ejemplo el parque María Auxiliadora y la zona aledaña al mercado 9 de Octubre, lugares en donde -históricamente- los días jueves y domingo se comercializa paja toquilla y sombreros sin procesar.

Los espacios del Pase del Niño Viajero. Por su importancia, el Pase del Niño Viajero fue reconocido como patrimonio cultural Inmaterial del Ecuador, en el año 2008. Esta manifestación cultural, que pone en evidencia la fe y la religiosidad de la población, convive con espacios físicos de la ciudad.

La imagen del Niño Viajero parte de la iglesia del Carmen de la Asunción y se dirige a la procesión, que recorre de sur a norte la calle Simón Bolívar, una de las más representativas del centro histórico, hasta llegar a la Catedral de la Inmaculada Concepción, más conocida como Catedral Nueva, edificio emblemático que forma parte del patrimonio cuencano, considerado como el ícono de una arquitectura integrada por diversas influencias locales y europeas.

Visitar la Catedral de Cuenca es una invitación constante a renovar la memoria de la ciudad y hacerlo el 24 de diciembre, acompañando el Pase del Niño Viajero, es la oportunidad perfecta para entender el patrimonio en su conjunto, pues no se trata únicamente de un edificio emblemático arquitectónico de la ciudad, sino que, además, es un espacio cultural inherente a manifestaciones del PCI.



Figura 2. Pase del Niño Viajero
Fuente: Verónica Puruncajas, archivo CIDAP, 2016

Lo inmaterial de lo inmaterial

Finalmente hablar de *lo inmaterial de lo inmaterial* permite acercarse y entender los simbolismos que acompañan a los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, parte del patrimonio inmaterial. Por su naturaleza, este aspecto se torna –probablemente– en el más difícil de identificar y de analizar, no por ello menos importante. Entonces es pertinente señalar, de manera aún preliminar, la importancia que tiene el patrimonio en la conformación de la identidad cuencana, aspecto que se muestra a través de los discursos que se conforman entorno a éste.

Una catedral tan grande como la fe.

En Cuenca llama la atención la religiosidad de su población, aspecto que se muestra en la arquitectura cuencana que cuenta con varias edificaciones en su centro histórico, donde se celebran -de manera permanente y a lo largo de todo el año- actos religiosos que evidencian la fe de sus pobladores.

En este aspecto ha pasado a ser parte del patrimonio oral de la ciudad y de su historia el relato que cuenta como el obispo de la época alentaba a los feligreses a que se construya en Cuenca una catedral que "debía ser tan grande como la fe los cuencanos" (Jaramillo, 2004, pp.123). Claramente este sermón caló en el imaginario de sus feligreses y se expresó en brindar las condiciones para hacer posible esta construcción. Aunque se trata de una obra literaria, la novela *Los hijos* de Agustín Cuesta y Cuesta, retrata la Cuenca de las primeras décadas del siglo XX y cómo la gente miraba la construcción de la Nueva Catedral "la gran mole de la Catedral en construcción se alza, opaca, pero aún así dominante, con su alta cúpula inconclusa" (Cuesta y Cuesta, 2005, pp. 177), demostrando la importancia que tuvo para la población la construcción de este edificio, que hoy es el ícono del patrimonio arquitectónico de Cuenca.



Figura 3. Mercado y Catedral de Cuenca.
Fuente: José Salvador Sánchez, ca. 1935-1945,
Fondo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

La Catedral Nueva se empieza a construir en el año 1885 y es, sin duda alguna, la representación de una serie de eventos históricos y sociales que muestran una época de bonanza económica y evidencian la diversidad y creatividad de sus oficios artesanales. Tanto en su fachada como en la parte interior, esta edificación muestra productos y técnicas artesanales, por ejemplo se observan bellas columnas de mármol, figuras religiosas talladas en mármol y madera, orfebrería religiosa e incluso los ladrillos y canales, siendo fieles testigos de la habilidad de artesanos que imprimieron sus conocimientos en estas obras.

Las viviendas como símbolo de distinción y estatus. Las viviendas, patrimoniales o no, a más de cumplir con la función de brindar un lugar donde habitar, también cumplen con la función de ser símbolo de estatus de sus habitantes; es decir, son para sus propietarios a más de un capital económico un capital simbólico.

Entonces, se dan dos momentos importantes en la edificación del centro histórico de Cuenca: la colonia y la época de bonanza económica a inicios del siglo XX. Por un lado, la colonia es un periodo en donde el poder, ligado al estatus, recae sobre los conquistadores -es decir sobre los españoles- y esto se expresa en las construcciones que empiezan a adoptar los materiales y las técnicas propios de ellos; en consecuencia sus artífices también adquieren demanda y cierto prestigio.

Los tejeros, asociados con frecuencia con los ladrilleros, tenían a su cargo un papel importante en la continuación a la fundación de Cuenca. En efecto, el cabildo deseaba darle un lustro más digno de una ciudad española propiciando, en particular, que las casas fuesen techadas con tejas (Poloni-Simard, 2006, pp.123). Tanto caló la teja en las técnicas constructivas locales que se mantienen con fuerza durante los próximos años, incluso hasta la actualidad, de tal forma que son predominantes en la quinta fachada, es decir, domina desde una vista aérea de la ciudad. Se puede afirmar que éste es un legado del deseo de parecerse a España.

Otro momento importante para la edificación del patrimonio arquitectónico se identifica varios siglos, desde mediados del XIX hasta las primeras décadas del XX, cuando la bonanza económica se traduce en la construcción y reconstrucción de buena parte del centro de la ciudad.

En este periodo comienza la transformación del centro histórico de Cuenca dentro de un proceso de transculturación y polifonía (...). El cambio radical de la cultura arquitectónica cuencana -sobre un escenario colonial principalmente en su trazado espacial y adopta y adapta el estilo neoclásico francés- se resume en un proceso de renovación de fachadas (sustitución o maquillaje) de las viejas casas coloniales y en la construcción de obra nueva, que constituye el mejor ejemplo de la presencia de la arquitectura neoclásica en Cuenca (Jaramillo, 2004, pp. 122).



Figura 4. Entre la calle Bolívar y Boyacá, Banco del Azuay.
Fuente: Manuel Jesús Serrano. Ca. 1920 1926,
Fondo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural




Figura 5. Cuenca, guandos llevando un piano en sus hombros, que muestra la suntuosidad de la época y el capital económico y simbólico que pretende mostrar la élite cuencana.
Fuente: Manuel Jesún Serrano. Ca. 1920 1930, Fondo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

También, al interior de las viviendas se muestran objetos suntuosos que hacen gala del capital simbólico adquirido por las familias de la élite cuencana, destacando los tumbados de latón en las fachadas internas y externas. A pesar de tener una influencia francesa, el simbolismo es el mismo, el querer parecerse a quienes detentan el poder, la búsqueda de adquirir estatus y mostrarlo, distinguirse del habitante común.

Queda un largo camino por transitar en lo que corresponde a la investigación, conservación y salvaguarda de los patrimonios de Cuenca, el reto es hacerlo desde miradas integrales, que permitan visualizar y sobre todo actuar, entendiendo al patrimonio como un todo complejo compuesto de elementos materiales e inmateriales en convivencia, complementándose entre sí. Entender a Cuenca y su patrimonio en su conjunto es la única forma efectiva de realizar acciones de conservación y salvaguarda. ■

Bibliografía

- Abad Rodas, A. (2006). *La Hojalatería Arte, oficio y realidad*. Cuenca: CIDAP.
- Arteaga, D. (2000). *El artesano en la Cuenca colonial (1557-1670)*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Cuesta y Cuesta, A. (2005). *Los Hijos*. Los Hijos: Libresa.
- Jaramillo, D. (2004). *Del plano de damero a la ciudad del migrante*. En *Cuenca Santa Ana de las Aguas* (págs. 86-145). Cuenca: Libri Mundi.
- Poloni-Simard, J. (2006). *El Mosaico Indígena: Movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca (Ecuador) del siglo XVI al XVIII*. Quito: Abya-Yala.
- Regalado, J. F. (2014). *Estudio Etnohistórico del Tejido Tradicional del sombrero de Paja Toquilla en la Regional 6 (Azuay, Cañar y Morona Santiago)*. Cuenca: S/E.
- UNESCO. (2014). *Textos Fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París: UNESCO.



Reflexiones y debates en torno al patrimonio cultural inmaterial, la participación y las ciudades

Lucía Durán

"El patrimonio, entonces, no es un conjunto canónico de bienes físicos o inmateriales, sino un proceso relacionado con la actividad y la agencia humanas, un instrumento de poder simbólico, independientemente de la época histórica en que se examine" (Bolán, 2010, pp.5).

En la última década, la gestión del patrimonio cultural ha enfrentado retos significativos.¹ Cuestiones relativas al carácter discursivo, social y político de lo patrimonial, dominaron la discusión en años previos y continúan siendo relevantes. Al mismo tiempo, otro tipo de debates se consolidan alrededor del patrimonio cultural inmaterial. Por un lado, los propios actores sociales han puesto en crisis ciertas nociones institucionales de democratización en el campo cultural y cuestionado formas de participación instrumental, al tiempo que demandan otro tipo de relación entre la práctica del patrimonio, la política, la economía y los discursos globales, en donde se establecen los marcos de acción de lo patrimonial.

Por otro lado, las transformaciones sociales y políticas en Latinoamérica han supuesto una revisión de los propios procesos de patrimonialización. Se ha discutido el carácter selectivo del patrimonio y las relaciones de poder que juegan en sus jerarquías de valor; se han revisado de los sentidos de la memoria y el pasado para comunidades diversas, móviles y urbanas; y, se han promovido diversas formas de uso y circulación social de los patrimonios en los procesos locales, más allá de las industrias culturales o turísticas, que han mostrado ya sus límites sociales y una cierta disposición hacia la *fetichización* de las prácticas sociales en el mercado. De este modo, la experiencia regional da cuenta de cómo, ni las categorías ni los instrumentos, pueden constituir marcos inmóviles sino orientaciones para un trabajo que deberá enriquecerse con las experiencias locales y los contextos históricos y políticos en los que se desarrollan.

En este sentido, el presente artículo busca aportar algunas reflexiones críticas alrededor del patrimonio cultural inmaterial. En primer lugar, revisa algunas nociones que subyacen al concepto mismo de patrimonio en su asociación con una idea de cultura anacrónica. La mirada genealógica nos devuelve al sentido de las prácticas patrimonialistas y la necesidad de su renovación. En segundo lugar, explora la noción de participación en el campo del patrimonio y la forma de cómo se articula desde la experiencia latinoamericana y; finalmente, repasa en la compleja relación entre el patrimonio inmaterial y la transformación de las ciudades patrimonio y sus centros históricos, un tema vigente y cuya discusión resulta imprescindible en el campo patrimonial.



Figura 1. Participantes del Pase del Niño Viajero vistiendo trajes tradicionales.
Fuente: Verónica Puruncajas, archivo CIDAP, 2016

¹ Este artículo recoge algunos aportes y debates producidos dentro del posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el que la autora es docente.

Una noción anacrónica de cultura: un ineludible punto de partida para pensar el patrimonio inmaterial

Aquello que hoy entendemos como patrimonio cultural inmaterial -según los principales ámbitos propuestos por UNESCO en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003- tiene relación con una serie de tradiciones y expresiones orales, lenguas, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y festivos, técnicas artesanales tradicionales y los conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo. Se trata, según las definiciones institucionales, de elementos de naturaleza frágil, cuya transmisión se produce entre generaciones, que son representativos para las comunidades en donde se producen y cuyas identidades fortalecen. Además, se asume que son un tipo de patrimonio capaz de enriquecer el diálogo, fomentar el respeto entre culturas y promover la diversidad cultural en un contexto de globalización.

Al igual que en la citada Convención, diversos instrumentos de UNESCO y declaraciones y cartas internacionales a nivel global² han contribuido a la formación de un imaginario dominante sobre la cultura. Si bien varios autores³ han recogido de manera profusa las diversas acepciones que la palabra cultura adquiere en la esfera pública, nos interesa de manera específica reparar en la idea dominante de cultura, que ha sido movilizada institucionalmente en el campo de patrimonio inmaterial. Esta tiene un trasfondo antropológico: la

idea de la cultura como un "todo" (Tylor, 1871), cuestión que ha sido ampliamente debatida en el campo antropológico y de cuya crisis se han ocupado las ciencias sociales a lo largo de décadas. En su versión fundacional, generada en un contexto evolucionista y producida desde una mirada colonial, positivista y eurocéntrica de inicios de la primera mitad del Siglo XX, esta noción fue capaz de aglutinar aspectos espirituales y prácticas sociales, desde las creencias y conocimientos hasta las costumbres y los modos de vida. Al mismo tiempo, suponía la posibilidad y el deseo de su captura, registro y representación a través de una vasta literatura etnográfica y visualidad que describió -para fines de interpretación y comparabilidad-, a los pueblos, sus costumbres, ritos, tradiciones, prácticas alimentarias y de cultivo, organización social, económica y política, sistemas de parentesco, entre múltiples otros elementos.

Incluso reformulado según las distintas escuelas antropológicas, este imaginario cultural se trasladó a modelos, clasificaciones, taxonomías e instrumentos de registro y gestión en el campo patrimonial inmaterial, en los que aún hoy es posible identificar prácticas de representación anacrónicas que suelen entender la cultura desde lo objetual, no en pocas ocasiones despolitizada, atemporal o, al menos, no coetánea.

² Por ejemplo: Conferencias de Venecia (1970) y Estocolmo (1998), Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001), Decenio Mundial Cultura y Desarrollo (1988-1997), Carta Cultural Iberoamericana y Agenda 21 de la Cultura. La Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales realizada en México en 1982, conocida como MONDIACULT, elabora una definición de cultura que influenciaría fuertemente las políticas culturales en la región hasta nuestros días: "conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias".

³ Ver por ejemplo los textos ya clásicos de Raymond Williams (1976) *KEYWORDS. A Vocabulary of Culture and Society* y el de Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn (1952) *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*.



Figura 2. Calle Padre Aguirre. Vendedores ambulantes en el centro histórico de Cuenca
Fuente: Autora

En el campo del patrimonio cultural inmaterial, este "trazado de cancha" tuvo consecuencias de *visibilización* y audibilidad para actores sociales y comunidades, aunque también otras de carácter negativo, que han sido bien estudiadas: el divorcio de las prácticas de los productores de sus contextos de producción y circulación, y la *exotización* de elementos de la vida cotidiana para su inserción en el mercado turístico y en la industria cultural con pocos beneficios para sus hacedores. En definitiva, permitió reforzar una línea *demarcatoria* fundacional, entre los objetos y los mundos que los producen y dentro de los cuales adquieren significado. Su variante multicultural, expresada en términos de la diversidad

cultural o el mosaico de culturas, también ha sido objeto de críticas sustentadas desde las teorías descolonizadoras y las resistencias de pueblos y nacionalidades indígenas del continente.

Si bien la crisis de la representación en las ciencias sociales⁴ animó un desprendimiento de aquella idea esencialista de cultura hace ya varias décadas, lo cierto es que ha sido lentamente incorporado a las prácticas del patrimonio. Esta propondría nuevas formas de interpretación de los fenómenos socioculturales y la alteridad, ancladas en lo simbólico, pensadas desde las relaciones de poder, la política, la globalización y la historia, los movimientos sociales, lo urbano, entre otros temas.

⁴ Esta noción de cultura ha sido objeto de múltiples críticas y reformulaciones dentro de las ciencias sociales, pero no entrará plenamente en crisis dentro de la antropología sino hasta fines de los años sesenta, y con mayor ímpetu en los años ochenta, bajo la influencia de una corriente crítica, animada por procesos poscoloniales y globalización, crisis sociales, fenómenos urbanos, diásporas y migración, y la irrupción de nuevas corrientes de pensamiento social.

La realidad es que los conceptos con los que trabajamos el patrimonio son problemáticos, responden a complejas genealogías y traen a su vez aparejadas miradas críticas. Reconocer que el patrimonio cultural no es un campo cerrado e inmóvil, sino una construcción social e histórica que hace parte de conflictivas dimensiones culturales, sociales y políticas, presupone retos adicionales a los gestores del patrimonio inmaterial. Una reflexión crítica hacia el anacronismo cultural, que complejice los modos de representar y trabajar el patrimonio inmaterial es hoy un punto de partida.

Patrimonio cultural inmaterial [PCI] y participación: más allá del acceso y la apropiación

Una perspectiva contemporánea hacia el patrimonio inmaterial tomará distancia de los esencialismos culturales para enmarcar las prácticas y representaciones sociales, desde una perspectiva sociocultural. Si lo cultural es un campo simbólico y el patrimonio una construcción social, deben interesarnos las diversas formas en que es asumido y movilizado socialmente, así como por la forma en que los debates sociales y políticos inciden en la concepción y gestión de los patrimonios.

Sabemos que el debate sobre el PCI se ha intensificado y ampliado más allá de la frontera del campo experto patrimonial. Como ya lo afirmaba Néstor García Canclini hacia fines de los noventa, desde una perspectiva sociológica de la cultura, el patrimonio es en sí mismo un campo de disputas de orden simbólico, político y económico, en que diversos actores históricamente definen las reglas de juego y su sentido (1999, pp.18).

Esto se debe, por una parte, a la centralidad que el patrimonio ha ido adquiriendo en la esfera pública en un contexto global

culturalista, pero también es consecuencia de las propias prácticas sociales de interlocución con los actores dominantes. Hoy se apropian del discurso patrimonial el mercado turístico, los políticos, el sector inmobiliario, los planificadores urbanos, las asociaciones vecinales, los emprendedores creativos, las industrias culturales y otros actores sociales, constituyéndose así en un tema de interés público. Susan Wright (1998), en un texto denominado *The Politicization of Culture*, había ya mostrado las diversas formas en que la "cultura" se desplazó hacia otros campos de saber/poder como el mundo corporativo, los medios, la política y los organismos internacionales, conservando en aquellos recorridos, aquel núcleo conceptual clásico de la "cultura" al que antes nos referimos.

Ahora bien, la forma en que los actores sociales se apropian del discurso patrimonial y lo movilizan también ha mutado en las últimas décadas. Antes se observaba una participación más bien circunscrita a los espacios institucionales y buena parte de los reclamos sociales alrededor del patrimonio eran liderados por colectivos de profesionales o vecinos en defensa/o en contra de la demolición de una edificación histórica, o en demanda de la protección de un bien o una práctica considerada en riesgo. En estos debates, si bien la ciudadanía y los medios intervenían públicamente, las decisiones alrededor del patrimonio quedaban en el ámbito técnico-político y no contemplaban formas consolidadas de participación social.

Aunque los instrumentos internacionales comprometen a los países⁵ a buscar una participación amplia y activa de comunidades, grupos e individuos, y asociarlos a su gestión, durante algún tiempo -sobre todo cuando el patrimonio estaba circunscrito a una noción material- hablar de participación con relación al patrimonio, remitía casi exclusivamente a buscar formas en las que la ciudadanía podría ser partícipe del conocimiento

⁵ Artículo 15 de la Convención de 2003.

sobre los patrimonios y disfrutarlos. La educación, la mediación y la comunicación fueron los principales mecanismos a través de los que las instituciones patrimoniales buscaron acercar a los sujetos a los bienes y prácticas, y provocar, por medio de este acercamiento, el conocimiento y deleite, la valoración social de los bienes y también el reforzamiento de un sentimiento de identidad colectiva. Así, las comunidades se han involucrado en talleres para la identificación de patrimonios inmateriales, han sido parte de la producción de exposiciones colectivas, han trabajado en la producción de documentales de difusión, han recibido formación, entre otros procesos iniciados desde las instituciones.

No obstante, la idea que parecería subyacer a estas nociones de participación y apropiaciones, precisamente son necesarios esfuerzos de mediación entre los bienes, prácticas y la misma ciudadanía que los produce y, ligado a la anterior, sólo un patrimonio que se conoce y se valora es fuente de actitudes cívicas de cuidado y respeto. Este sentido común, *disciplinador* y *civilizador*, suele estar en percepción de los actores del campo para quienes la valoración es un acto externo a lo social.

Ahora bien, desde la práctica patrimonial sabemos que el acceso a un espacio patrimonial no garantiza la apropiación social y que la apropiación social no deriva del conocimiento que las personas tengan sobre un determinado bien o práctica que, además, les pertenece y sobre la que ha desarrollado conocimientos. También, que el acceso es una forma de participación, que con frecuencia se relaciona con una noción idealizada de un espacio público igualitario, cuando, como hemos ya mencionado, la cultura -como el patrimonio- son terrenos de disputa simbólica y material marcados por múltiples intereses y relaciones de poder. No todos participan en igualdad de condiciones en el campo patrimonial.

Ya que el patrimonio no es un hecho dado ni preexistente, sino una construcción social dinámica y un acto selectivo, circunscribir

la participación social en la gestión del patrimonio a la apropiación social de aquello, que ha sido *patrimonializado* o basarse únicamente en los usos sociales existentes, puede resultar limitante, sobre todo si consideramos las nuevas formas en que la ciudadanía está asumiendo lo patrimonial en la región.

En muchos lugares de Latinoamérica, la noción de patrimonio está siendo apropiada, usada, reclamada o disputada por las más diversas comunidades, grupos y colectivos. Bajo la bandera del patrimonio, la ciudadanía se moviliza ya no únicamente por el patrimonio en su sentido clásico, es decir por la defensa de ciertos bienes considerados de valor histórico-cultural o de tradiciones, que alimentan la identidad de un lugar o región. El PCI trabaja con hechos del presente y una memoria polifónica y activa, con prácticas que suceden cotidianamente y su relación con las dinámicas sociales, económicas y políticas es estrecha.

El patrimonio cultural inmaterial muchas veces se articula con las respuestas sensibles y creativas de los sujetos frente al mundo en el que habitan. De ahí que las prácticas alimentarias no pueden circunscribirse a cuestiones gastronómicas, sino que revelan un conocimiento profundo sobre la naturaleza, el mantenimiento de equilibrios y la seguridad alimentaria de muchos grupos; las formas en que diversas culturas resuelven sus diferencias dan cuenta de una sensibilidad distinta en el procesamiento de conflictos y reparación social, contribuyendo a la cohesión social; en el manejo de los recursos naturales de algunas comunidades existen prácticas sostenibles dignas de réplica; el conocimiento y práctica de otras formas de cuidado de la salud tienen un gran valor para la humanidad; la fiesta cumple una importante función social contribuyendo al tejido social incluso en aquellos que migran y al sentimiento de pertenencia al lugar, entre tantos otros ejemplos.

Si entendemos lo cultural como un terreno de disputas materiales y simbólicas, y que la diversidad cultural tiene que ver con

intercambios desiguales y relaciones de poder y alteridad, es probable que debamos adaptar nuevas perspectivas, herramientas técnicas y metodológicas en la gestión del PCI, y desarrollar capacidades de mediación y negociación para un trabajo que se desenvuelve en cambiantes y conflictivos mundos sociales. Esto, en lugar de ser visto como un obstáculo en la gestión, podría ser considerado un contexto de trabajo y un nuevo ámbito de desarrollo de capacidades de los gestores del PCI.

Patrimonio cultural inmaterial en ciudades patrimoniales: las nuevas dinámicas urbanas

En una región y un mundo cada vez más urbanos, las ciudades latinoamericanas han ido colocando a la cultura y al patrimonio en el centro de las políticas públicas, sea como medios, factores u objetivos del desarrollo sostenible a escala local⁶. Algunas entienden que la cultura es la finalidad del desarrollo, en línea con los postulados de la Conferencia Intergubernamental de Venecia: "el hombre es el principio y fin del desarrollo", y asumen una política cultural urbana que tiende a poner en el centro el bienestar. Sin que lo anterior sea excluyente, otras ciudades enfatizan en la bastante difundida idea de que la cultura es un medio, tal como se postulaba en MONDIACULT en México en 1982: "el desarrollo requiere de la afirmación cultural: identidad, patrimonio, creatividad", estableciendo políticas culturales que buscan desarrollar dichos elementos en el contexto urbano. Por otro lado, hay ciudades que han logrado establecer ejes, sistemas y *transversalizar* políticas culturales en las distintas instancias de la gestión pública, en línea con una tendencia que surge en los años noventa y que articula bajo el binomio cultura y desarrollo sostenible.

En Latinoamérica, lo anterior se evidencia en políticas que atañen a la renovación urbana, al posicionamiento y diferenciación de las ciudades en contextos regionales y globales, y a la ampliación de derechos culturales de la ciudadanía. En algunas ciudades, ciertas expresiones y manifestaciones culturales y los lugares significativos en los que se desarrollan, son puestos en valor para fines de inserción de las ciudades en las dinámicas del turismo cultural a escala global. En otras, los centros históricos son objeto de permanentes intervenciones de regeneración o revitalización urbana. Los gobiernos locales despliegan esfuerzos por mejorar el acceso, participación y disfrute de los patrimonios a escala local. En estos procesos, la participación e inclusión ciudadana en la gestión del patrimonio adquiere una particular relevancia.



Figura 3. Pruebas dinámicas del tranvía en el centro histórico
Fuente: Verónica Puruncajas, 2018

⁶ El debate sobre la relación entre la cultura y el desarrollo no es nuevo, de hecho, a partir de los años ochenta, son numerosos los instrumentos internacionales que ensayan formulaciones al respecto como la Agenda 21 de la Cultura, y la Resolución de cultura y desarrollo de la Asamblea General de Naciones Unidas, 2010.

La manera en que el patrimonio cultural se incorpora al proyecto urbano en las ciudades latinoamericanas es diversa. Al igual que la cultura y el patrimonio material, en un inicio, el patrimonio cultural inmaterial empieza a aparecer dentro de planes estratégicos de ciudad, planes territoriales, ejes, objetivos, proyectos e instrumentos normativos a escala local, que suelen reproducir las taxonomías institucionales, imaginarios culturales anacrónicos y enfatizan en su contribución a la identidad local y a la cohesión social, pero sobre todo en su valor económico en el turismo, las industrias culturales y el marketing de ciudades⁷.

A través de fuertes acciones locales y de la influencia de modelos, técnicos y financiamientos internacionales, los centros históricos latinoamericanos han sido el propósito de innumerables intervenciones de "recualificación" cultural urbana, desde los años ochenta. La recualificación,

(...) alude a áreas degradadas —centrales o subcentrales— de las metrópolis a través del reordenamiento de sus espacios, imágenes y población (...) procesos que aspiran recomponer tanto la materialidad como la imagen de zonas devaluadas para volverlas atractivos sitios de entretenimiento, consumo visual y estético. (Girola et. Al, 2011; pp.27)

Es por ello que, como muchos autores han señalado, los centros históricos latinoamericanos van adquiriendo un aire común, se vuelven visibles e identificables al ser embellecidos bajo estéticas universalistas, al disponer los espacios públicos bajo esquemas similares y al reconvertir espacios para el turismo,

nuevos habitantes, actividades culturales e industrias culturales, en definitiva para el consumo, con diversos resultados según las trayectorias locales y nacionales.

En estos espacios históricos -barrios, plazas, parques o incluso paisajes-, es posible observar una de las maneras más generalizadas en que el PCI se inscribe en lo urbano. Son lugares emblemáticos, cargados de materialidad y simbolismo, que dan cuenta de los orígenes, la historia y la identidad de un lugar. Las intervenciones en estos sitios no son únicamente de tipo arquitectónico, preocupadas por la forma, como la rehabilitación o renovación, sino también son intervenciones integrales que atienden las expresiones y manifestaciones propias de los lugares, su simbolismo, su significado y su potencial de cumplir con los objetivos de ciudad, que antes mencionamos: fortalecer la identidad y la cohesión social del lugar y aportar al desarrollo local a través de su inserción en circuitos de consumo cultural y turístico.

Ahora bien, como si se tratara de una vuelta a lo rural o a los orígenes esencialistas del PCI y su búsqueda de autenticidad, aquello que se ha venido poniendo en valor en lo urbano, remite a manifestaciones y expresiones en el orden de la fiesta religiosa, carnavales, artesanía, música, entre otros. Son pocas las experiencias en que se ha trabajado un PCI urbano desde otras perspectivas, como la construcción histórica de sujetos, grupos y colectivos diversos en el proceso de hacer ciudad, las memorias polifónicas y las formas en que se imagina y produce la vida urbana como la conocemos en el presente. Esta construcción está atravesada por

⁷ Por ejemplo, las celebraciones de semana santa o carnaval que en diversas ciudades latinoamericanas empiezan a ser objeto de una patrimonialización explícita o no (algunas expresiones son objeto de acciones de salvaguardia aún sin entrar en declaratorias), tienen una raíz local y popular ligada a la expresión de la fe católica y, al mismo tiempo, circulan como parte de la oferta turística internacional de las ciudades y son escenario de festivales internacionales de música y arte. Si bien son hechos que pueden coexistir, no siempre lo hacen sin conflicto, debido a la tendencia institucional a disciplinar y normar prácticas que antes eran objeto de formas de organización y regulación social.

procesos de migración regional y global, con fronteras porosas entre los mundos urbanos y rurales, memorias diversas y estéticas otras marcadas por lo barroco y las mezclas históricas propias de países en descolonización. Con frecuencia, acciones en este sentido suelen ser impulsadas por fuera del campo patrimonial, sea desde actores culturales, ciudadanos o académicos.

Las intervenciones patrimoniales en los centros históricos no se resuelven de manera simple. Dada la multiplicidad de intereses que pueden existir sobre lugares de alto valor económico y simbólico, observamos en Latinoamérica una creciente politización y conflictividad social en este campo, en la medida en que diversos actores sociales reclaman y disputan su lugar y sus derechos a partir de la apelación a la noción de "patrimonio."

En muchos casos, las intervenciones patrimoniales han resultado en el desplazamiento de poblaciones o en procesos de *gentrificación*⁸ y exclusión social. También son objeto de intervención los barrios populares de los centros históricos latinoamericanos, en espera de la adquisición de vivienda por especuladores y la llegada de nuevas clases sociales. En algunos lugares, el proceso de llegada de las nuevas "élites" y extranjeros con alta capacidad adquisitiva, se ha dado de

manera progresiva, mientras que en otros lugares este proceso ha sido discontinuo y no ha tenido la fuerza esperada.

Las implicaciones de los procesos de requalificación son muchas en términos del PCI, dado que impactan en la vida de los sujetos que habitan los lugares. Paradójicamente, en no pocos casos la población sólo puede intervenir en estos procesos a partir de sus prácticas culturales, tal como son legitimadas institucionalmente; mientras que su permanencia en los lugares en dónde han nacido y habitado por décadas, y en dónde reproducen sus prácticas culturales, está siendo amenazada por la presión inmobiliaria y la inversión público-privada.

Las luchas sociales están hoy en el centro de las dinámicas patrimoniales y esto -los técnicos del patrimonio- lo conocen bien. La gestión del PCI tiene en lo urbano un terreno que no ha sido suficientemente problematizado. Al pensar de modo relacional estas dos categorías -lo patrimonial y lo urbano- es posible desplazar el foco de análisis, desde una mirada fundamentalmente culturalista, para derivar hacia el movido y complejo campo de lo social, en que se construye la vida urbana contemporánea y se desarrollan las prácticas sociales constituyentes del patrimonio cultural inmaterial.

Conclusiones

La definición de patrimonio cultural inmaterial propuesta por UNESCO en la Convención del 2003 fue de gran relevancia en el campo del patrimonio, por cuanto permitió renovarlo al considerar desde una perspectiva más integral, en su relación con los contextos sociales en que se produce y contribuyendo a pensar la herencia humana, más allá de la materialidad de los bienes y espacios. Logró complejizar la mirada dominante del patrimonio como materialidad y alta cultura para incorporar una dimensión *socioantropológica* y la perspectiva de los sujetos.

⁸ Se habla de gentrificación o ennoblecimiento cuando el objetivo es la recomposición poblacional con clases medio-altas y la modificación de estilos de vida.

Al mismo tiempo, es importante recordar que la noción de PCI, incluso aquella movilizadora en la actualidad, responde a una genealogía de conceptos que contribuyeron a fijar una noción esencialista de cultura. Aún objeto de crítica, ésta ha sido -sin embargo- reeditada e institucionalizada por vía de instrumentos y políticas internacionales y nacionales. Algunas de las críticas contemporáneas nos han llevado a entender que, en primer lugar, el patrimonio es una construcción social, es decir un proceso en el que sujetos concretos -relacionados con campos de poder y saber- conciben, identifican, seleccionan y ponen en valor ciertos objetos y prácticas. En segundo lugar, que la selección que opera desde el patrimonio no puede perder de vista las distintas dimensiones de la materialidad de la creación humana en los mundos cotidianos en que se produce, contribuyendo a superar dicotomías problemáticas (material-inmaterial, tangible-intangible, material-espiritual, etc.). En tercer lugar, que es imprescindible tender puentes hacia aportes interdisciplinarios que permitan observarlo, dimensionarlo y gestionarlo en su contexto social, cultural, histórico y político.

En lo urbano, como hemos visto, las consecuencias de la instrumentalización y la separación son más complejas. Por un lado, la recualificación cultural permite pensar el patrimonio inmaterial como un recurso para el desarrollo sostenible y la participación social. Por otro lado, puede ser también un recurso en procesos de gentrificación y exclusión de sectores populares, de los hacedores de los patrimonios más

significativos de Latinoamérica. Si la participación social se sigue entendiendo de manera periférica, los actores locales pueden y terminan por participar de las escenografías, relatos y performances puestas a disposición del turismo y con pocos beneficios significativos en términos de su calidad de vida o, peor aún, desplazados de sus lugares de vida.

Si se considera que los ciudadanos y ciudadanas son actores centrales del patrimonio, la apropiación social puede ser entendida como el proceso social de descubrimiento, disfrute, enriquecimiento y transmisión en el presente, así como un lugar para la garantía de derechos culturales de diversos colectivos, lo que va más allá de una cuestión pedagógica o comunicacional. La participación, desde una perspectiva de los usos, disputas y apropiaciones sociales del patrimonio inmaterial, implicará una apertura real para incorporar nuevas perspectivas: territorialidad, interculturalidad, inclusión social, derechos sociales, participación, nuevos patrimonios socialmente gestados en lo urbano, entre otros.

Es claro que lo anterior pone en tensión un campo experto, pero al mismo tiempo lo enriquece. Exige comprender la *politicidad* y la ética del trabajo de la gestión del patrimonio cultural inmaterial, en tanto acto de selección -cambiante e inestable- dentro de un vasto campo de producción y reproducción cultural. Ese acto selectivo es capaz de incluir y excluir, visibilizar e invisibilizar, incidiendo con ello en la vida de las comunidades y grupos humanos. ■

Bibliografía

- Arantes, A. (2014). Desencaje y exclusión. Preservación cultural, desarrollo y vida cotidiana. En: Durán, Kingman y Lacarrieu (eds.), *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*. Quito: IMP, FLACSO, UBA, 8-25.
- Asamblea General de Naciones Unidas. (20 de diciembre de 2010). Resolución de Cultura y Desarrollo. [Resolución 65/166].
- Durán, L. (2014). Patrimonio cultural, políticas de representación y estigma. En: Grimson, Alejandro (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: CLACSO, 145-162.

- Durán, L. (2014). Entre el espectáculo, el estigma y lo cotidiano: ¿es posible habitar el patrimonio? Miradas desde los barrios del Centro Histórico de Quito. En: Durán, Kingman y Lacarrieu (eds.), *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*. Quito: IMP, FLACSO, UBA, 66-85.
- García Canclini, N. (1999). "Los usos sociales del Patrimonio Cultural." En: Aguilar, Encarnación (comp.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.
- Hall, S. (2001). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *World Heritage and Cultural Economics*. En: Karp et al (eds.) *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham and London: Duke University Press, 161-202.
- Lacarrieu, M. (2010). *Ciudades latinoamericanas. Desafíos y limitaciones de los procesos de recualificación cultural: ¿globales/transnacionales, regionales, nacionales y/o locales?*. Revista *Praia Vermelha* V.20 No. 2: 135-155
- Nivón, E. & Rosas Mantecón, A. (coords.). (2010). *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. México: UAM.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (22 de abril de 1970). *Primera Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (21 de noviembre de 1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (06 de agosto de 1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales* [MONDIACULT]. México D.F., México.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (15 de noviembre de 1989). *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (31 de agosto de 1998). *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo*. Estocolmo, Suecia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (22 de noviembre de 2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (17 de octubre de 2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (20 de octubre de 2005). *La Convención de 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. París, Francia
- Trouillot, M. (2010). *Adieu Culture, Surge un nuevo deber*. En: *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Popayán: Ceso-Universidad del Cauca, 175-209
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, S. (1998). *The politicization of culture*. En: *Anthropology Today* Vol 14: 7-15.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2008). *Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?*. En: *Alteridades* 18 (36). México: UAM-Iztapalapa.
- Zukin, S. (2010). *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.

Sobre candongas y souvenirs, la estandarización de la imagen de la chola cuencana

Margarita Malo L.
Lorena Páez I.
CIDAP

Resumen

El artículo aborda la problemática de la construcción social e histórica de la imagen de la Chola Cuencana como icono popular e imagen homogenizada en discursos y campañas de marketing, turismo, cultura y patrimonio. De manera particular, esta investigación identifica y rescata las diversas tipologías de zarcillos tradicionales de la Chola Cuencana que han sido invisibilizados debido a la imposición del uso del modelo de la candonga como estrategia de promoción de la imagen de la Chola.

Palabras clave:

Chola Cuencana, zarcillo, candonga, aretes tradicionales, patrimonio, joyería, filigrana.

Es común encontrar en la literatura sobre proyectos urbanos la evocación a nociones de identidad, ya sea con la intención de respetar contextos o continuidades o, al contrario, con el propósito de promover en la población su adhesión a los acciones innovadoras que dichos proyectos contienen (Brandão, 2011). En diciembre de 1999, el Centro Histórico de la ciudad andina de Cuenca del Ecuador es declarado por la UNESCO como "Patrimonio Cultural de la Humanidad". La obtención de la declaratoria, señala Mancero (2012), posibilitó el posicionamiento de Cuenca en el ámbito cultural nacional e internacional y, con ello, la obtención de mejores condiciones de negociación con el Estado central. Tras la independencia de la ciudad en 1820, inician los intentos por consolidarse como centro hegemónico nacional, para mantener un peso político en la región se desarrollaron estrategias de posicionamiento que posibilitaron sostener mejores condiciones frente al poder económico de Guayaquil y al centralismo de Quito, la hegemonía se desafió mediante la construcción de imaginarios de distinción de Cuenca como la cuna de la cultura y la intelectualidad, la "Atenas del Ecuador". Para Cuví (2003, en Mancero, 2012) las élites cuencanas enunciaban el orgullo de ser cuencano, de su paisaje natural, historia y tradiciones, posicionamiento que, a nivel regional, fue fundamental para su autodefinición.

La descripción de la ciudad desde la mirada de la aristocracia ha devenido en la creación de marcados estereotipos que prevalecen en la actualidad, la imagen que estas élites han construido sobre sí mismas y sobre los dominados ha sido impuesta a la sociedad local. A partir de la década de los sesenta del siglo pasado, la exaltación a la identidad cuencana se manifiesta de forma permanente y sistemática en discursos y prácticas. Estas acciones se han consolidado como transmisoras de una hegemonía cultural que ha concentrado al imaginario y al discurso de la "cuencanidad", junto con el carácter excepcional de la ciudad (Mancero, 2012).

El movimiento arquitectónico moderno llega tardíamente a Cuenca, a partir de 1950, en nombre de la modernidad, produciendo en las formas urbanísticas del Centro Histórico la experimentación de importantes cambios. Las élites abandonan sus residencias y reemplazan las casas viejas por nuevas construcciones. Para la década de los ochenta, el deterioro del casco antiguo y su *tugurización* eran evidentes. Frente a la situación de abandono del espacio, que alguna vez fue habitado por el patriciado de la ciudad, un grupo independiente de las élites cuencanas empieza a realizar acciones para defender al patrimonio como parte de la identidad de la región y del país. En palabras de Kingman, las ideas de patrimonio, los ciclos fundacionales y la hispanidad, han sido los argumentos que las élites de las ciudades andinas han desplegado para reinventar su origen en una suerte de "nostalgia del futuro" (2006, en Mancero, 2012).

La defensa del patrimonio apoyada en los discursos de exaltación de las particularidades de la ciudad, gestó la iniciativa de declarar a Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad, un proyecto que impuso una memoria homogénea y unificada, construida desde la perspectiva de las instituciones y los grupos de poder. Esta perspectiva se manifiesta en la redacción del expediente realizado para la postulación, en donde se observan constantes alusiones a los paisajes



Figura 1a. Chola estilizada utilizada como elemento decorativo en la Plaza del Artesano. **Fuente:** Autoras. Cuenca, Ecuador, 2019.



Figura 1b. Imagen de Chola Cuencana utilizada para publicar el "Pase del Niño Viajero" el desfile popular más importante del año. **Fuente:** Autoras. Cuenca, Ecuador, 2019.

poéticos mencionados con frecuencia por los letrados de la ciudad, o, en la exaltación del carácter hispano de la ciudad mediante la mención de su planificación colonial dispuesta por Carlos V, en 1526.

A veinte años de la declaratoria de Cuenca como "Patrimonio Cultural de la Humanidad", los efectos de la globalización han marcado las diversas esferas de la vida de la ciudad. Francesc Muñoz (2008) indica que durante las últimas décadas las ciudades se han enfocando hacia el consumo y las actividades relacionadas con el ocio, la cultura o el turismo global. El consumo de la ciudad -en función de la importancia que llegan a tener las poblaciones temporales y visitantes- las ha banalizado. En el caso de Cuenca, ciertos elementos portadores de una importante carga simbólica se han transformado en la nueva imagen de la ciudad, siendo

tratados como simples íconos visuales para promocionar la "marca" de la ciudad, tal es así que, en las imágenes de la "Cuenca de postal", no pueden faltar la zona conocida como El Barranco, las cúpulas de su catedral o la mujer mestiza de la región conocida como Chola Cuencana¹. (Ver Figura 1a y 1b).

La realidad urbana se caracteriza por su dosis de globalidad y localidad, la gestión de las particularidades de las ciudades se enmarcan en un discurso propio de los global, en el que las singularidades no desaparecen, sino que continúan existiendo bajo criterios estandarizados que posibilitan su comprensión (Muñoz, 2008). El vaciamiento al que han sido expuestos los elementos representativos de la ciudad de Cuenca se corresponde con la necesidad de posicionar a la ciudad a nivel nacional e internacional, de promocionarla como una marca seductora, lista para ser consumida.

¹ Mujer mestiza rural identificada que se diferencia de las indígenas fundamentalmente por su forma de vestir y sus dos trenzas. Las cholos pueden ser urbanas o rurales; son indígenas que tienden hacia lo mestizo, que ocupan una posición inferior en relación con los mestizos blanqueados. Su imagen define a un grupo de mujeres (Valcuende del Río & Vásquez, 2016).

Actualmente, Cuenca se muestra como una ciudad rica en cultura popular, siendo su más visible representación la imagen de la Chola Cuencana. La Chola mostrada al mundo, al decir de Valcuende del Río y Vásquez (2016), ha sido *folclorizada*, blanqueada y reinventada en base a una imagen patrimonializada. A pesar de que su presencia es visible en la cotidianeidad urbana y rural, en contextos festivo-ceremoniales, desfiles y concursos de belleza, su representación es utilizada como un disfraz para mostrar lo exótico.

Para su exportación, la imagen de la Chola ha debido pasar por un proceso de homogeneización, en el que ha perdido su polisemia, siendo el resultado una imagen "souvenir", configurada por representaciones únicas que refuerzan al discurso creado y al disfraz. Para la construcción de este montaje ha sido necesario consolidar su imagen-objeto como la de una mujer mestiza blanca y pulcra, estandarizando la diversidad de sus accesorios, un referente es la utilización de la candonga² en detrimento de los variados diseños y tipos de zarcillos utilizados por ella. (Ver Figura 2)

Frente a esta problemática surge el cuestionamiento sobre si la memoria colectiva de la ciudad está siendo reemplazada por una memoria impuesta desde las instituciones tanto públicas como privadas, pensada en las regalías provenientes del sector turístico y del mercado. En el contexto de la vorágine a la que ha sido sometida la imagen de La Chola Cuencana y con el objeto de realizar un aporte a la salvaguarda de su traje tradicional, de aquel que preserva y transmite significados, se ha realizado una investigación sobre la diversidad de tipologías de zarcillos que aun, hoy en día, siguen siendo utilizados por las cholos, ajenos a los lineamientos definidos por el consumo.



Figura 2. Vestimenta de la Chola Cuencana llevada por Miss Ecuador 2004.
Fuente: Archivo CIDAP, s/f

Para aproximarnos al entendimiento del valor representativo que tienen estos aretes dentro de la indumentaria de la Chola, se consideró necesario mencionar brevemente al imaginario que se ha construido en torno a ellas, posteriormente, se hace un recuento histórico de su indumentaria, para concluir con un estudio sobre los diseños más representativos de zarcillos. Esta narrativa fue construida en base a referencias bibliográficas, testimonios y entrevistas no estructuradas de artesanos y cholos de las ciudades de Chordeleg, Tarqui y Cuenca.

² La arracada (nombre de génesis árabe), media luna o candonga, es una forma que se encuentra presente en diferentes culturas ancestrales, ha sido plasmada en adornos corporales como aretes y narigueros (Fomento Cultural Banamex, 2015). La ciudad de Chordeleg, Ecuador, se caracteriza por la producción de un zarcillo de tipología específica construido con la técnica de la filigrana. Este zarcillo, en el Ecuador es conocido como candonga, en las últimas décadas se lo ha atribuido como el zarcillo que conforma parte del traje típico de la Chola Cuencana.

Aproximación a la construcción social de la Chola Cuencana

La identidad cultural de la Chola Cuencana se construye sobre múltiples basamentos. En el entorno de esta realidad sincrética destaca su vestimenta que, en el mundo citadino, es el reflejo de una ciudad mestiza. En los estudios de Mancero (2012) sobre la imagen de la Chola Cuencana, se determina la identidad de Cuenca como producto de un pasado colonial europeo vinculado a su herencia ancestral indígena. En este contexto, la autora señala que en la provincia del Azuay, constituida por una población blanco-mestiza e indígena, se definen sus clases sociales; el sector con mayor poder adquisitivo, configurado por una población mayoritariamente blanca o que se *autoidentifica* como tal, se encuentra en la cúspide, mientras que, la indígena, al igual que las cholas y cholos, están en la base, siendo estos últimos -desde la mirada de las élites- la expresión y nostalgia de un pasado de identidad mestiza. El grupo social, relacionado con el área rural, es reconocido y diferenciado de los sectores de la ciudad a través de su vestimenta, creándose las nociones contrapuestas de lo que se considera lo citadino-urbano frente a lo campesino-rural.

El imaginario sobre la Chola Cuencana se ha construido a lo largo de los tiempos sobre la base de su pertenencia social a un sector o grupo marginal o subalterno, aunque no se reconoce tácitamente el estatus de inferioridad que le ha sido dado. Sus condiciones de desigualdad se reflejan en sus deficientes posibilidades de acceso a trabajos dignos y a educación.

Como afirma Mancero (2012, p. 298):

La construcción de la chola en Cuenca, a diferencia del Cuzco, proviene de la tradición indianista conservadora del siglo XIX. Mientras en el Cuzco se puede encontrar este origen en las élites de izquierda asociadas a

Mariátegui. Precisamente, las élites cuencanas "nobles" y conservadoras que construyeron a fines del siglo XIX el proyecto cultural de Cuenca Atenas, construyeron paralelamente el proyecto racial de la nobleza y pureza de sangre, al cual se articuló, cómodamente y sin fricciones, la figura de la chola. La construcción de ese otro, diferente, sólo reforzaba su propia identidad aristocrática y excluyente.

El poder y la hegemonía de los grupos sociales se manifiesta en su capacidad para definir parámetros de valoración o entendimiento del otro, indudablemente distinto. Paralelamente a estos procesos, surge una autodefinición que emana del sentido de pertenencia del grupo mestizo y se expresa en su indumentaria.

La Chola Cuencana a través de su traje

Para acercarnos a la Chola Cuencana, mujer y humana, es necesario remontarnos a su origen, conocer sobre las construcciones sociales que se han generado alrededor de ella, alejadas de la imagen líquida vaciada de contenido, propia de la inmediatez posmoderna (Bauman, 2000). El abordaje de los imaginarios sobre la Chola se realizará a través del estudio de su indumentaria, reflejo de la situación presente y manifestación viva de sus orígenes.

Escobar (2018) describe el contexto político y social del siglo XIX, período en el que se configura la República del Ecuador. Quito surge como centro del poder político y simbólico de la sierra, siendo nombrada como capital sede del nuevo gobierno republicano, en 1830. La sociedad quiteña se caracterizó por la presencia marcada del poder de la Iglesia, por su carácter conservador y la falta de dinamismo en el ámbito económico. La sierra ecuatoriana se encontraba jerarquizada en clases sociales, expresaba una dinámica particular en su estratificación y concepción de grupos

humanos, en donde las bases, conformadas por indígenas, negros y mestizos, eran segregadas, en la esfera pública su cultura fue *invisibilizada*. Al no tener voz, se negó su historia, su imaginario fue construido desde la visión sesgada de los grupos de poder, eliminando su autodefinición, sus formas de pensar, sentir y ser.

La negación de las clases subalternas "no impedía que los "no reconocidos" desarrollasen formas propias de socialización y de cultura. Construían una nueva forma de cultura, expresada en el espíritu de la plaza pública como una cultura paralela que vivía su lógica dentro de la cultura del otro" (Ayala, 2013 & Kingman, 2006, en Escobar, 2018, pp.17). Bajo esta perspectiva, es importante identificar a la mujer con la indumentaria de aquella época, conocida como "*la llapanga o ñapanga*", una mujer descalza de origen mestizo y popular que residía en las ciudades de Quito, Pasto y Popayán. En Quito fue más conocida como *llapanga* o *bolsicona*, en sus representaciones se observa que sobresalen sus pies pequeños, descalzos y de talones rosados, utilizaba trenzas largas y cosméticos. Los cronistas y viajeros la describían como una mujer de pueblo, personaje femenino e icono popular (Ver Figura 3). Esta mujer mestiza de la colonia se caracterizaba por cumplir roles económicos, sociales, rituales y políticos, era una mujer de oficios, para sostenerse económicamente bordaba, cocinaba o se dedicaba al comercio (Escobar, 2018).



Figura 3. Representación de Bolsicona.
Autor: Juan Agustín Guerrero siglo XIX (Hallo, 1981)

En el siglo XIX, la imagen y el traje de la Bolsicona sirvieron como identificador de la actividad social de estas mujeres. Su atuendo se componía por un bolsicón y una camisa de ornamentación arábiga. Sobre la camisa se colocaba un chal y un rebozo. Un elemento característico son los bolsillos que porta su bolsicón. Los tejidos eran de bayeta, satén, algodón franela o terciopelo, predominando los colores primarios que resaltaban al ser contrapuestos con el blanco de la blusa y las enaguas. Entre sus accesorios se destacan los aretes, collares, gargantillas, anillos, tocados con cintas en la cabeza y brazaletes – especialmente- de cuentas de color rojo.

En el sur del país, en la zona del austro, la Chola Cuencana reproduce en sus atuendos circunstancias similares a las descritas anteriormente. Es evidente la relación entre el traje de la Bolsicona y el de la Chola Cuencana, los rasgos sociales que configuran al personaje de la Bolsicona son comparables con los de las cholitas de diferentes sectores de la sierra.

El vestuario de la Chola Cuencana es la expresión de una tradición ancestral, que ha evolucionado a lo largo de los tiempos. Los cambios y modificaciones son el resultado de múltiples influencias, es posible que el dinamismo del traje haya incorporado rasgos foráneos, sin embargo, éstos han correspondido a los propios deseos de la población que, a pretexto de generar un placer estético o una situación de comodidad, han transformado y trastocado a la indumentaria tradicional. Los estilos, colores, diseños, formas de uso, son solo parte de la gama de resultados que, basados en la costumbre, tradición, belleza y comodidad, han marcado el cambio o continuidad de estilos.

Diego Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) describe a las prendas y accesorios de la Chola del siglo XVII -indica que es partir de esta fecha que se tiene constancia de la indumentaria de la chola cuencana-, usaban vestidos compuestos de *liglla* con una franjita de hilo de oro y faldellín, polleras de bayeta con vueltas de cinta amarilla o tafetán, con guarniciones de *sevillaneta* (encajes y adornos de indumentaria traídos de Europa) decoradas con hilo de oro, y medio anaco con guarniciones de hilo de plata. En la cabeza se colocaban paños de rengu con puntas de tela de Flandes. Vestían camisas de rúan y seda labrada, enaguas de lienzo, pechos bordados con seda carmesí e hilo de oro y lentejuela y medias de seda. Como complemento, enumera las joyas descritas de tradicionales de España, pertenecientes a la Chola Catalina Ortiz:

- 1 Broche cuajado de perlas finas grandes
- 1 Par de zarcillos hechura de media luna, zarcillos de oro y una gargantilla de oro
- 1 Gargantilla de perlas finas, mediana, de doce hilos
- 3 pares de zarcillos de oro de perlas finas, los dos pares con piedras coloradas y el otro de esmeraldas
- 1 tembladera de plata grande,
- 1 Sortija de oro con piedra de esmeralda,
- 1 Gargantilla de chaquiras,

- 2 Manillas de granates y perlas finas y la otra de canutillos dorados y chaquiras verdes (Arteaga, s.f)

Otros autores como Claudio Malo (en Jimbo & Ossandón, 2002) mencionan que la pollera de la Chola comienza a utilizarse en la época de la colonia y que su origen es europeo. La pollera no fue exclusiva de un grupo étnico en particular, fue utilizada tanto por mujeres blancas, como mestizas e indias, la diferencia de pollera radicaba, posiblemente, en el tipo de tela para su elaboración (Arteaga, s.f).

Sobre su nominación, Encalada (en Jimbo & Ossandón, 2002) indica que éste hace referencia a su capacidad de ser utilizada como cesto para colocar los pollos. De igual modo, explica que el número de polleras se relaciona con su estatus social y económico, mientras más alto es el estatus más polleras se usan. En cuanto al colorido, habla sobre el significado de los colores según el estado civil de sus usuarias: el rojo corresponde a la mujer comprometida; verdes y tonos azulados, a las mujeres que quieren hacer notar su condición de solteras; negro y morado, indica una situación de luto; el amarillo y ají manteca (naranja) son los comúnmente utilizados.

Referente a la evolución del traje, Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) considera que la saya, utilizada hoy en día, puede haber derivado del bolsicón. La blusa, en ocasiones, se la identifica con la polca (blusa europea polaca). Las cintas que envolvían a las polleras han desaparecido, al igual que los anacos. En la provincia del Cañar aún se utilizan las *ligllas*. En la época republicana, la prenda exterior fue conocida como bolsicón y la interior como centro.

El sincretismo entre lo indígena y español se observa en la combinación de prendas indígenas como la *liglla* y el anaco con accesorios caracterizados por sus diseños europeos, como es el caso de la joyería. La utilización de perlas y piedras preciosas tiene un origen europeo, mientras que, las piezas con chaquiras y canutillos, podrían

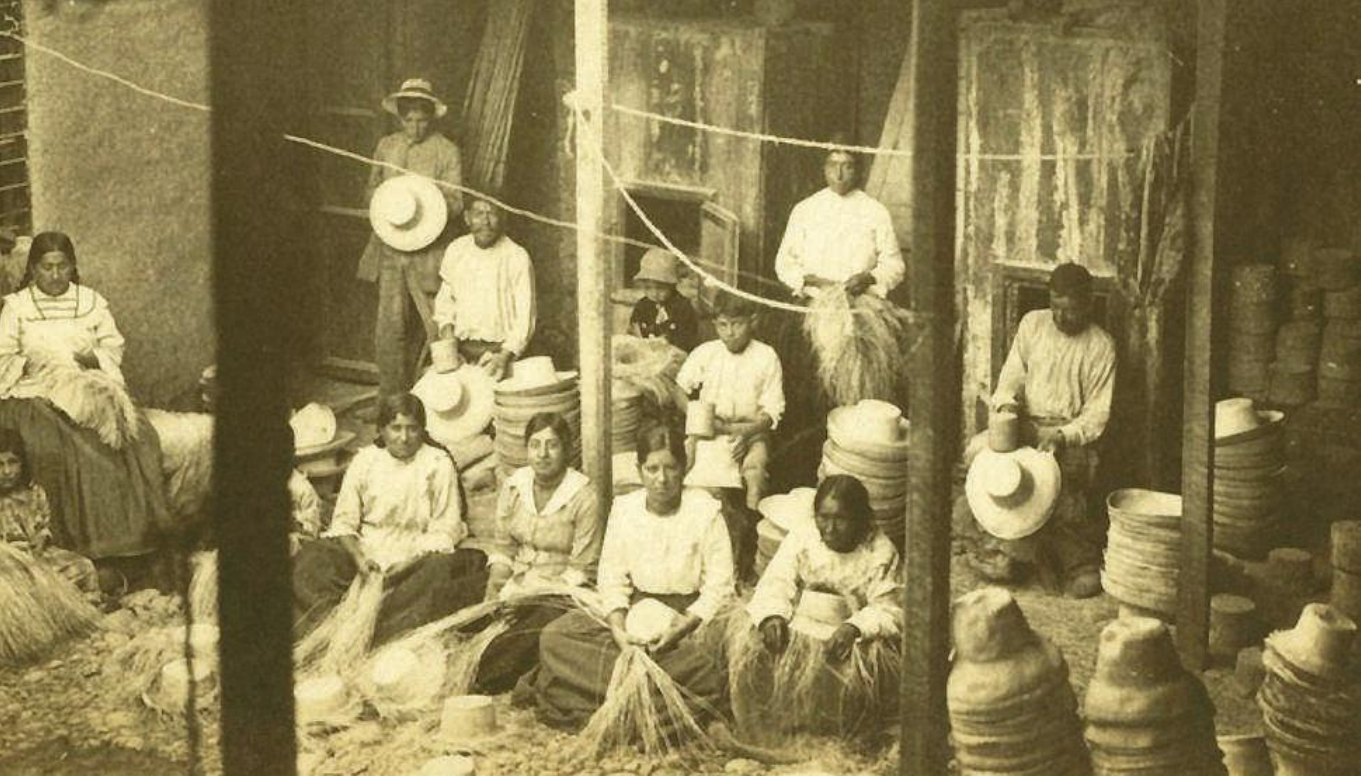


Figura 4. Manufactura de sombrero de paja toquilla para exportación.
Fuente: Manuel Jesús Serrano. Archivo histórico del Guayas. Cuenca, 1890 -1915.
 Fondo de fotografía patrimonial.

haber sido influenciadas por los accesorios corporales indígenas. Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) advierte que esta influencia fue resultado de las donaciones de trajes -que las mujeres blancas hacían a las cholitas-, por esta razón su ropaje adquirió un carácter heterogéneo.

En la actualidad se utilizan dos polleras festoneadas -pliegues que forman ondas verticales-, una interior bordada con flores y guirnaldas de colores, y otra exterior de un solo color; blusas adornadas con alforzas y bordados de hilos brillantes y lentejuelas en puños, mangas y cuellos; paño tejido con la técnica del *ikat*; sombrero de paja toquilla; zarcillos; media de seda; zapatos de charol. (Ver Figura 4)

Sobre zarcillos, candongas y estandarización

El traje tradicional de la Chola Cuencana ha sido explotado a modo de souvenir, siendo despojado de su contenido y significado real. Como se mencionó anteriormente, el sincretismo entre lo indígena y europeo se plasmó en la riqueza del traje, el diseño de sus zarcillos, a pesar de presentar una clara

influencia española, tiene un acentuado carácter local. La diversidad de motivos es amplia y variada, sin embargo, la gestión e institucionalización de la imagen de la Chola ha instaurado a la candonga de Chordeleg como único zarcillo del traje. (Ver Figura 5)



Figura 5. Candonga de Chordeleg realizada por Manolo Jara. Se observa que el módulo base de la pieza es la media luna. En zona superior, el trébol se conforma a partir de la rotación de tres medias lunas.
Fuente: Andrea Valdiviezo, archivo CIDAP

La identificación de la Chola con el uso de la candonga podría ser consecuencia de dos factores: el primero responde a una estrategia comercial que ha buscado potenciar la venta de uno de los productos más emblemáticos del cantón Chordeleg, su candonga de filigrana; el segundo, puede deberse a una inadecuada interpretación de los diversos textos que describen a la indumentaria de la Chola, en los que se nombran a sus múltiples zarcillos y entre ellos a las candongas. Cabe señalar que, en estos casos, el término candonga es utilizado de forma genérica, hace referencia a los aros tipo media luna (RAE, 2019), conocidos también como arracadas, no se especifica que se trate del tipo de candonga producida en Chordeleg.

En el año 2004, se realiza en Ecuador el certamen internacional de belleza Miss Universo, las candidatas visitaron la ciudad de Cuenca y recibieron como obsequio candongas elaboradas en Chordeleg. A partir de este punto, este tipo de candonga toma relevancia y se constituye como expresión de moda y diseño, su nominación se posiciona a nivel nacional, siendo, generalmente, desconocido que su nombre deriva de las media lunas que la configuran.

A diferencia del impacto comercial de la candonga, los otros zarcillos se han mantenido para consumo exclusivo de las cholos. Sus diseños han sido subvalorados, Aguilar (1988, p. 209) al hablar sobre los aretes tradicionales describe que:

las campesinas lucen grandes aretes con perlas de singular tamaño, ellas las lucen satisfechas y muy orgullosas, si bien el precio de esas joyas es alto por el valor del metal y de las perlas, la clase económicamente superior no las usan pues la consideran toscas de mal gusto" (Ver Figura 6)

La orfebrería del Ecuador se manifiesta principalmente en la provincia del Azuay en las ciudades de Cuenca y Chordeleg, siendo estos los centros de producción de los zarcillos de las cholos. En Cuenca la tradición orfebre se remonta al período precolombino, con la llegada de los españoles al continente se



Figura 6. Aretes antiguos, modelos de la Joyería Pesántez
Fuente: Archivo CIDAP, 2020.

genera una fusión de técnicas, herramientas, rasgos morfológicos y elementos iconográficos, la riqueza de producción formal resultante de este proceso sigue latente en nuestros días.

El Artesano Hernán Pesántez, con 50 años de experiencia en el oficio, indica que los diseños tradicionales de aretes de Chola son la argolla esmaltada y entorchada, mismos que en la ciudad de Cuenca son elaboradas por el maestro Artesano Cornelio Vintimilla. De igual modo comenta que entre los diferentes modelos de zarcillos que adquieren las cholos, son ellas, sus clientes, quienes aportan con sugerencias para la incorporación de nuevos motivos, mejoras en los modos de uso y en el rediseño de los aretes.

Sobre el diseño de la Candonga, el artesano lo reconoce como uno de los tantos pendientes que forman parte del traje de la Chola Cuencana. Menciona que su posible origen se remonta a un modelo tradicional, denominado con este mismo nombre, cuyo diseño consiste en una moneda con tres colgantes. (Ver Figura 7)



Figura 7. Arete antiguo realizado con moneda. Joyería Pesántez.
Fuente: Archivo CIDAP, 2020.

Los testimonios de artesanos de Chordeleg hablan de que el inicio de la joyería en este cantón se ubica, aproximadamente, hace 80 años. Juan Octavio Jara, fue quien aprendió el arte de la joyería en Cuenca y lo transmitió a sus hijos Gilberto y José. Por otro lado, Mario Farfán, artesano de Chordeleg, menciona que Gilberto Jara fue quien preparó a varios de los joyeros del cantón. Esta experiencia, junto con el apoyo del desaparecido CREA -Centro de Reconversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago-, dio como resultado la creación de la cooperativa "Alianza Artesanal de Joyeros de Chordeleg". A partir de este proyecto, que inició con 30 oficiales, se conformó en 1969 "La Huaca", la primera joyería de Chordeleg.

En la actualidad existen contadas joyerías en las que se encuentran los modelos tradicionales de zarcillos de chola, varios de ellos se realizan solamente bajo pedido. Las mujeres campesinas de los pueblos del sur oriente de la provincia del Azuay adquieren sus zar-

cillos en un pequeño local ubicado en el Sig-sig, cantón vecino de Chordeleg. Este negocio, perteneciente a Carmela, Isabel y Mario Ramos, produce medias lunas grabadas a ambos lados con esmalte, aretes adornados con hojas de uvas y perlas cultivadas, pajarricos, principalmente. En Chordeleg, estos productos tradicionales se comercian en la Joyería La Vasija, sus modelos difieren de los ofertados por la familia Ramos, presentando una mayor variedad de diseños. En la ciudad de Cuenca, las cholitas urbanas encargan sus zarcillos a las joyerías Celleri, Romero o Pesántez, en estos locales se comercian tanto diseños tradicionales como variaciones de los mismos. Los modelos ofertados en Chordeleg y Cuenca se caracterizan por su opulencia, cuyos costos varían entre \$300 y \$1000 dólares.

En cuanto a los diseños de los zarcillos se observa que sus características formales son cambiantes, los motivos utilizados y su materialidad son producto de los contex-

tos temporales, sociales y económicos en los que han sido concebidos. Los diseños tradicionales sufren pequeñas transformaciones formales y materiales que se relacionan directamente con el costo de la materia primera. De igual modo, los usos han experimentado cambios determinados por el mercado de la moda. El caso más relevante, posiblemente, es el del modelo de la candonga, cuyo uso se ha trasladado a zonas urbanas, siendo llevado por una población blanco mestiza. El uso de los modelos clásicos se ha mantenido en las zonas rurales, para el uso diario se utilizan los modelos menos llamativos, mientras que en las diversas manifestaciones populares, es común ver a las cholos lucir grandes zarcillos de oro rematados con perlas. (Ver Figuras 8a y 8b).



Figura 8a. Mujer con sus zarcillos de uso diario.
Fuente: Autoras, 2019.



Figura 8b. Mujer en festividades de la parroquia de Tarqui, Azuay.
Fuente: Autoras, 2019.

Los cambios de los procesos de desarrollo económico implicaron modificaciones en las formas de vida y entendimiento del mundo, en Chordeleg varias actividades fueron relegadas como expresa Mario Farfán:

"Se hace un Chordeleg turístico, la gente aprovecha, las tiendas que eran de polleras, de comida de fideos, de arroz, de alimentos, cambian a joyería".

El auge de la joyería vinculó sólidamente a Cuenca con Chordeleg, se compartieron técnicas de joyería, y procesos de trabajo, se consolidó una red de comercialización dinámica en la que sobresalieron, como manifiesta Mario Farfán, las familias Vera, Castro y Vásquez. La dinamización del mercado de la joyería en este cantón incrementó su demanda en toda la provincia, con lo cual se diversificó la producción de modelos, tanto para la ciudad como para la zona rural. Se introdujeron catálogos europeos, principalmente italianos y estadounidenses, cuyos modelos fueron replicados y en algunos casos, reinventados.

Como parte de las estrategias para incrementar el turismo por medio de la visibilización de su producción orfebre, las calles centrales de Chordeleg reciben a los viajeros con candongas decorativas suspendidas en las fachadas de sus edificaciones, la candonga también está presente en un importante monumento de la ciudad y en el logotipo de su Municipio, este tipo de zarcillo se ha convertido en el símbolo de la joyería del cantón. Para sus habitantes su valor va más allá de la imagen, en este objeto se plasma el impacto económico y social que tuvo para el sector la introducción de la orfebrería como oficio.

En las palabras de los artesanos del sector se observa una apropiación del diseño de la candonga, el artesano Eloy Lituma al hablar sobre los distintos aretes que son elaborados para las cholos comenta que la candonga ya se la realizaba hace 50 años y afirma:

"La candonga también se hacía en Chordeleg, ¡es nuestro símbolo! (...). La candonga es típico arete de la chola cuencana y del Azuay".

Manolo Jara, artesano de Chordeleg, sostiene que la candonga se conocía como zarcillo, antiguamente la llamaban "Arete de Chola". No se la utilizaba en Cuenca, su uso se destinaba para las cholos de las zonas rurales, siendo su origen Chordeleg. En agosto del presente año, en una conversación informal con

cholas de la zona de la Victoria del Portete de Tarquí, se constató que las mujeres identificaban al modelo de candonga de Chordeleg pero no lo identificaban como candonga, para ellas era un "Arete de Chola".

En cuanto al origen de la candonga de Chordeleg, se puede apreciar que existe una influencia de diferentes diseños de joyas provenientes de España, República Checa y Marruecos (Ver Figura 9). Si se analizan los zarcillos de filigrana españoles, peruanos y mexicanos se observa que su composición es muy similar, las diferencias se advierten en los tipos de motivos diseñados para rellenar las estructuras externas de las joyas y en la destreza en la aplicación de la técnica (Ver Figura 10). En la lectura global de la candonga de Chordeleg se evidencia que cuenta con rasgos morfológicos propios que marcan su carácter.



Figura 9. Árbol genealógico de los aretes de filigrana mexicanos. En la esquina izquierda se encuentra el principio del árbol, un arete proveniente de Marruecos; en la esquina derecha se representa un arete español; la pieza inferior izquierda es de los años sesenta, por último la de la derecha corresponde a un arete mexicano antiguo.

Fuente: Davis & Pack, 1963.



Figura 10. **Izquierda:** Diseño tradicional de Cáceres. **Fuente:** Fotografía cedida para libro Artesanía de España del Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía (Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985).

Imagen central: Pendientes dormilonas de Humberto Vilchez, Catacaos. **Fuente:** André Ramírez (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú, 2015).

Derecha: Candongas de Chordeleg. **Fuente:** Fotografía de las autoras.

Según el artesano Mario Farfán, el modelo de la candonga de Chordeleg derivó de las candongas que se utilizan en Saraguro, provincia de Loja, cuyo diseño se fue perfeccionado:

"La Candonga de Saraguro, es similar a la de Chordeleg, pero la de acá tiene sus colgantes, varía su diseño, lleva el mismo nombre pero no es lo mismo. La candonga la hacen también en el Perú siendo el trabajo más grueso al igual que el de Saraguro".

Si bien es cierto que en Catacaos y Trujillo, Perú, se realiza una candonga muy similar a la de Chordeleg, cabe resaltar que en este caso el diseño fue introducido desde Ecuador. En 1998, los artesanos peruanos Carlos Ortiz y Ricardo Tello llegan a Cuenca para comercializar sus productos, específicamente la dormilona peruana, a su regreso llevaron el modelo de la candonga de Chordeleg.

Sobre la similitud de los aretes de la indumentaria de la mujer Saraguro, Flor Cartuche, artesana de esta nacionalidad, sostiene que los artesanos de la provincia del Azuay desarrollaron el diseño de las candongas de Chordeleg basados en el modelo de los zarcillos de Saraguro. Considera que esta situación puede deberse a que al ser Cuenca y Chordeleg los centros de producción y comercialización de los aretes del traje de la mujer Saraguro, probablemente, durante el proceso de creación de la candonga azuaya se tomaron elementos del zarcillo de Saraguro como su estructura general, las media lunas que los componen y la aplicación de la técnica de la filigrana. Los aretes saraguros doblan en dimensión a las candongas de Chordeleg, miden alrededor de 12 cm. de largo., son elaborados con plata o níquel y en ocasiones utilizan piedras preciosas, los dos aretes se entrelazan mediante una cadena que va por detrás del cuello de quien los lleva.

Los zarcillos saraguro adquieren valor simbólico al ser llevados como accesorio complementario del traje de la mujer de este grupo étnico. Una de las manifestaciones identitarias del pueblo Saraguro es su vestimenta, aun en la actualidad, su traje tradicional, en

el que prima el color negro, es llevado durante sus actividades diarias. La indumentaria femenina se compone por un anaco exterior (falda negra plisada tejida en telar con lana de oveja), una pollera interior cuyo borde inferior es rematado con un bordado que se observa por debajo del anaco exterior, una faja o chumbi, un rebozo negro o bayeta (pedazo de tela negra tejida en telar que se la coloca sobre los hombros y se sujeta con un alfiler llamado tupu), una blusa de seda confeccionada con colores vivos y un sombrero blanco de lana prensada y ala ancha, cuya base es moteada con color negro. El diseño del traje junto con su materialidad y cromática expresan elegancia, la cual es reforzada mediante el uso de tres accesorios esenciales para la mujer saraguro: un tupu de 21 cm. de largo de cabeza circular elaborado en plata, posee una cadena gruesa para colgarlo al cuello; una walka o collar de mullos de vidrio de diversos colores, el tejido se lo realiza manualmente; grandes zarcillos de filigrana en plata. (Ver Figura 11).



Figura 11. Mujer saragureña con traje típico
Fuente: Juan Carlos Astudillo, archivo CIDAP, 2014

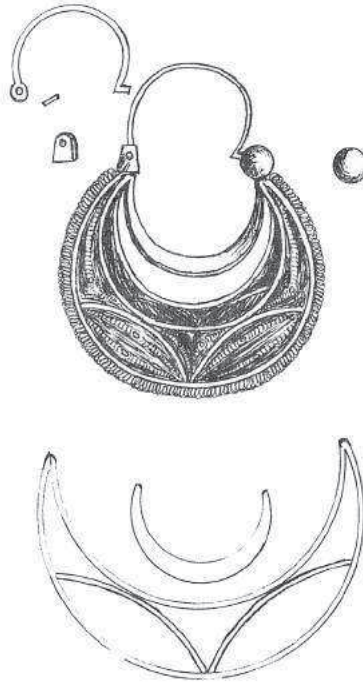


Figura 12. Izquierda: Argollas de plata esmaltadas. Marruecos, Bereber Alto Atlas. Plata esmaltada, vidrio y turquesas- Altura 11 cm. El hilalo luna creciente simboliza el cálculo de los meses que siguieron a la guerra de Mahoma en Medina. **Fuente:** Van Cutsem, 2001.
Derecha: zarcillo tradicional de chola conocido como canasta.
Ilustración: Ernesto Jara (Martínez, 1988)



Figura 13. Orejera circular con representación de escena mítica – chamánica (no se conoce el significado). Llanuras del Caribe Zenú. Río Palomino, Guajira. Colombia. 6.6 × 6.3 cm.
Fuente: Reichel-Dolmatoff, 2005

Los zarcillos de chola, producidos en el Azuay, son también comercializados en la provincia del Cañar. El artesano Eloy Lituma indica que en la producción que realiza para Cuenca y Chordeleg no incorpora en los diseños piedras preciosas o zircones, mientras que, en los aretes elaborados para el Cañar, no se puede prescindir del uso de piedras.

La forma de media luna de la que deriva la candonga de Chordeleg se heredó de España, a la vez, ésta la heredó de Marruecos o de los pueblos gitanos

(Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985) (Ver Figura 12). En el caso de las culturas precolombinas, esta forma estuvo presente en aretes y narigueras (Fomento Cultural Banamex, 2015) (Ver Figura 13). En cuanto a los diseños de los otros tipos de zarcillos que son utilizados por las cholos rurales, varios parten de este motivo, como son los zarcillos media luna, encontrados en México y Perú (Ver Figura 14).



Figura 14. Izquierda: Aretes mexicanos, s.f. Autor no identificado. Colección Ruth Lechuga. Museo Franz Mayer. **Fuente:** Sebastián Crespo Camacho, Fomento Cultural Banamex, 2015. **Derecha:** pendientes peruanos conocidos como dormilonas, Alberto Quinde, Catacaos. **Fuente:** André Ramírez, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú, 2015.

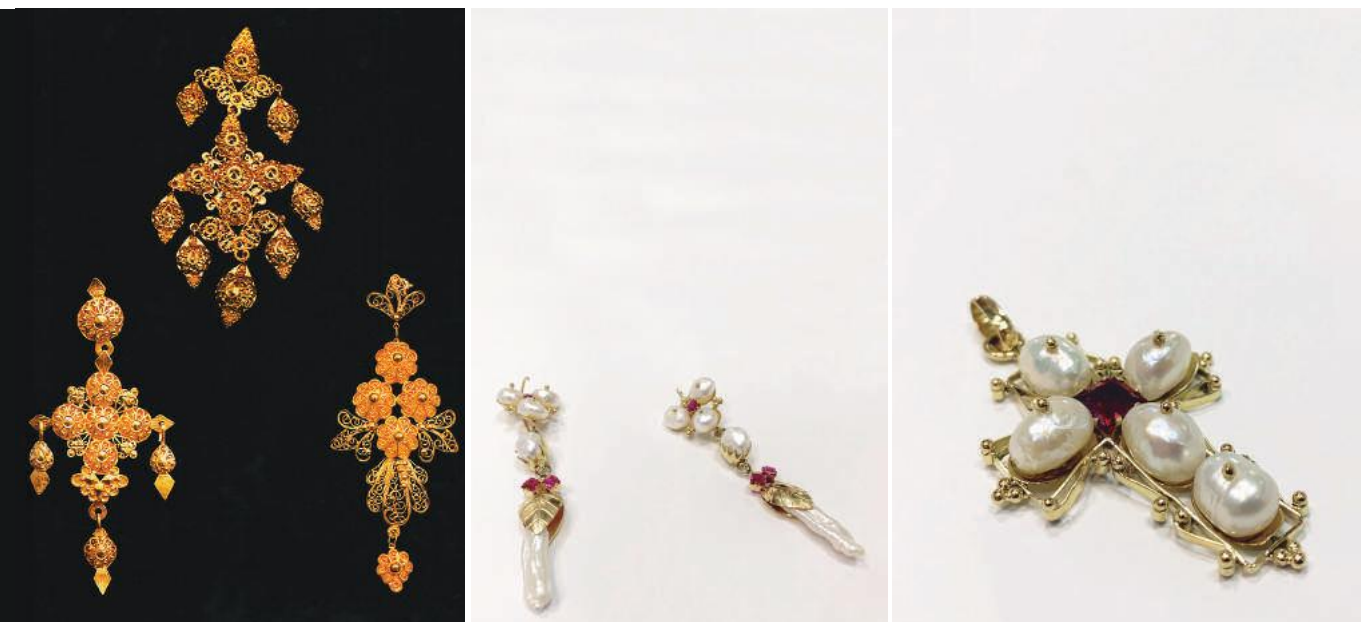


Figura 15. Izquierda: Juego de joyería tradicional de Piedrahita, España. Fotografía cedida para libro Artesanía de España por el Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía (Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985). **Imágenes derecha:** arete tradicional y cruz utilizados como parte de la indumentaria de la Chola Cuencana. **Fotografía:** Andrea Valdiviezo, archivo CIDAP, modelos de joyería Celleri, 2019.

A más de las media lunas, en los diseños de los aretes de chola se plasma la diversidad de la flora y fauna de las región austral del Ecuador. Se evidencia que las formas han pasado por un proceso de estilización y abstracción que resulta en composiciones barrocas. Los zarcillos llevan incrustaciones de piedras preciosas como rubíes y perlas. Son trabajados, principalmente, con oro y plata, utilizando técnicas variadas: filigrana, cincelado, burilado, vaciado, laminado, engastado, entre otras. Al igual que en el modelo de la candonga, se observa la influencia de joyas europeas (estilo gregoriano) y de medio oriente (Figuras 15 y 16).

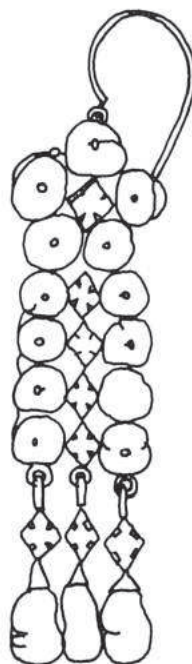
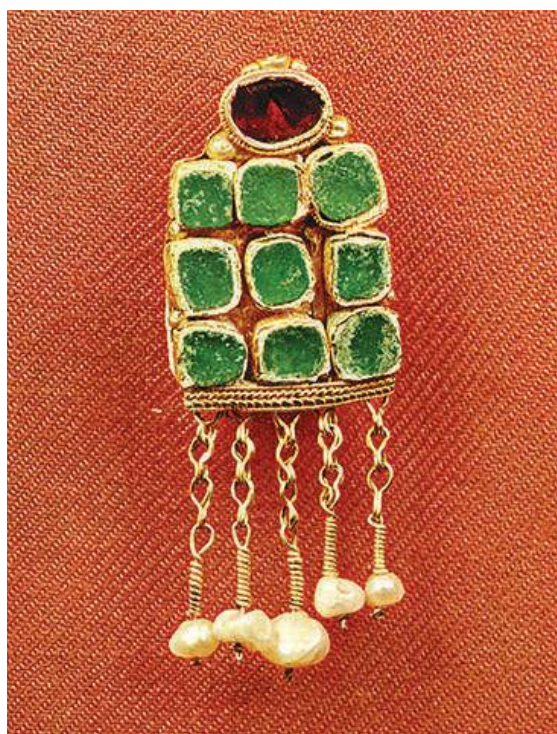


Figura 16. Comparación entre joya del primer período medieval y zarcillo cortinas.
Izquierda: Pendiente. Museo de Louvre, París. Siglo sexto. Altura 5cm. Joya característica del primer período medieval. No se tiene certeza si su origen es italiano o bizantino. **Fuente:** Coche de la Ferté, 1962.
Derecha: (Malo, 1983)

Los artesanos Carlos Machado y Germán Loja, joyeros de la provincia del Azuay, identifican posibles orígenes de estos diseños tradicionales en los talleres de joyería de la ciudad de Cuenca. Mencionan que Humberto Crespo y Emilio Huiracocha fueron maestros de varios artesanos, a quienes transmitieron no solo la técnica, sino los diferentes diseños y los nombres con los que los habían bautizado.

Los diseños que incluyen piedras preciosas de mayor valor y que son elaborados en oro son referentes de una posición social y poder económico. En la actualidad todavía se producen este tipo de diseños. El artesano Eduardo Siavichay, quien es uno de sus productores, comenta que debido al alto valor de la onza del oro y la introducción en el mercado de joyas de menor costo, este tipo de diseños no



Figura 17. Arete tradicional "mosca".
Fotografía: Archivo CIDAP,
modelos de joyería Pesántez, 2020.



Figura 18. Arete tradicional "canasta".
Fotografía: Archivo CIDAP,
modelos de joyería Pesántez, 2020.

tienen la misma demanda que tenían décadas atrás.

Las tendencias en la producción actual de los aretes de cholas se encuentran en profunda relación con el aprendizaje de nuevas tecnologías, el costo de la materia prima y la demanda del mercado. En cuanto a la nominación de los diseños, los joyeros bautizan a sus creaciones con nombres que hacen alusión a su forma, símbolos religiosos, elementos de la naturaleza o a la relación con su uso. Entre los modelos más representativos encon-

tramos nombres tales como: pensamientos, paulas o tres marías, trébol de paula, cruces, coronas de virgen, canastas, dormilonas, lentejas, choclos, victorias, rosas, bocadillo, lazos, y pata de mula, mosquito, faroles, moscardones, cartuchos, palmas y uvas. (Ver Figuras 17 y 18).

Para cerrar este apartado, se presenta a continuación una compilación realizada por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes populares, CIDAP, de ilustraciones de los aretes de chola más populares durante la década de los ochenta.

Conclusiones

Sobre la imagen de la Chola Cuencana se han construido, esencialmente, dos discursos: el primero, el institucionalizado, ha hecho de ella una marca en la que se muestra a una mujer mestiza blanqueada, patrimonializada, museografiable y folclorizada, la imagen ideal para promocionar a la ciudad; el segundo, el que se ha construido desde las élites sociales, la mira como una mujer campesina, sin educación y agresiva. Este segundo discurso recurre al primero cuando se trata de mostrar al mundo las singularidades de la ciudad.

La Chola sigue siendo excluida de la vida política y cultural de la ciudad, en la vida cotidiana pasa a ser un actor secundario, se considera necesaria la construcción de un tercer discurso que provenga desde su propia voz, que la visibilice y reivindique su presencia en la sociedad. Es, entonces, un desafío, la búsqueda de estrategias para encontrar los mecanismos que -desde la interdisciplina- apoyen a una reestructuración de su imagen viva.

Reconocer a la Chola Cuencana humana, va más allá de un traje, su ser se corresponde con el contexto en el que habita. Las actividades de su quehacer diario, las decisiones en cuanto a los modos de llevar su indumentaria y accesorios, su individualidad tanto sujeto, no requieren de una mirada externa para definirla. Las observaciones de campo realizadas para esta investigación han permitido evidenciar que la Chola es ajena a la imagen banalizada que se ha construido sobre ella. Los elementos de su traje, como es el caso de los zarcillos o aretes de chola, mantienen su valor simbólico, en las fiestas populares es común verlas llevar los diseños tradicionales más no las candongas. ■

Bibliografía

- Aguilar, M. L. (1988). *Joyería del Azuay*. Cuenca: CIDAP.
- Arteaga, D. (s.f). *Tras las Huellas de la Chola Cuencana (siglos XVI – XVII)*.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad Líquida. Traducción al castellano por Mirta Rosemberg en colaboración con Jaime Arrambide, Liquid Modernity* (Reimpresión 2004). Argentina: Fondo de Cultura Económica, FCE.
- Brandão, P. (2011). *La imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación* (Primera ed.). España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Coche de la Ferté, E. (1962). *Antique Jewellery. From the second to the eight century A.D.* (1967.a ed.). Suiza: Hallwag Ltd. Berne.
- Davis, M. L., & Pack, G. (1963). *Mexican Jewelry, with drawings by Mary L. Davis* (Segunda impresión; 1973). Estados Unidos de Norte América: University of Texas Press, Austin.
- Delgado, M. (2006). *Sobre antropología, patrimonio y espacio público. Revista Austral de Ciencias Sociales*.
- Escobar, T. (2018). *Imaginario vestimentarios de la Bolsicono, Quito siglo XIX*. Ambato, Ecuador: Universidad Técnica de Ambato
- Fomento Cultural Banamex. (2015). *Artifícios, plata y diseño en México, 1880 -2015* (Primera Ed.). México: Fomento Cultural Banamex.
- Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818 – 1880* (Primera ed.). Quito, Ecuador: Ediciones del Sol y Espasa- Calpe, S.A.
- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002a). *Entrevista a Claudio Malo en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002b). *Entrevista a Diego Arteaga en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.

- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002c). *Entrevista a Oswaldo Encalada en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Morales, M.(2014). Estrategias para proyectar los rasgos característicos de la indumentaria ecuatoriana en textiles y ropa actual, caso Saraguro. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Malo, C. (1983). *Expresión Estética Popular de Cuenca* (Primera ed.). Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Mancero, M. (2012). *Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca 1995 – 2005* (Primera ed.). Ecuador: Flacso, sede Ecuador.
- Martínez, J. (1988). *Creación El Arte Popular en el Museo Comunidad de Chordeleg* (Primera ed.). Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú. (2015). *Filigrana de Catacaos y San Jerónimo de Tunán* (Primera ed.). Perú: Promperú – Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual, Dirección General de Artesanía.
- Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa ArtesaníaPrograma. (1985). *Artesanía de España* (Primera). España: Lunwerg Editores, S.A.
- Muñoz, F. (2008). *Urbanalización: paisajes comunes, lugares globales* (Primera ed.). España: Gustavo Gili.
- RAE. (2019). Recuperado de <https://dle.rae.es/candongo#76x4owj>
- Reichel-Dolmatoff, G. (2005). *Orfebrería y Chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia* (Primera). Colombia: Villegas Editores.
- Serrano, M. J. (1890). *Manufactura de sombrero de paja toquilla para exportación* [Fotografía]. Recuperado de <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/qu/galeria/element/19117>
- Valcuende del Río, J. M., & Vásquez, P. (2016). orden corporal y representaciones raciales, de clase y género en la ciudad de Cuenca (Ecuador). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48, No 2, 3017–3317.
- Van Cutsem, A. (2001). *A World of Earrings. Africa, Asia, América* (Primera ed.). Italia: Skira.

Testimonios, entrevistas no estructuradas

- Farfán, M. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Jara, M. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Lituma, E. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Loja, G. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en el Azuay*.
- Machado, C. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.
- Pesántez, H. (2020). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.
- Ramos, M. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.



Muestrario de aretes de chola



Arete esmaltado

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata y oro.

Técnica: Moldeado y vaciado, grabado esmaltado al fuego.

Autor: Rafael Guillén, Miguel Sacoto y otros



Figura 13. (Malo, 1983)

Arete esmaltado tres gotas

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, perlas y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado, grabado, esmaltado al fuego.

Autor: Rafael Guillén

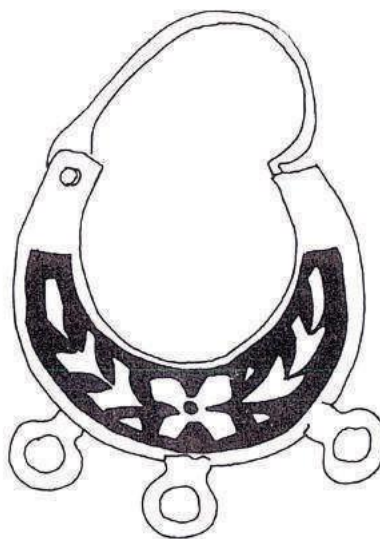


Figura 14. (Malo, 1983)

Arete boleado con estrías

Arete de uso diario.

Elaborados en plata u oro.

Técnica: Moldeado y vaciado.

Autor: Miguel Sacoto

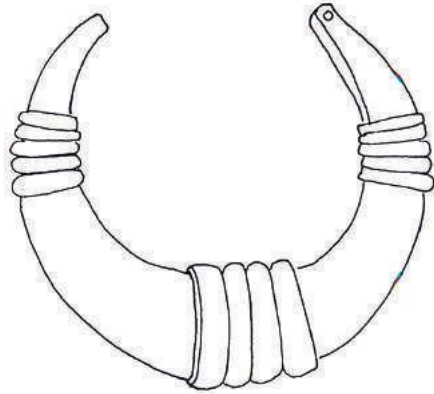


Figura 15. (Malo, 1983)

Arete de filigrana

Arete de uso diario

Elaborados en plata.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén



Figura 16. (Malo, 1983)

Zarcillos “Medias Lunas”

Aretes de uso diario.

Elaborados en oro.

Técnica: Laminado a golpe, grabado.

Autor: Rafael Guillén, Miguel Sacoto y otros

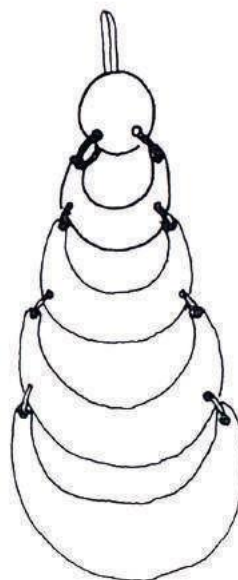


Figura 17. (Malo, 1983)

Zarcillo Chamburo

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Octavio Freire

Su diseño y nombre hace alusión al fruto presente en los países de Colombia, Ecuador y Perú, planta nativa de América.

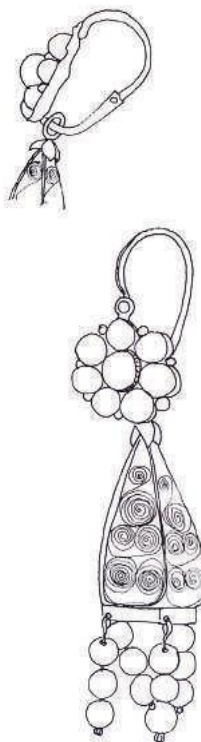


Figura 18. (Malo, 1983)

Zarcillo “De gota y botón”

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro, perlas piedra y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado. Esmaltado al fuego.

Autor: Miguel Sacoto, Luis Pino y otros

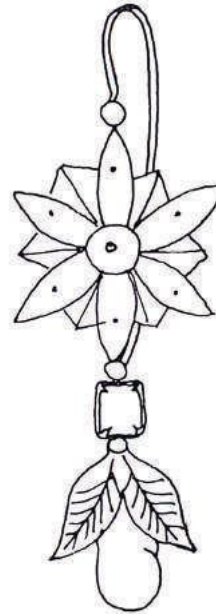


Figura 19. (Malo, 1983)

Zarcillo “De gota y botón”

Arete de uso diario

Elaborados en plata.

Técnica: Amoldado y vaciado, esmaltado al fuego.

Autor: Luis Pino



Figura 20. (Malo, 1983)

Zarcillo “De gota y botón” tréboles

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro, perlas y piedras.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Luis Jaramillo

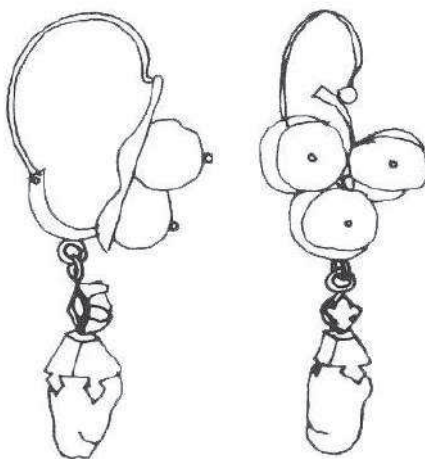


Figura 21. (Malo, 1983)

Zarcillo “De gota y botón”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, perlas y piedras.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Vicente Portilla

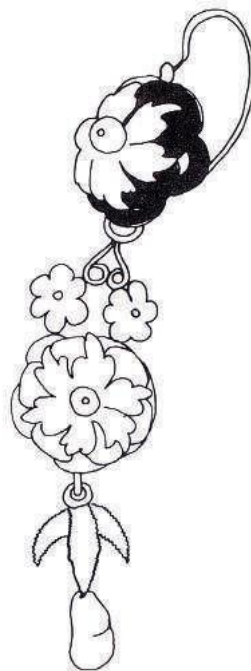


Figura 22. (Malo, 1983)

Zarcillo “Floripondio”

Aretes de uso ceremonial.

Elaborados en plata u oro, piedras y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Miguel Sacoto, Octavio Freire y otros

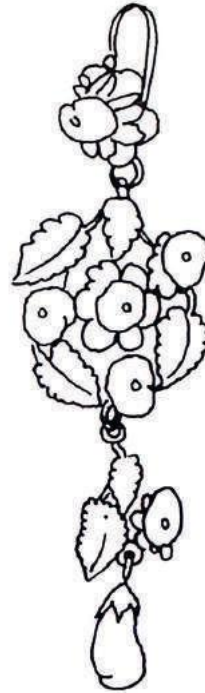


Figura 23. (Malo, 1983)

Zarcillo “Sapos”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, piedras y perlas.

Técnica: Amoldado y vaciado.

Autor: Rafael Guillén, Miguel Sacoto y otros

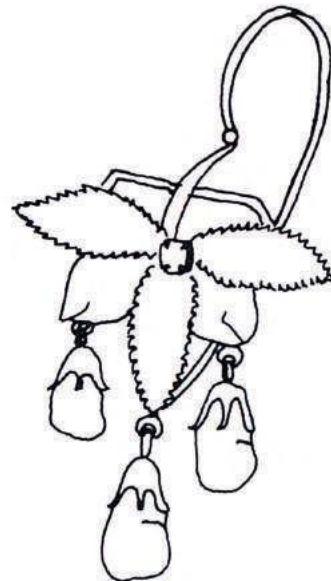


Figura 24. (Malo, 1983)

Zarcillo “Sapo con pajarito”

Aretes de uso ceremonial.

Elaborados en plata u oro y piedras, perlas y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado, esmaltado al fuego.

Autor: Octavio Freire

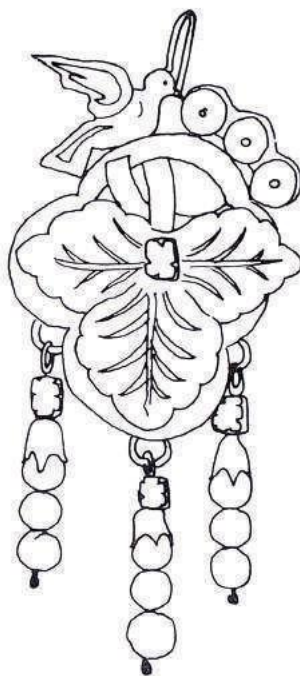


Figura 25. (Malo, 1983)

Zarcillo “Pajarito”

Arete de uso diario y ceremonial.

Elaborados en plata u oro, perlas y piedras.

Técnica: Laminado a golpe, moldeado y vaciado, esmaltado al fuego.

Autor: Miguel Sacoto, Octavio Freire y otros

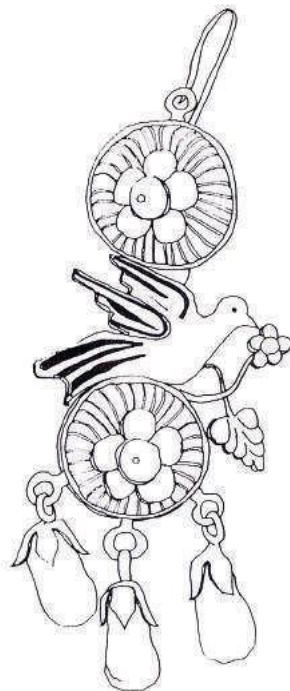


Figura 26. (Malo, 1983)

Zarcillo de lazo

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y perlas.

Técnica: Moldeado y vaciado.

Autor: Vicente Portilla

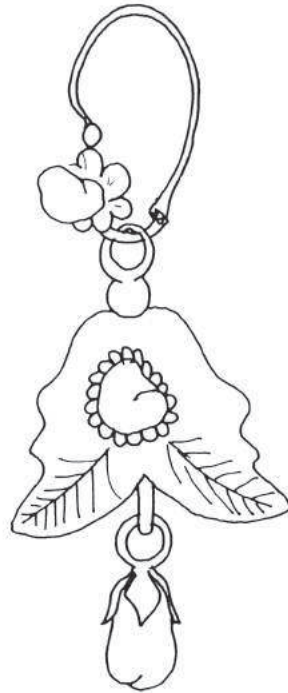


Figura 27. (Malo, 1983)

Zarcillo “Canasto”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, piedras y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado o laminado a golpe, acuñado, esmaltado al fuego.

Autor: Rafael Izquierdo

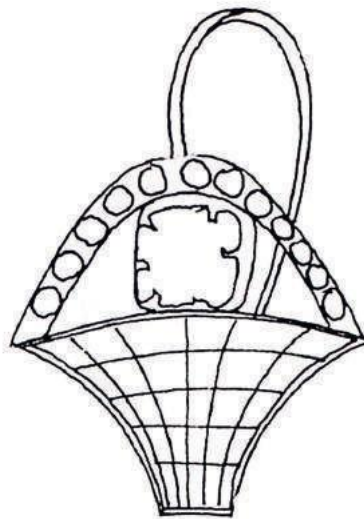


Figura 28. (Malo, 1983)

Zarcillo “Pensamientos”

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado, esmaltado al fuego.

Autor: Jacinto Quezada, Rafael Guillén y otros

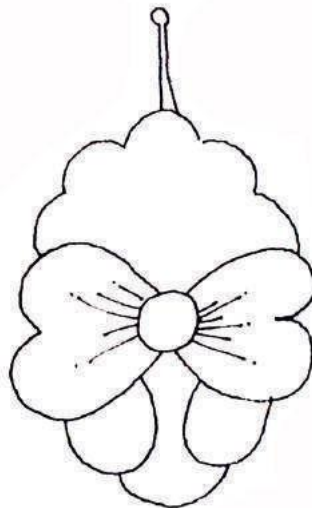


Figura 29. (Malo, 1983)

Zarcillo “Pensamientos con chorro”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado o laminado a golpe y acuñado, esmaltado al fuego.

Autor: Rafael Guillén

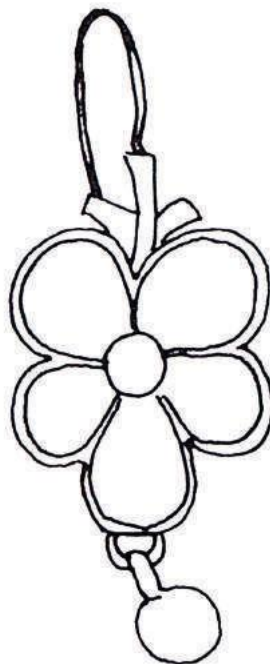


Figura 30. (Malo, 1983)

Zarcillo “Manzanilla”

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y esmalte.

Técnica: Laminado a golpe y esmaltado al fuego.

Autor: Gonzalo Merchán, Luis Jaramillo

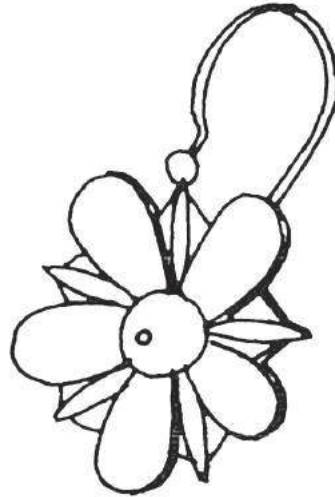


Figura 31. (Malo, 1983)

Zarcillo “Corbata”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, perlas, piedras y esmalte.

Técnica: Moldeado y vaciado, esmaltado al fuego.

Autor: Octavio Freire

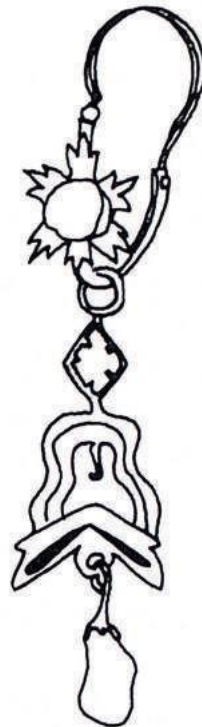


Figura 32. (Malo, 1983)

Zarcillos “Paulas o Tres Marías”

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y piedras.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Humberto Calle y Luis Muñoz

Variaciones: Dos modelos uno con Corona de la Virgen y otro con hilo entorchado. En las puntas se aprecian tres esferas: las Tres Marías o Paulas.

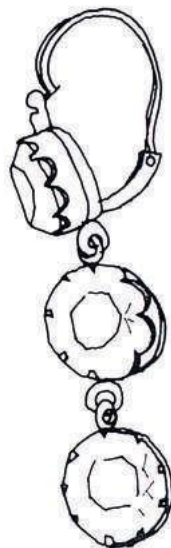


Figura 33. (Malo, 1983)

Zarcillo “Cortinas”

Arete de uso ceremonial

Otras denominaciones: Palmas.

Elaborados en plata y oro, piedras y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén

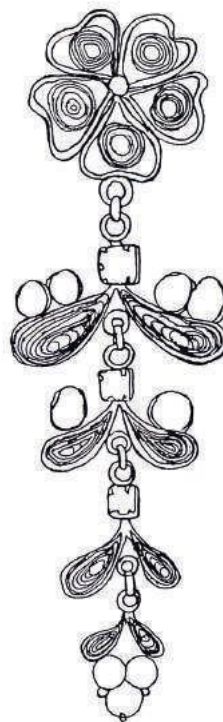


Figura 34. (Malo, 1983)

Zarcillo “Cortinas”

Aretes de uso ceremonial.

Otras denominaciones: Choclos.

Elaborados en plata u oro, piedras y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén

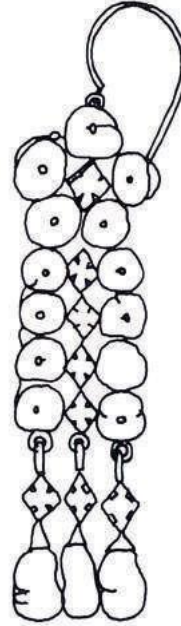


Figura 35. (Malo, 1983)

Zarcillo “Flores con piedras”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén

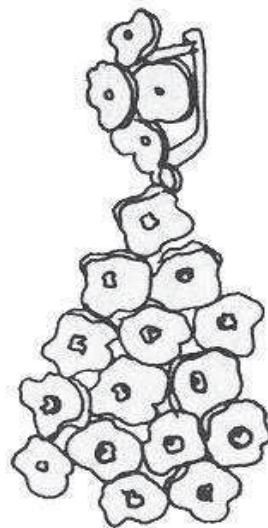


Figura 36. (Malo, 1983)

Zarcillo “Dormilonas”

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén, Miguel Sacoto y otros

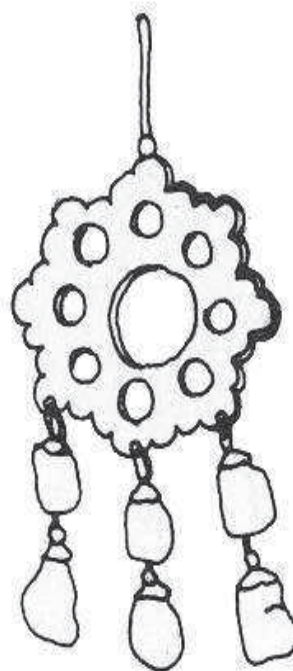


Figura 37. (Malo, 1983)

Zarcillo “Disciplinas”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro, perlas y esmalte.

Técnica: Laminado a golpe, esmaltado al fuego.

Autor: Rafael Guillén

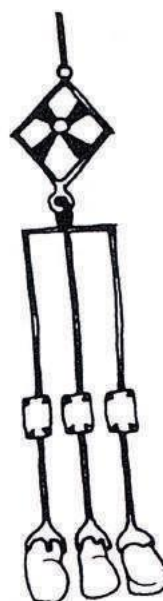


Figura 38. (Malo, 1983)

Zarcillo de filigrana

Aretes de uso diario y ceremonial.

Elaborados en plata y piedra o perlas

Técnica: Laminado a golpe.

Autores: Rafael Izquierdo, Gonzalo Merchán y otros



Figura 39. (Malo, 1983)

Zarcillo “Candongas de filigrana”

Arete de uso diario y ceremonial

Elaborados en plata u oro.

Técnica: Laminado a golpe, filigrana.

Autor: Rafael Guillén



Figura 40. (Malo, 1983)

Zarcillos “Candonga”

Aretes de uso ceremonial.

Elaborado en plata u oro, perlas y piedras.

Técnica: Laminado a golpe, filigrana.

Autor: Rafael Guillén, Miguel Sacoto y otros

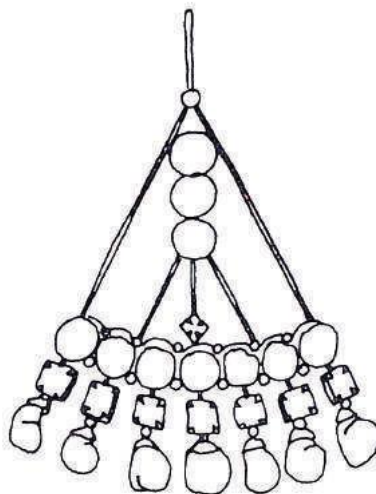


Figura 41. (Malo, 1983)

Candonga de perlas

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro y perlas.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Rafael Guillén

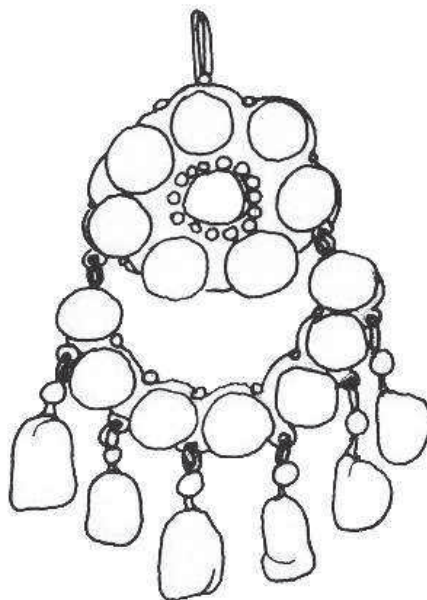


Figura 42. (Malo, 1983)

Zarcillo de filigrana

Aretes de uso diario.

Elaborados en plata u oro y piedra.

Técnica: Laminado a golpe.

Autor: Luis Jaramillo

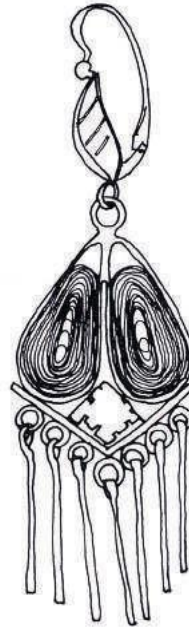


Figura 43. (Malo, 1983)

Zarcillo “Campanarios”

Arete de uso diario

Elaborados en plata u oro.

Técnica: Filigrana.

Autor: Ernesto Jara



Figura 44. (Martínez, 1988)

Zarcillo “Espumilla”

Aretes de uso diario y ceremonial.

Elaborados en plata u oro.

Técnica: Filigrana.

Autor: Ernesto Jara

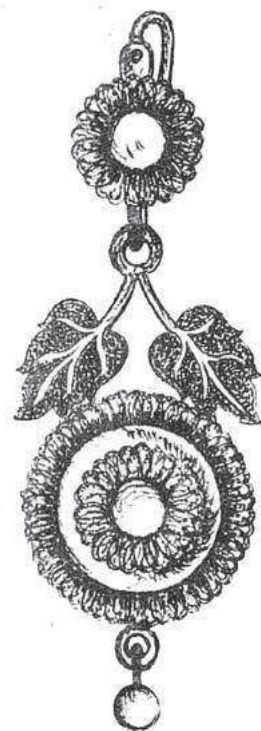


Figura 45. (Martínez, 1988)

Zarcillo “Bocadillos”

Zarcillos en forma de campana.

Zarcillo “Cruces esmaltadas”

Aretes esmaltados en forma de cruz con perla o piedra en el centro.

Zarcillo “Veces” o “Victoria”

Su nombre hace alusión a la forma en “V”, roseta unida con piedras y perlas redondas, con azas que sujetan a una chapa esmaltada en forma de “V”, tiene varias piedras que cuelgan de estas conocidas como arrocillos.



**Especial
Medalla CIDAP 2019**

En una noche llena de emoción los artesanos y artesanas nacionales e internacionales vivieron la alegría de conocer los resultados entregados por el jurado calificador y los votos del público asistente de la exhibición Medalla CIDAP 2019.

Como parte de los requisitos para participar en el Festival de Artesanías de América es la entrega de un objeto inédito de su autoría, el cual se presenta a modo de exposición durante los días del evento. Existen tres categorías, dos de ellas para los nacionales "A la Excelencia Artesanal" y "Al Reconocimiento A La Artesanía Y Al Arte Popular" (elegida por el voto del público), y para los internacionales: "A la Excelencia Artesanal".

En este año, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares –CIDAP- invitó a tres expertas para conformar el jurado calificador, a la Doctora Sol Rubín de la Borbolla, Directora del Centro Daniel Rubín de la Borbolla, a la Antropóloga Bárbara Velasco, Presidenta para Latinoamérica del World Craft Council, y la Antropóloga Gabriela Eljuri, docente de la Universidad del Azuay (Cuenca, Ecuador), quienes durante el viernes 01 y sábado 02 de noviembre observaron, analizaron y deliberaron cada una de las piezas. Mientras que, en los tres días del evento, los visitantes a la exposición -ubicada en la planta alta de la Casona del CIDAP- pudieron dar su voto al objeto que más gustó.

Los resultados se presentaron en un evento de hermanamiento realizado la noche del domingo 04 de noviembre, como un homenaje en relación al 05 de noviembre, día del artesano y artesana ecuatoriana.

Dentro de los premios recibidos constan: una placa realizada por Centro Cerámico y un reconocimiento económico; así como para el primer lugar de cada categoría obtiene la Medalla CIDAP y son invitados de honor para la siguiente edición del Festival de Artesanías de América.

A continuación te invitamos a conocer las artesanías que se hicieron con los distintos galardones, así como las menciones de honor que el Jurado consideró su entrega.



**Medalla CIDAP a la Excelencia
Artesanal 2019, Pabellón Nacional**

**AMAZONAMANTA YAKU-WARMI-SIRENA
DEL RÍO AMAZONAS**

Artesana: Marcia Chango

Provincia: Pastaza

Rama artesanal: cerámica



Segundo Lugar a la Excelencia Artesanal 2019, Pabellón Nacional

PRIMAVERA DE PLATA

Artesano: Manolo Jara
Provincia: Azuay
Rama artesanal: joyería



Tercer Lugar a la Excelencia Artesanal 2019, Pabellón Nacional

VESTIDO PARA EL NIÑO JESÚS DE LOS MIGRANTES

Artesana: Zoyla Cabrera
Provincia: Azuay
Rama artesanal: textil

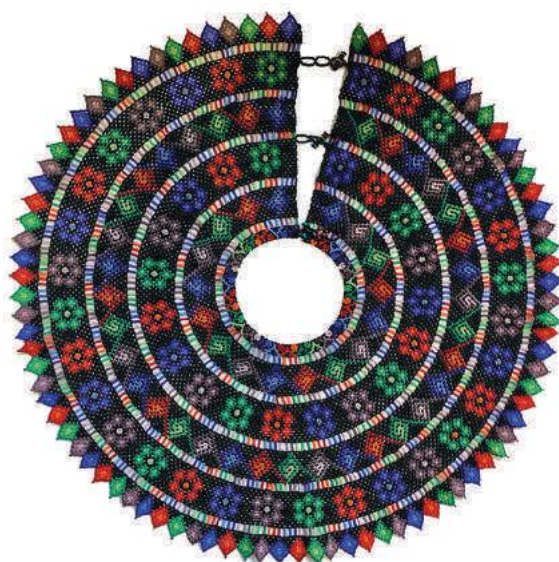
Menciones de Honor a la Excelencia Artesanal 2019, Pabellón Nacional

INCAICO Y FLORES

Artesana: Flor María Cartuche

Provincia: Loja

Rama artesanal: bisutería



ÁNGEL

Artesano: Ricardo Villalba

Provincia: Imbabura

Rama artesanal: madera

LA VASIJA CON SERPIENTE

Artesana: Clementina Malaver

Provincia: Pastaza

Rama artesanal: cerámica





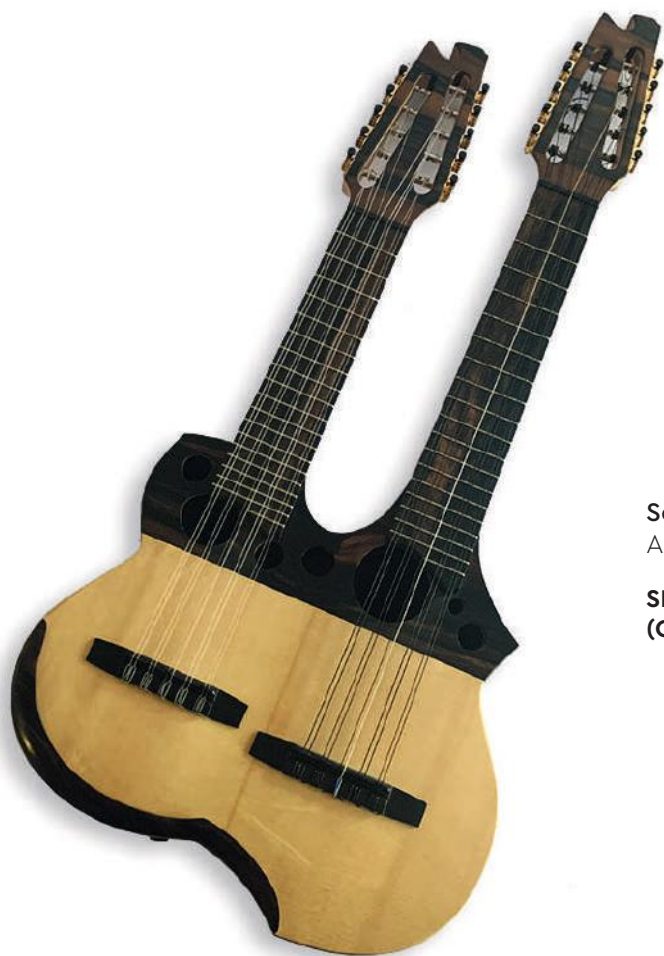
Medalla CIDAP a la Excelencia Artesanal 2019, Pabellón Internacional

PONCHO CEREMONIAL INCA

Artesano: David Pimentel

País: Perú

Rama artesanal: textil



Segundo Lugar a la Excelencia
Artesanal 2019, Pabellón Internacional

**SIAMÉS ANDINO
(CHARANGO - RONRROCO)**

Artesano: Roberto Hernández

País: Chile

Rama artesanal: madera



Tercer Lugar a la Excelencia
Artesanal 2019, Pabellón Internacional

CHAL CON VELLÓN

Artesana: Albina Choque

País: Chile

Rama artesanal: textil

Mención de Honor a la Excelencia
Artesanal 2019, Pabellón Internacional

CUENTO EL ZORRO Y EL HUACHSHUA

Artesana: Irma Poma

País: Perú

Rama artesanal: frutos y semillas





Medalla CIDAP al Reconocimiento a la Artesanía y al Arte Popular 2019

CASONA DEL CIDAP

Artesano: Fernando Monje

Provincia: Azuay

Rama artesanal: madera



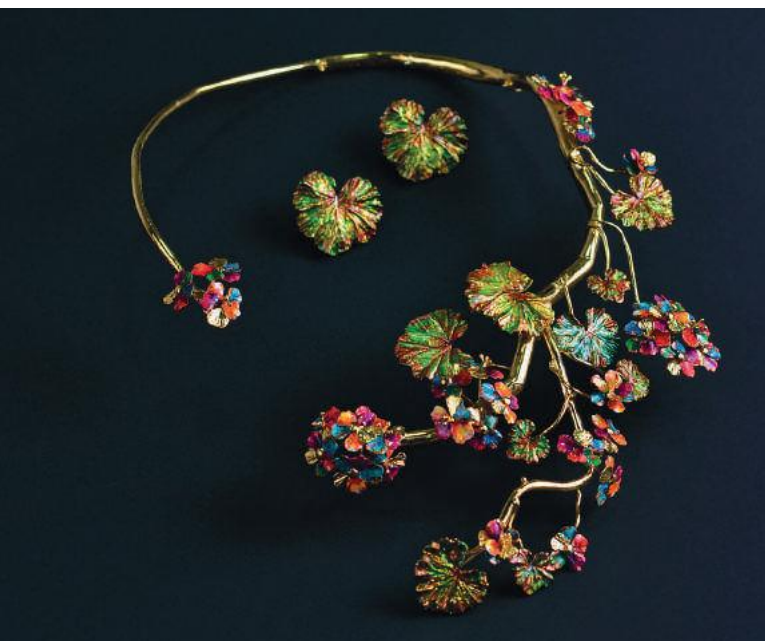
Segundo Lugar al Reconocimiento a la Artesanía y al Arte Popular 2019

EL ESPÍRITU DEL COLIBRÍ

Artesano: Juan Fernando García

Provincia: Imbabura

Rama artesanal: madera



Tercer Lugar al Reconocimiento a la Artesanía y al Arte Popular 2019

GERANIOS

Artesanos: Adriana Landívar y Juan Neira

Provincia: Azuay

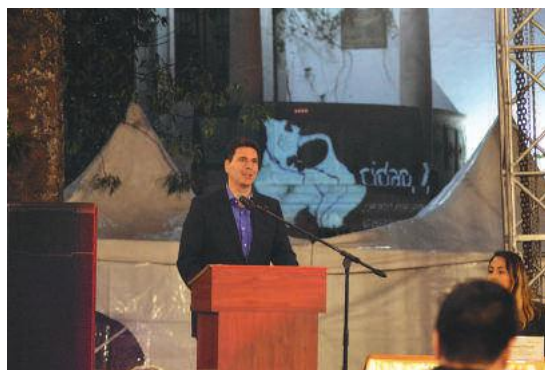
Rama artesanal: joyería





**Galería fotográfica
XVII Festival
de Artesanías
de América 2019**

Noche de Inauguración





Recinto ferial











Noche del Artesano







cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares



45 AÑOS
Cuenca sede
del CIDAP

www.cidap.gob.ec