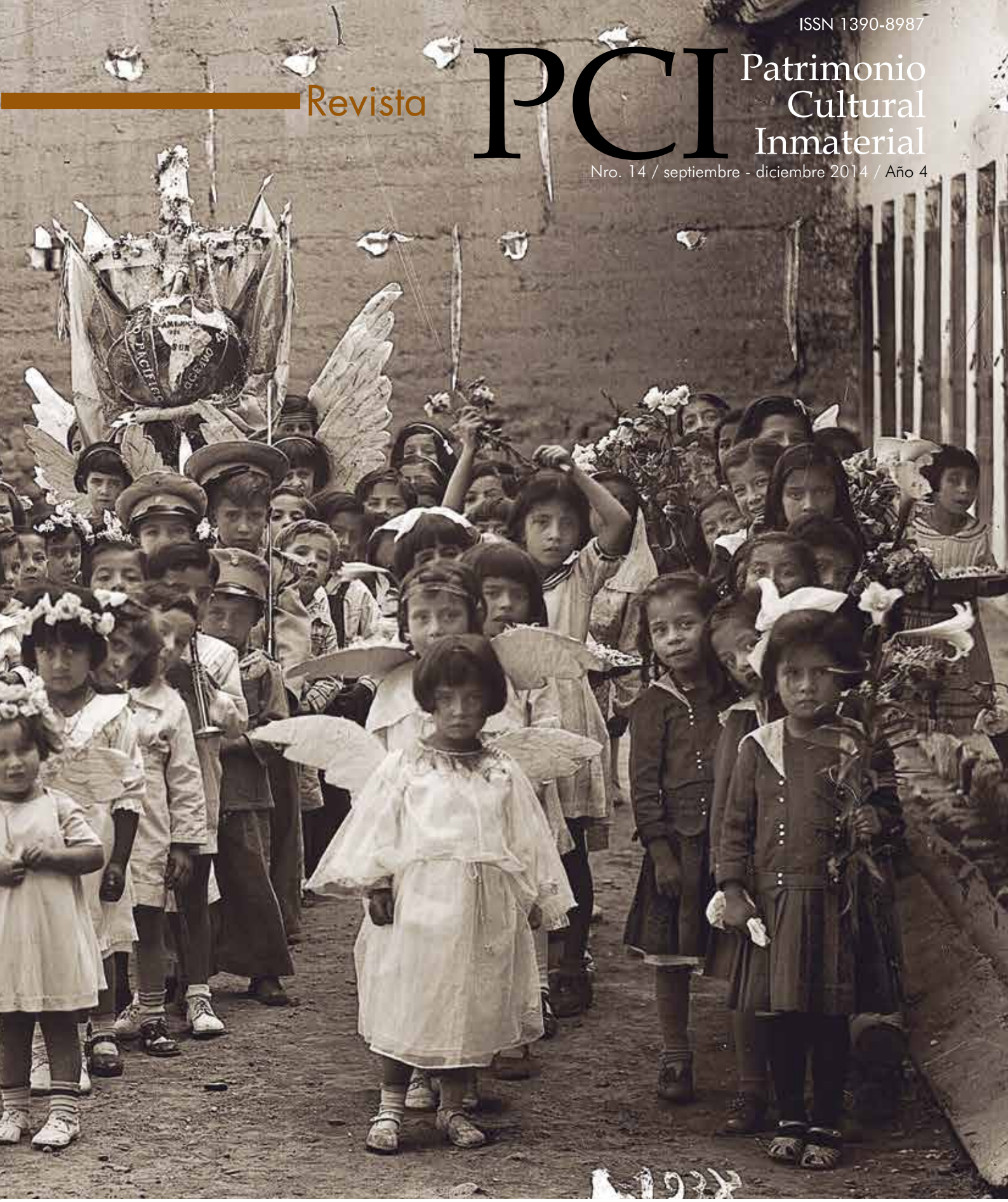
ISSN 1390-8987

Revista

PCI

Patrimonio Cultural Inmaterial

Nro. 14 / septiembre - diciembre 2014 / Año 4



Participación:

- Participación efectiva: un reto para la gestión del PCI
- Creación y continuidad del patrimonio cultural
- Construcción ciudadana de la realidad desde una propuesta participativa

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la República del Ecuador

Guillaume Long
Ministro Coordinador de Conocimiento y Talento Humano

Francisco Borja Cevallos
Ministro de Cultura y Patrimonio

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Mónica Quezada Jara
Directora Regional 6
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Equipo del Área del PCI - Regional 6
Viviana Íñiguez

Coordinación Editorial
Elena Noboa Jiménez | Directora de Transferencia del Conocimiento

Asistencia editorial
Xavier Pesántez - Regional 6

Cuidado de la edición
Wilma Guachamín Calderón
Ana María Cadena Albuja
Diego Paladines Jiménez

Corrección de estilo
Juan Francisco Escobar
Mauricio Alvarado-Dávila

Producción
INPC – Regional 6

Foto de portada
Pase del Niño en Loja, 1939
José Vaca Piedra
Negativo en vidrio
Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio

Foto página 4 – "la vaca"
Representa a un animal viviente que participa en la fiesta a San Antonio de Padua en Jundukucho
Wilma Guachamín

Edición de fotografía histórica de la portada
Santiago de la Torre, Cónclave-Estudio

Diseño y diagramación
Fabián Arias Maldonado

Impresión
Grafisum Cía. Ltda.

PCI Patrimonio Cultural Inmaterial
Revista del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
www.inpc.gob.ec

Comentarios y sugerencias
revistapcir6@inpc.gob.ec

Cuenca-Ecuador
2500 ejemplares

Índice

Editorial 3

El ámbito de la participación comunitaria dentro del Patrimonio Cultural Inmaterial 5

Debate

Opinión

El reto de la participación efectiva en la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial 6

Gobierno relacional, iniciativa y participación ciudadana 7

Ensayo

Inventando patrimonio: gastronomía creativa, territorio y turismo 8

Construcción del cine desde la mirada de los pueblos y nacionalidades indígenas 11

Investigación

Metodologías participativas para el registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, una aproximación inicial 15

Manifestaciones

Pacto y ofrenda en la fiesta de toros en honor al Señor de las Aguas 18

Tradiciones cholas por difuntos en la comuna Cerro Alto, Santa Elena 24

Salvaguardia

El hormador de sombreros: un oficio que le da forma a la tradición 28

Registro 32

PCI informa 33

PCI en fotos 34

Editorial

A lo largo del año, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural difundió la *Revista PCI* para generar conciencia sobre la riqueza y los valores del patrimonio inmaterial, cuyos saberes, conocimientos, técnicas y prácticas poseen una dimensión humana, dotada de vida y dinamismo y cuya riqueza en nuestro país es inagotable.

Las entregas del 2014 expusieron artículos para poner en debate la salvaguardia y la revitalización cultural como puntales a considerarse dentro de la concepción, planificación de proyectos y procesos de gestión desde miradas diferentes. Esta entrega final cierra con reflexiones en torno a la participación como un principio fundamental de los procesos de salvaguardia para que los propios portadores y la ciudadanía, en general, ejerzan los derechos culturales en sus prácticas cotidianas y establezcan acciones certeras que legitimen su identidad y la construcción social de sus vidas.

Esta reflexión se cristaliza en el artículo *Inventando patrimonio: gastronomía creativa, territorio y turismo* donde un grupo de restaurantes y jefes de cocina de la comarca de la *Garrotxa*, al norte de Cataluña, España, recrearon el uso gastronómico a partir de un recetario tradicional de la zona y utilizaron los alimentos producidos de forma artesanal por los campesinos locales para dar vida a la denominada Cocina Volcánica.

El ensayo *Construcción del cine desde la mirada de los pueblos y nacionalidades indígenas* plantea una postura política, ética e identitaria en la forma de producir cine. Este grupo social concibe a este arte como una estrategia de resistencia que no se limita a lo estético sino que produce historias que representan a las colectividades andinas, sus demandas y sus propuestas.

Metodologías participativas para el registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, una aproximación inicial reflexiona sobre el rol de la fotografía en el trabajo de registro de las manifestaciones culturales. A partir de una serie de consideraciones metodológicas, se propone romper la mirada vertical sobre el "otro".

Completan esta entrega los artículos *Tradiciones cholas por difuntos en la comuna Cerro Alto*, Santa Elena, *Pacto y ofrenda en la fiesta de toros en honor al Señor de las Aguas* y *El hormador de sombreros: un oficio que le da forma a la tradición*, que a partir de las experiencias locales caracterizan y ponen de manifiesto el rol activo de los portadores en la pervivencia de sus tradiciones.

Lucía Chiriboga Vega
Directora Ejecutiva
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

El ámbito de la participación comunitaria
dentro del Patrimonio Cultural Inmaterial

Viviana Íñiguez
Historiadora
INPC - Regional 6

El patrimonio cultural está conformado por bienes materiales y por expresiones culturales inmateriales. Por Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) se entiende al conjunto de saberes y de conocimientos que los pueblos crean a lo largo de su vida, los cuales configuran su identidad y su cultura y se transmiten de generación en generación. Pero, para que esta dinámica genere resultados, se requiere de la efectiva participación de los grupos y comunidades involucradas.

Frente a la demanda de contar con conceptos, procesos e instrumentos homologados con respecto al tratamiento del PCI, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en su *"Guía Metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial"*, define la participación como "el mecanismo mediante el cual las comunidades recrean sus sistemas de representaciones en virtud de sus prácticas socioculturales más representativas, dichas prácticas requieren de la comprensión y el respeto recíproco bajo los preceptos de la interculturalidad"[1]. En este sentido, la participación social/comunitaria para revitalizar y salvaguardar el PCI constituye un hecho social, catalizador de procesos de cambio pero, sobre todo, una verdadera práctica racional sobre el autoreconocimiento colectivo, el respeto hacia la diversidad y la defensa de la identidad cultural[2].

Así, la participación comunitaria dentro del ámbito del Patrimonio Cultural Inmaterial representa una sostenibilidad orientada por el interés común, que al aplicarse conceptual y metodológicamente se constituye en real aporte para el fortalecimiento del PCI y para el diseño de políticas culturales. Los portadores, al ejercer un rol principal en la salvaguardia, motivan procesos que deben surgir desde la comunidad y que deben ser realizados por ellos mismos, en concordancia con el principio según el cual la participación es el eje de toda democracia[3].

La gestión para salvaguardar el PCI debe ser asumida con la participación de las comunidades, grupos e individuos, y así contribuir a la implementación de mecanismos de apropiación social del patrimonio. Desde esta perspectiva, se puede asumir dicha participación como un indicador de desarrollo social y cultural del grupo de portadores y del resto de la comunidad, lo que implica entender la gestión participativa local como procesos que se fundamentan en una organización social e institucional. De esta forma, además, generar alianzas a todos los niveles e incidir en la creación de una sociedad que, consciente del papel que juega el PCI en su existencia, lo reconozca, revitalice, salvaguarde y encuentre los mecanismos para que este patrimonio incida en su calidad de vida de manera responsable y sostenible, para las presentes y futuras generaciones.

1. INPC, *Guía Metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Quito, INPC, 2013.
2. Raymalú Morales, *La Perspectiva Sociocultural como Metodología de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial*, La Habana, Tesis, 2008 – 2010.
3. Martín Andrade, "¿A quién y qué representa la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación en Colombia?" En: Boletín Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, No. 46, pp. 53-78.

El reto de la participación efectiva

en la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial

Gabriela López Moreno
Especialista en patrimonio cultural
Ministerio de Cultura y Patrimonio

En el camino hacia la democratización de las relaciones entre la ciudadanía y el Estado, el ejercicio del derecho a la participación es clave. Esta relación resulta por demás importante cuando nos referimos a la gestión pública del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), en la que la participación se concibe como un principio fundamental en la toma de decisiones frente a los procesos de salvaguardia de este tipo de patrimonio.

Al amparo de la Ley Orgánica de Participación Ciudadana y de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, se han gestado interesantes experiencias participativas desde las entidades estatales encargadas del patrimonio cultural. A partir del 2008, por ejemplo, en esta labor se inició con un proceso sistemático de registro del patrimonio inmaterial a nivel nacional que permitió la identificación de las prácticas y las manifestaciones culturales; también se han realizado investigaciones y se han elaborado planes de salvaguardia del patrimonio inmaterial con participación activa de las comunidades, tal como lo prevén las directrices y la normativa.

Pero, más allá del ámbito legal, el gran reto para la gestión pública del PCI consiste en lograr una "participación efectiva", en la que el patrimonio sea concebido y gestionado por sus propios portadores. Esto supone que, desde las comunidades y desde la sociedad civil, se empiece por tomar postura y por asumir responsabilidades como parte de un verdadero cambio en la forma en la que hasta hoy se ha concebido la "metodología participativa".

> El reto para la gestión pública del PCI es lograr una "participación efectiva", en la que el patrimonio sea concebido y gestionado por sus propios portadores.

La propuesta exige procesos de coinvestigación del patrimonio inmaterial y demanda asumir una postura frente a la aún vigente "mercantilización" del conocimiento. Estas situaciones implican superar los bloqueos de comunicación entre el Estado y las comunidades y, desde el primero, producir un conocimiento que sea de utilidad para los protagonistas, reconociendo la diversidad de los saberes y apostando por el ejercicio de la soberanía popular.

1. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, *Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Quito, INPC, 2013, pp. 36-39.
2. Ibídem, p. 79.
3. Ibídem, pp. 79-80.

Gobierno relacional,
iniciativa y participación ciudadana

Ramiro Villamagua Vergara
Antropólogo

A menudo, el discurso en torno a la *participación ciudadana* ha desembocado –en la práctica– en una serie de eventos de socialización alejados de sus objetivos y, en el caso de patrimonio cultural, poco que ver con aquellos procesos relacionados con la apropiación del espacio público y de los valores culturales heredados.

La socialización no es más que la enunciación de un proyecto en su fase inicial, que también se hace presente en otras fases como medio de comunicación de resultados, tanto en el desarrollo de un proyecto dado como en el proceso de su evaluación. Si bien es parte del esquema participativo, no sustituye en sí al concepto de participación, categoría que requiere de una serie de estrategias y dinámicas para consolidarse y devenir en apropiación ciudadana.

Un modelo participativo necesita de al menos dos condiciones para cristalizarse en un contexto en donde el gobierno electoral ha creado una cultura de decisiones verticales: a) un gobierno relacional que busque la conformación de redes de colaboración entre el sector público, el privado y la organización comunitaria; y b) actores sociales que emprendan en la creación de espacios ciudadanos de participación activa.

Para que el patrimonio cultural no se convierta en un criterio aislado, formal y tecnicista y para que no sea un conjunto de añoranzas inmersas en el fondo de un fetichismo estéril –como suele ser la regeneración de centros históricos abandonados o alguna otra obsesión de la "ortodoxia patrimonial"–, es necesario dominar metodologías certeras que consideren a las organizaciones sociales y a los individuos en general en la toma de decisiones, como lo hace el denominado *Diseño participativo*.

Principalmente, hay que considerar que la participación ciudadana no se limita a recoger la opinión del habitante próximo a la intervención a fin de cumplir su deseo. Todo lo contrario: se aleja del modelo paternalista e invita a reflexionar sobre las necesidades reales que afectan a un entorno o territorio. Si bien el modelo participativo se forma con una polifonía de voces, criterios y puntos de vista, tampoco se abandona al capricho de una comunidad sin que sea una necesidad local decisiva que mejore sus condiciones de vida.

> La metodología participativa invita a la ciudadanía el reto de construir la realidad socialmente.

Pero incluso, como lo ha demostrado el Taller Activo de Garduño, a partir de sus intervenciones en el espacio público de barrios periféricos en México, la participación es un elemento transversal que arranca desde el diagnóstico, pasando por el diseño, la ejecución y la evaluación de un proceso o proyecto, a fin de que las acciones invertidas en una empresa dada cobren nuevos ecos que hagan sostenibles a las actividades generadas por un grupo.

No se puede esperar que una decisión unilateral tenga éxito. Tampoco se puede afirmar que las exigencias de una comunidad responden inevitablemente a las prioridades del Buen vivir (como por ejemplo, cuando ciertas localidades priorizan unánimemente la construcción de una vía por sobre la reducción de sus propias Necesidades Básicas Insatisfechas - NBI). Mucho menos se puede prescindir del pensamiento estratégico. Entre todas estas "reglas aproximadas" nace el paradigma relacional, que se nutre de la acción ciudadana para hacer sostenible su gestión.

Debate
ensayo

Inventando patrimonio:
gastronomía creativa, territorio y turismo

Jordi Gascón
Investigador del Programa Prometeo
Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN)

La *Garrotxa* es una comarca del norte de Cataluña. Su paisaje es singular por haber sido una zona de fuerte actividad volcánica en el Neógeno. En la denominada Serralada transversal, sierra montañosa que vertebra la comarca, se conocen unos cuarenta conos volcánicos y diversas coladas de lava en buen estado de conservación. Aunque toda actividad volcánica desapareció hace miles de años, en este sitio se ha utilizado el fenómeno geológico y los fértiles suelos agrícolas que el vulcanismo de antaño formó para crear, a mediados de la década de 1990, la que se ha venido a denominar "cocina volcánica de la *Garrotxa*".

La cocina volcánica fue una apuesta impulsada por un grupo de restaurantes y jefes de cocina de la comarca. El elemento común es la recuperación y recreación de los usos gastronómicos locales y la utilización de alimentos exclusivamente producidos en la zona de forma artesanal o por productores campesinos: los *fesols* (fréjoles) de Santa Pau, el *fajol* (alforfón), el *farro* (harina de maíz), el *piumoc* (embutido), el *recuit* (tipo de requesón fresco), nabos negros, caracoles y el jabalí[1], entre otros alimentos. A partir de estos productos se ha creado una cocina con una personalidad gastronómica reconocida local e internacionalmente, que forma parte de los atractivos turísticos de la comarca junto con sus espacios naturales y sus pueblos de origen medieval[2].

La *Cuina Volcànica* se encuentra, así, solo en localidades de la comarca: Besalú, Olot, Batet de la Serra, Joanetes, Sant este d'en Bas…, más concretamente, en una decena de restaurantes "de autor". El público está formado, en su mayor parte, por turistas procedentes del resto de Cataluña y del sur de Francia, territorio con el que casi hace frontera.

Aunque los promotores que participan de la marca *Cuina Volcànica* (Cocina volcánica) reconocen que es una iniciativa reciente, también afirman que sus creaciones se basan en el recetario tradicional de la comarca. Pero parece difícil relacionar platos como la *amanida de torrada de farro de Bianya* (ensalada de tostada de harina de maíz de Bianya), *la compota de poma de Girona* (compota de manzana de Girona), *el recuit de xerigot d'ovella i anxoves* (requesón de suero de leche de oveja y anchoas) o la *lassanya de patata de la Vall de Bas amb civet de senglar i crema d'alls tendres* (lasaña de patata del valle de Bas con estofado de jabalí y crema de ajos tiernos) con la cocina popular propia de una zona históricamente rural[3]. Sin embargo, y con solo dos décadas de historia reconocida, la Cuina Volcànica ya está siendo difundida como una experiencia tradicional: "Deléitate con los sabores únicos de los productos de la tierra servidos bajo el denominador común de la Cocina volcánica, empapados de una sinfonía de aromas y texturas inigualables, y **elaborados con una tradición y savoir faire centenarios**"[4].

1. Véase la web oficial: Grup gastronòmic de restaurants de la Garrotxa, "Cuina Volcànica", http://www.cuinavolcanica.cat. Acceso: 7 septiembre 2014.
2. David Farley, "In Spain, Hiking Along the Volcanoes of Catalonia", The New York Times, Nueva York, Septiembre 9, 2011.
3. Grup gastronòmic de restaurants de la Garrotxa, "Cuina Volcànica"…
4. Turisme de Garrotxa, "El sabor de la tierra", http://es.turismegarrotxa.com/experiencias/el-sabor-de-la-tierra. Acceso: 7 septiembre 2014. El texto resaltado es nuestro.

La característica volcánica de la tierra de La *Garrotxa* hace que su suelo sea especialmente fértil
Fotografía: Turisme de *Garrotxa*

El texto anterior reproduce un documento informativo de *Turisme de Garrotxa*, la entidad público-privada encargada de la promoción turística de la comarca. La tradición es un elemento que vende entre los modelos turísticos a los que se dirige una oferta de este tipo: el turismo cultural y, especialmente, el turismo gastronómico, un nicho de mercado con un fuerte crecimiento en los últimos años[5]. Convertir la *Cuina Volcànica* en una tradición es, por tanto, una buena estrategia de mercadotecnia.

Surge la duda de si es aceptable considerar un producto de este tipo como tradicional. Pero, por otra parte, esta propuesta tampoco es extraña cuando, sin salir del mismo ámbito gastronómico, la dieta mediterránea resulta reconocida como patrimonio de la humanidad, aun cuando la diversidad culinaria del espacio mediterráneo es enorme: la comida griega es totalmente exótica para un marroquí, y el paladar de un portugués encuentra más proximidad en la cocina argentina que en la chipriota. Si el elemento común a estas cocinas mediterráneas, y el que permite agruparlas como un mismo patrimonio, es el uso de materias primas similares (aceite de oliva, harina de trigo, frutas cítricas, etc.) o, como arguye la propia Unesco para sostener su decisión, "un conjunto de conocimientos, competencias prácticas, rituales, tradiciones y símbolos relacionados con los cultivos y cosechas agrícolas, la pesca y la cría de animales, y también con la forma de conservar, transformar, cocinar, compartir y consumir los alimentos"[6], entonces también la *Cuina Volcànica* puede ser así considerada, puesto que parte de las mismas premisas. La pregunta es cómo y cuándo una expresión cultural, un uso social o un conocimiento entra en la categoría de tradicional y, por tanto, es factible de convertirse en un bien patrimonial.

Determinadas visiones esencialistas, que consideran las tradiciones como expresiones ahistóricas surgidas de un inconsciente colectivo, prácticamente un automatismo irreflexivo de la *Gemeinschaft,* lo considerarán impropio. Pero habría que recordar que, por una parte, toda tradición tiene una fecha de nacimiento y un creador, aunque no se tenga memoria

5. Murra, 1975; Romanini, 1876; Denevan, 1980a, 1980b; Masuda et al., 1985; CEPAL/PNUMA, 1983; de la Torre y Burgoa, 1986; Uribe, 1988; San Martín Arzabe, 1990, Altieri y Nicholls, 2000. en Leff, Enrique, Arturo Argueta, Eckart Boege y Carlos W. Porto Gonçalves, "Más allá del desarrollo sostenible: una visión desde América Latina", *Revista Futuros*, n.º 9, México D. F., 2005, pp. 2, 3.

ni de una cosa ni de la otra. Como revelaban los trabajos compilados por Eric Hobsbawm y Terence Ranger en *La invención de la tradición*[7], la tradición tiene una raíz histórica; otra cosa es el mito fundacional que haya creado la comunidad que lo emplea. Por otro lado, desde hace tiempo, la antropología ha evidenciado que las expresiones culturales son dinámicas y se reinventan cada día, además de que su significado cambia constantemente, ya que la cultura es un lenguaje vivo que se transforma por el contexto y por su propio devenir evolutivo. La tradicional fiesta que parece repetirse año tras año, en realidad es siempre diferente, es siempre "otra" fiesta.

Una manera distinta de entender las "nuevas tradiciones", como la de la *Cuina Volcànica*, es valorando su impacto en el ámbito agrario, con el que está estrechamente relacionado. Desde este punto de vista, la *Cuina Volcànica* revaloriza el modelo de producción campesino que es el que provee sus materias primas. Se trata de un modelo agrario caracterizado por producir alimentos de calidad, explotar los agrosistemas de forma sostenible y generar utilidades al ecosistema, en contraste con la agroindustria hegemónica en Cataluña, fuertemente contaminante[8] y homogeneizadora de paisajes y alimentos[9]. Esta perspectiva convierte la invención intencional de patrimonio en un acierto.

Jefes de cocina participantes en la Muestra Gastronómica de La *Garrotxa* 2013
Fotografía: *Turisme de Garrotxa*

Macarón de alforfón con crema de ratafia (licor dulce). Creación de Gerard Xifra, chef del Restaurante La Quinta Justa
Fotografía: *Turisme de Garrotxa*

Macarón de alforfón con crema de ratafia (licor dulce). Creación de Gerard Xifra, chef del Restaurante La Quinta Justa
Fotografía: *Turisme de Garrotxa*

7. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, ed., The Invention of Tradition, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
8. En la vecina comarca de Osona, el 60% de los acuíferos están contaminados por los purines generados en la producción industrial de ganado porcino. Artur Dominguez Varela y Josep Maria Salanova Grau, "Contaminació d'aigües subterrànies per purins a Osona", en AA. VV., Ambient. Curs 2003-2004, Barcelona, Universitat Politécnica de Catalunya, 2004, pp. 17-20.
9. Jordi Gascón y Diana Ojeda, Turistas y campesinado: el turismo como vector de cambio de las economías campesinas en la era de la globalización, Madrid y Tenerife, FTR, ACA, PASOS. 2013.

Construcción del cine desde
la mirada de los pueblos y nacionalidades indígenas

Rocío Gómez
Comunicadora social del pueblo Kitu Kara

El cine en el Ecuador ha caminado rutas de subida y de bajada. Las historias en la pantalla grande relatan la imagen del indígena desde miradas distintas, desde otras percepciones. Los pueblos originarios forman parte de la historia del cine en nuestro país, pero solo a finales de los ochenta se logró contar una historia con voz propia.

A partir de los años noventa del siglo XX, el movimiento indígena se posicionó políticamente. Así surgió la necesidad de romper imaginarios que se construyeron en la sociedad ecuatoriana alrededor de su representación: las lecturas indigenista y romántica constituyeron una construcción simbólica desde el "otro", del que se siente diferente. La presencia y la imagen del pueblo indígena estaban basadas en una visión ventrílocua. En ese momento, en el campo cinematográfico, los actores de la imagen representaron lo indígena desde una reflexión ajena, narrando lo que pensaban que éramos.

El levantamiento indígena de los noventa fue un hito histórico que marcó el inicio del proceso para recuperar la palabra. En este ejercicio político se sintió la necesidad de visibilizar a los pueblos originarios, sus procesos organizativos, conflictos, necesidades, así como su sabiduría milenaria y su identidad cultural.

Esta necesidad convocó a que varios realizadores indígenas recojan la oralidad y la reescriban adaptándola a la cinematografía, para que los "otros" (pueblos o ciudadanos) tengan una mirada diferente, desde la palabra propia del ser indígena.

La producción de cine documental y de ficción realizado por indígenas está posicionándose actualmente en el imaginario indígena y en el mestizo. Se trata de un cine en el que la palabra es entregada desde los pueblos originarios, alimentada por la visión propia del autor y enriquecida con imágenes que expresan los componentes culturales que identifican a los pueblos y nacionalidades.

Generalmente, los pueblos ancestrales han transmitido los conocimientos y sabiduría en varios soportes, sobre todo manuales como es el caso de los tejidos, con los cuales transgredieron el tiempo asumiendo la oralidad como el lenguaje de socialización de conocimientos. Es por esta razón que existen pocos escritores indígenas tanto en literatura como en historia; por esta razón urge redimir las imágenes de los procesos históricos a partir de la producción audiovisual y el cine.

Lo que busca el cine desde los pueblos y nacionalidades es transmitir el legado cultural que se ha generado ancestralmente y que se continua viviendo, para que las nuevas generaciones conozcan la filosofía de vida, reactiven en su inconsciente los pensamientos políticos, sociológicos y psicológicos de los pueblos y que se fortalezcan las identidades individual y colectiva. Además, este cine en construcción busca caracterizarse por presentar imágenes dignas de las realidades sociales que se viven y alejadas de visiones antropológicas que infantilizan a los pueblos ancestrales.

Rodaje de la producción Sumak Kawsay en Cotacachi
Fotografía: Archivo Corpanp

Se debe considerar que lo que para una cultura es aparente para otra no lo es. Por ejemplo, el uso de las fajas en la vestimenta puede ser un referente de adorno para determinado colectivo, para el pueblo Kitu Kara es protección, es la unión del sentir y del hacer, mientras que para otros significa la unión del arriba y del abajo; distinguir estos significados es de suma importancia en la realización audiovisual porque al registrarlos se recoge el legado histórico, cultural, político, social, económico y filosófico de los diversos pueblos, para que sean asumidos en su entorno social como parte activa y propositiva, sin que sus testimonios y expresiones de vida sean considerados inferiores.

A partir de estas reflexiones se puede afirmar que existe una forma de hacer cine indígena desde una posición política y ética, sin dejar de lado el planteamiento estético que está en desarrollo y que busca nuevas posibilidades de narrar para construir otro tipo de saberes. La supremacía del eurocentrismo aún no ha sido desmontada en todos los espacios sociales ni en todos los ámbitos de acción del ser humano. En palabras de Aníbal Quijano, "La elaboración intelectual del proceso de modernidad produjo una perspectiva de conocimiento y un modo de producir conocimiento que dan muy ceñida cuenta del carácter del patrón mundial de poder: colonial/moderno, capitalista y eurocéntrico. Esa perspectiva y modo concreto de producir conocimiento se reconocen como eurocentrismo"[1]. Ahí la necesidad de concretar ejercicios políticos, en este caso en la producción audiovisual y sus narrativas, a fin de decolonizar estas racionalidades que han ignorado otro tipo de conocimientos milenarios de la ancestralidad de los pueblos y nacionalidades.

1. Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000, p. 11.

Rodaje del documental sobre la historia de Collacoto, barrio ubicado en el centro oriente de Quito
Fotografía: Archivo Corporación Kinde

Si bien los resultados se verán a largo plazo, el objetivo de contar historias desde formas propias de pensar, sentir y hacer provocará cambios profundos en la estructura social y reivindicará el ser originario desde el quehacer cinematográfico.

El cine, arte que comunica, puede concebirse como una estrategia de resistencia cultural que no se limita a lo estético y que procura ser ético y político. Desde esta perspectiva, conscientes de que el cine es un lenguaje universal que sostiene ideologías, en la cinematografía se pueden construir historias que representen a las colectividades andinas, que provoquen la movilización de conciencias, que alteren, modifiquen y fortalezcan imaginarios.

No obstante de que hay premisas firmes en torno a esta discusión, es difícil dar definición o una categorización a este cine, puesto que responde a las múltiples miradas y realidades de cada pueblo o nacionalidad. Recoge varios posicionamientos, resignifica una postura política fundamental de visibilización a favor de los pueblos en proceso de autoderminación.

Este debate llevó, a mediados del segundo semestre de 2013, bajo la organización de Alberto Muenala, a juntar a varios cineastas jóvenes del pueblo Otavalo, quienes iniciaron un camino de reflexión sobre el entender teórico y práctico del cine y el audiovisual que se produce en el mundo indígena. Entre tanta palabra compartida se promovió la creación de un espacio cuyo objetivo es impulsar el audiovisual y el cine de los pueblos y nacionalidades.

En la primera reunión participaron quince personas y organizaciones, aproximadamente, entre las que figuraban la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas APAK, el Laboratorio Runacinema y la organización Rupai. En este encuentro y en los siguientes realizados durante los años 2013 y 2014, se explicaron los procesos y las necesidades de

El I Encuentro convocó a cerca de sesenta creadores del audiovisual indígena y comunitario
Fotografía: Archivo de la Asociación de realizadores de los pueblos y nacionalidades

cada colectivo. A las discusiones se sumaron la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (Corpanp) y otros aportes individuales. En este mismo proceso, con el apoyo de la Universidad Andina Simón Bolívar se realizó el taller "Políticas públicas, audiovisuales y TV en los pueblos y nacionalidades". De todo ello surgió la necesidad de organizarse y de crear "La asociación de realizadores audiovisuales y cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador", espacio en el que se resolvió presentar al Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine) una propuesta que incentive e impulse el cine y el audiovisual de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, a través de la creación de una nueva categoría en los fondos concursables administrados por esta entidad pública.

Después de varios meses de trabajo las reuniones autoconvocadas promovieron el *I Encuentro Nacional de Realizadores Audiovisuales y Cineastas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador*, que se realizó el pasado mes de julio en la ciudad de Baños, provincia de Tungurahua.

En este primer encuentro se resolvió mantener la discusión basada en mesas de trabajo, con el objetivo firme de sistematizar un proyecto que sostenga la necesidad de una nueva categoría dentro de los fondos concursables administrados por el CNCine.

A este planteamiento le sigue un largo trabajo de gestión y de entendimiento entre los gestores, puesto que quienes estamos involucrados en este proyecto venimos de necesidades de producción distintas; empero, asimismo estamos guiados por el principio andino de que los resultados no se imponen, se los trabaja, se los discute y se los consigue a través de una minga; en este caso, de una minga de saberes.

Metodologías participativas

para el registro fotográfico del Patrimonio Cultural Inmaterial, una aproximación inicial

Gabriela Valenzuela
Coordinadora de comunicaciones de CRESPIAL

Trabajar en la salvaguardia del PCI es una invitación a ser creativos, multidisciplinarios y comprometidos; a aprender a trabajar en colectivo; a inventar y reinventar estrategias para desarrollar proyectos consistentes, integrales, principalmente útiles y que respondan verdaderamente a las necesidades concretas de la comunidad. Dentro de este mar de posibilidades, el registro fotográfico del PCI adquiere una especial importancia porque no solo permite "ver" más allá de nuestras fronteras visuales, territoriales y mentales, sino también desarrollar una fotografía que transmita y construya conocimiento, que propicie el diálogo con los otros y también con nosotros mismos.

La fotografía, vista como herramienta de registro del PCI, se vuelve una habitual compañera en el trabajo de investigadores, de gestores, de portadores y de los especialistas en este tipo de patrimonio. Sin embargo, a pesar de ser considerada como un instrumento imprescindible para el trabajo de campo, la acción de fotografiar se ve tan simple, que muchas veces se pierden de vista los tipos de relaciones y los procesos que se construyen a partir de esta práctica. La verticalidad, la intromisión en la privacidad, la falta de diálogo, el convertir a los sujetos en objetos o en formas puramente estéticas son algunos desaciertos que se presentan en esta actividad, sin mayor reflexión ni autocrítica.

Ante este reto, desde la perspectiva de la salvaguardia del PCI, trabajar la fotografía con metodología participativa constituye una interesante alternativa que no está exenta de dificultades y retos.

Hablar de metodologías participativas implica referirse a procesos de carácter colectivo donde se promueven procesos de aprendizaje, de trabajo y de diálogo grupal, en los que todas las personas tienen la oportunidad de un rol activo, es decir, de ejercer su derecho a participar. Gracias a este tipo de metodologías se rebate la imposición vertical de proyectos ajenos a la voz de la comunidad y se logra un acercamiento a su realidad y a sus problemas a fin de buscar soluciones donde primen el diálogo, el debate y el consenso.

Desde el punto de vista fotográfico, plantear el uso de metodologías participativas parece poco viable al inicio, especialmente si se considera su fuerte lógica individualista. Por ello, al pensar en participación, se deben plantear diferentes niveles y modalidades en este tipo de procesos, de acuerdo con los contextos socioculturales que se tengan que afrontar.

Selección de temas de manera colectiva

El registro fotográfico de las expresiones culturales de una localidad requiere más que objetivos claros y precisos. Es necesario cuestionar si la intención del trabajo fotográfico responde verdaderamente a la realidad que se enfrenta y principalmente a la visión que tienen las comunidades sobre ellas mismas. A partir de aquello, se elabora un plan fotográfico colectivo. Por un lado, se explica a las personas involucradas, de manera transparente, el qué, por qué, para qué y para quién del plan fotográfico; y, por otro lado, se valida la propuesta, se escuchan las opiniones, se debaten las ideas y de ser necesario se reajusta o se replantea la propuesta con los aportes de la comunidad.

Esta metodología integra a las personas con sus tradiciones en procesos colectivos más sostenibles.

Otro aspecto importante es la selección de los temas a fotografiar en grupo, para eso es necesario comprender que este proceso no va a ser rápido ni necesariamente fácil, pues deben considerarse varias reuniones de trabajo donde se puedan usar estrategias que vayan de lo comunicacional a lo educativo. En esencia, se trata de promover el debate para que al final del proceso las personas decidan qué espacios, actores y momentos se deben fotografiar, así como la forma en la que debe realizarse el trabajo.

Revisión y selección de fotografías de manera grupal

El proceso anterior se complementa con la revisión de fotografías de manera grupal. Para lograr dicho objetivo, es necesario tener claro cuáles son los fines de la selección, es decir, cómo y para qué se van a usar las fotos. Se buscan aquellas que resultan más representativas de la expresión cultural desde la visión de la comunidad, pero aterrizando en el objetivo planteado. Algunas interrogantes que orientan para que la revisión y selección sea más efectiva y con menos ambigüedades son: ¿qué uso se les darán a las fotos, para la difusión en un colegio, para una revista o para una exposición? ¿Dónde se difundirán las fotografías? ¿El material fotográfico es parte de un proyecto de turismo comunitario o un expediente?

La aplicación de esta metodología permite construir una buena comunicación con las personas, reducir los problemas de interpretaciones controversiales o negativos de las fotos utilizadas y respetar los derechos de los miembros de la comunidad para no caer en una mirada única.

Registro fotográfico participativo

El registro grupal cubre diversos temas y diferentes puntos de vista, tanto locales como externos. Como requisito previo se necesita formar un equipo de trabajo sólido, lo suficientemente capacitado en técnica, estética y temática para realizar un registro fotográfico solvente, con gran claridad en los objetivos y lineamientos del proyecto.

Esta estrategia es útil para registros fotográficos de gran complejidad, como fiestas patronales o expresiones que ocupan grandes extensiones de territorio, amplios períodos de tiempo o en el caso de situaciones que ocurren de manera simultánea en diferentes lugares.

Registro fotográfico a cargo de los miembros de la comunidad

Este tipo de procedimiento es de largo aliento y motiva a las personas de la comunidad para que asuman el compromiso de fotografiar sus propias expresiones culturales. Es un proceso ideal, pero también el más complejo en cuanto a su gestión pues requiere mayor tiempo para ser desarrollado adecuadamente. Implica talleres de capacitación en la comunidad, reuniones para acordar diferentes puntos del proceso y gran cantidad de recursos humanos, logísticos y financieros. Sin embargo, bien implementada, esta metodología genera buenos resultados ya que se integra de mejor manera a las personas con las expresiones culturales de sus localidades y, consecuentemente, impulsa procesos colectivos más sostenibles y de mayor impacto en el desarrollo comunal.

En el registro de la fiesta de la Mamacha Carmen de Paucartambo, en Perú, el consentimiento libre, previo e informado promovió el respeto recíproco y la participación plena y equitativa de los portadores
Fotografía: Archivo CRESPIAL

Retos y posibilidades

Un primer reto es evaluar bien la situación que se enfrenta. Aquello implica pensar que en una misma localidad existen diferentes agendas, intereses y percepciones, por lo tanto, es necesario advertir qué es lo que realmente se puede trabajar e identificar qué peligros o conflictos podrían presentarse potencialmente. Otro reto importante es comprender que hay una gran diversidad de expresiones de PCI, desarrolladas a su vez por una variedad de comunidades y/o grupos de portadores, lo que obliga a implementar estrategias específicas para cada nueva situación que se afronte.

El trabajo participativo en fotografía involucra un juego de intersecciones de miradas, en donde cada una tiene sueños, anhelos e intereses distintos. Estos procesos buscan equilibrar diferentes visualidades de una misma comunidad y generar la suficiente apertura de trabajo, para evitar la imposición de un solo lenguaje.

Finalmente, es importante enfatizar en la necesidad de trabajar con el consentimiento previo, libre e informado de la comunidad. Esto es válido tanto para el registro fotográfico como para la salvaguardia del PCI, en general. Significa que las personas sepan para qué son las fotografías, dónde se van a difundir y qué van a exponer. También supone respetar el derecho de las personas de negarse a ser fotografiadas o de limitar el acceso de las cámaras a ciertos momentos y espacios.

En este sentido, solo al pensar, de forma real y con audacia, en cómo generar soluciones creativas y colectivas, se podrá construir, en conjunto, una práctica que sea efectiva y factible y no únicamente un ideal.

Pacto y ofrenda en la fiesta de toros
en honor al Señor de las Aguas

Manuela Cordero Salcedo
Diplomada en Antropología Cultural

Este artículo analiza las características que hacen de la fiesta de toros en honor al Señor de Girón, un espacio de integración y participación social, de manifestación de poder y prestigio, de cohesión, intercambio y trasmisión cultural. La permanencia de la fiesta popular expone la manera en la que el rito trasciende y se acomoda a las cambiantes circunstancias políticas, económicas y sociales de su entorno. La religiosidad popular y sus formas de expresión en la fiesta reactualizan el mito y los símbolos de los que el ritual se sirve para expresarse. Estas expresiones culturales viven en sus detentores, quienes propician año a año no solo un espacio para reactualizar la fe, sino también para afianzar el lazo social.

Ubicado a cuarenta minutos en dirección este de la ciudad de Cuenca, el cantón Girón se asienta en una importante zona productiva y ganadera que cuenta con una población de12 607 habitantes, de acuerdo con el censo del año 2010. El pueblo fundado en 1534 ha sido habitado tradicionalmente por la cultura cañari, e incluso por los incas antes de que llegaran los españoles.

La población de Girón ha experimentado constantes movimientos migratorios internos a la costa del país. A partir de 1970, los destinos elegidos fueron Estados Unidos y España, principalmente. A pesar de la diáspora, la población migrante no ha perdido el contacto con su pueblo nativo; su participación es clave en el desarrollo de las fiestas populares del cantón, dado que sus remesas dinamizan la economía local y su condición de migrantes modifica las estructuras de parentesco y la organización social. En este contexto, se refuerza además la memoria del grupo a través de las fotografías y videos intercambiados entre los priostes migrantes y los familiares que los representan en la fiesta. Así, en un escenario contemporáneo, estos elementos constituyen una herramienta fundamental para la transmisión cultural.

De población preeminentemente católica, una de sus más importantes fiestas populares es la que se realiza entre los meses de noviembre y diciembre en honor a la imagen de El Señor de Girón, cuya devoción data de los primeros años de la Colonia. La imagen de Cristo crucificado, realizada por el escultor cuencano José Miguel Vélez, que actualmente es objeto de pleitesía se encuentra en la iglesia del pueblo y es una réplica de aquella que se destruiría hacia 1862 a causa de un incendio.

Incierro derecho con la esposa del Fiesta Alcalde en la entrega del bastón de mando y del pañuelo
Fotografía: Archivo INPC-Regional 6

La veneración al Señor de Girón se advierte en la narración que sus fieles han repetido generación tras generación: cuenta de una época de fuerte sequía en la que dos campesinos llevaban a pastar sus animales y observaron en lo alto de la montaña la imagen de un hombre vestido completamente de blanco; pronto reconocieron en esa figura al mismísimo Dios, que, al verlos, abrió ante sus ojos una zanja en la montaña de la que brotaría agua y que es la vertiente natural actualmente conocida como *El Chorro de Girón*. Luego de este acto, el Señor pidió a los campesinos que regresaran a su pueblo, que contaran el milagro y que en su honor levantaran una iglesia para venerarlo todos los años. Si los fieles cumplían su promesa, no faltaría para ellos ni su pueblo agua suficiente para la siembra y los animales.

Según la creencia popular, el Señor de las Aguas o Señor de Girón provee año a año de suficientes lluvias para que germinen las siembras. Su prestigio es tal que, en las épocas de fuertes sequías regionales, es solicitado por las poblaciones vecinas y trasladado en grandes procesiones para que propicie la lluvia.

Para Mircea Eliade, el principio que fundamenta la realización del rito en la fiesta popular es el mito que cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo fabuloso de los "comienzos", en los que, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento. El mito es siempre el relato de una "creación" y narra cómo algo ha comenzado a ser. Su función principal es, en términos de Eliade, revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas[1]. Así, podríamos interpretar en el mito de El Señor de las Aguas de Girón que este es el ser sobrenatural que, atendiendo las necesidades de sus fieles, les otorga primero la cascada (el

1. Mircea Eliade, "La estructura de los mitos", *Mito y Realidad*, Madrid, Guadarrama, 1963.

Chorro de Girón), y año a año las lluvias. Su poder como hacedor de lluvias hace también que sus fieles recurran a él cada vez que se vienen las sequías[2].

Hoy, el Señor de Girón además bendice a sus hijos migrantes con la prosperidad pero, para renovar el pacto, será necesario rememorar el milagro y entregar una ofrenda. La fiesta de celebración en honor al Señor de Girón tiene como una de sus actividades principales el sacrificio de un toro en honor al patrono de la fiesta. Este hecho sella la celebración y consuma el pacto con lo sagrado. Hay quienes atribuyen el origen de esta práctica a la costumbre española de celebrar las fiestas religiosas con corridas de toros; sin embargo, a pesar de su posible origen español, no es una demostración de tauromaquia, sino más bien un ritual de sacrificio y purificación que, junto con las celebraciones católicas, ha sumado danza, música, competencias, escaramuzas, fuegos artificiales y castillos.

La fiesta en honor al Señor de Girón tiene como actividad principal el sacrificio de un toro, hecho que sella la celebración y consuma el pacto con lo sagrado.

La fiesta dura de seis a ocho semanas, dependiendo del número de priostes con los que se cuente. Todos los participantes cumplen un papel específico, incrementando así el valor de la celebración como espacio de cohesión social.

La fiesta

El prioste mayor, que lleva el título de Fiesta Alcalde, es quien coordina y costea nueve días de celebración, mientras que los Incierros, izquierdo y derecho, son personajes de las fiestas taurinas populares que colaboran en la organización con un aporte económico menor. Estos se encargan del servicio de alimentos a los invitados. Los altareros costean, preparan y adornan los altares del Señor de Girón en las casas del Fiesta Alcalde y de los Incierros.

La fiesta comienza propiamente el día miércoles. No obstante, dos días antes, lunes y martes, ya se hacen los preparativos para la recepción de la imagen del Señor de Girón y de los invitados en las casas del Fiesta Alcalde y de los Incierros: en ese momento se reciben alimentos entregados por vecinos de otras comunidades, los que se encargan al "bodeguero"; además, se organiza la comida para los días de fiesta. El martes se preparan quesos y dulce de leche y el Fiesta Alcalde agasaja a quienes han colaborado.

El miércoles, el señor de la chirimía toca "la llamada" desde el parque de Girón, la que será respondida con cohetes desde la casa del Fiesta Alcalde. El Fiesta Alcalde, acompañado del sonido de la chirimía, se traslada a la iglesia para recibir la urna del Señor de Girón y el bastón de mando por parte del prioste saliente. Bandas de pueblo de Girón o de Cuenca dan la bienvenida a los altareros, quienes se preparan para colocar las urnas con la imagen del Señor de Girón en los altares de las casas de los priostes dispuestas para la visita de los fieles[3].

Una vez terminados los altares y colocadas las urnas, el Fiesta Alcalde, los Incierros y los altareros intercambian botellas de aguardiente y brindan en señal de agradecimiento. El día jueves, muy de mañana, los "guías" realizan los ensayos de la escaramuza en una planicie cercana: la actividad consiste en practicar figuras y movimientos para el juego, sobre sus caballos. El viernes, los priostes brindan un servicio de alimentos para los guías, en agradecimiento a su participación, y ultiman detalles para el día siguiente.

El sábado es el día principal de la fiesta. A las cinco de la mañana se realiza el "albazo". En este momento se reparten canelazo, café, pan, en tanto que otros elementos como la banda de pueblo y los fuegos artificiales animan el ambiente. Después, se reúnen los asistentes en el altar de la casa para pedir "la venia" al Señor de Girón, al tiempo que el maestro de la chirimía, con su cornete y bombo, toca "la llamada" a los fieles, para que se congreguen en el lugar en el que se realizará el sacrificio

2. Según la creencia popular, cuando se hace una procesión de la imagen por el pueblo o desde el pueblo a otros cantones aledaños, las lluvias se vienen con seguridad y con mucha fuerza. Si la misa y la procesión, a la que llaman "la pasada", no dan resultado, seguramente será porque el encargado de la misma no la ha realizado con fe.
3. Los altateros también arreglan la entrada de la casa donde se encontrará izada la bandera del Ecuador para indicar que se encuentran de fiesta Luego entonarán el Himno Nacional para dar comienzo al baile.

Procesión del Señor de Girón encabezada por la esposa del Fiesta Alcalde acompañada de las platilleras y de niñas sahumeriantes
Fotografía: Archivo INPC-Regional 6

del toro. A este escenario llegan los invitados con sus toros, que pueden ser hasta seis, para ofrecerlos al Fiesta Alcalde, quien espera con su bastón de mando. Cumplida la recepción, se preparan los animales para soltarlos en el campo. En este instante, el señor de la chirimía da el tono de alerta para despejar a los curiosos, mientras los cuentayos animan a los asistentes y cuidan a los toros. Alrededor de cuarenta guías y un centenar de curiosos, entre hombres, mujeres y niños, corretean a los toros hasta alcanzar a uno. El animal debe ser inmovilizado solo con las manos. Una vez atrapado, es sostenido por los guías principales, que lo conducen hasta el Fiesta Alcalde para que haga la "venia de honor".

Posteriormente, el Fiesta Alcalde y su esposa escogen uno de los animales atrapados para el sacrificio, el cual será doblegado y bendecido por la pareja con una cruz en el cuello. El guía mayor sacrifica el toro con un corte en el cuello y la primera copa de su sangre es ofrecida al Fiesta Alcalde. Más tarde, el animal es despostado por los guías y se prepara su carne para los invitados. El sacrificio del toro significa para los participantes una ofrenda para mantener la fertilidad de la tierra y la prosperidad de su pueblo, en tanto que su sangre es bebida para recibir la fortaleza y la energía del animal.

En la faena, los guías retiran con cuidado la médula espinal y la membrana que cubre la panza del toro, que comúnmente se conoce como "pañuelo". Estos elementos son llevados, y acompañados por música de la banda, a la casa del Fiesta Alcalde, quien preside la mesa y recibe estas partes de la res colocando la médula alrededor de su cuello y el pañuelo sobre los hombros de su esposa. Los guías brindan con los dueños de casa y con los presentes. Por su parte, los cuentayos se retiran con la cabeza y el cuero del toro para armar la "vaca loca", que hará su entrada en la tarde, cuando los priostes inviten al baile; luego, en la noche, la vaca loca es encendida en la Plaza de Girón. Entre tanto, el Fiesta Alcalde es visitado por los Incierros para realizar un intercambio de botellas y alistarse para iniciar la procesión de la imagen del Señor de Girón hacia la iglesia del cantón, en donde se celebra la misa de las siete de la noche.

La gran procesión es encabezada por el Fiesta Alcalde y por los Incierros con sus bastones de mando, seguidos por los guías mayores con caballos ordenados en dos hileras. Junto a ellos van algunos personajes disfrazados: los "viejos", que representan figuras del pueblo como militares, policías, guías, cuentayos, cuereros, curiquingas, cañarejos y otavaleños. Cada personaje guarda un estricto orden dentro del peregrinaje. Los danzantes y las platilleras hacen una corte de honor para que pasen las niñas sahumeriantes, que van junto a sus padres alumbradas por faroles.

Las esposas del Fiesta Alcalde y de los Incierros cargan pequeñas urnas del Señor de Girón y abren paso a la gran imagen que esa noche se velará en la iglesia. En la parte posterior siguen los priostes a caballo escoltados por los guías. Todos llegan a la plaza, dan dos vueltas e ingresan a la iglesia. Después de terminada la misa, en la plaza se prenden el castillo y los fuegos artificiales.

El domingo, los priostes y los guías bajan al pueblo a caballo acompañados de los personajes disfrazados y de los músicos. Llegan bailando para luego asistir a las misa de las once de la mañana. Al terminar la celebración católica, el Señor de Girón recorre en procesión las calles y regresa a la iglesia para ocupar su lugar en el altar. A su regreso lo acompañan la Loa y el Reto[4]:

El lunes, la procesión llega a la plaza y comienza el juego de la escaramuza luego de la "entrega de la plaza" por parte del Fiesta Alcalde. El martes se realiza la "corrida de cuyes", en la que las platilleras y las niñas sahumeriantes deben atrapar estos animales que están sueltos en la pampa; si no lo logran, pagan una multa. Después se realiza el "baile del cuy" y se ofrece comida a los invitados, al tiempo que en la casa del nuevo Fiesta Alcalde se hacen los preparativos para que empiece su mando al siguiente día. Con estos eventos se da por terminada la semana de fiesta en honor al Señor de Girón.

Como se observa, esta celebración cuenta con una serie de simbolismos y de rituales que hacen de ella un evento de gran significado tanto para los pobladores de Girón como para quienes tienen la oportunidad de ser sus testigos. El sacrificio del toro y la toma de su sangre pueden percibirse como un ritual propiciatorio para conseguir la lluvia. Este tipo de ritos puede observarse en varias culturas. En Europa del norte[5] se pueden encontrar rituales muy similares al de los toros de Girón, en los que el animal es ofrecido y luego sacrificado. En estas tradiciones se relaciona la imagen del toro con el espíritu del grano, una representación de Dionisios, el dios de la vegetación.

Diferente de la modernidad, en la experiencia de la religiosidad popular, el "yo" se encuentra anclado a una red de reciprocidades correspondientes a una dinámica familiar y comunitaria.

Por otra parte, los simbolismos presentes en la tradición son significativos. Por ejemplo, el color negro del animal tiene una relación con las lluvias, porque evocaría las nubes negras. La relación entre la lluvia, la fertilidad, el arado, los toros y bueyes, el color negro de los animales y su sacrificio, es un rasgo común con la cosmogonía de muchos pueblos alrededor del mundo. Siendo Girón un poblado tan tempranamente fundado, se hace manifiesto que varias de las tradiciones europeas impregnaron en las culturas originarias dando lugar a nuestra cultura popular.

4. La figura de la Loa es una niña de entre cuatro y siete años, vestida de blanco, que declama poemas de alabanza al Señor de Girón, mientras que el segundo personaje es un enmascarado que viste chaqueta militar, gorra y pañuelo y que representa una sátira de la situación política y social del pueblo y de sus autoridades; al final, alaba la fiesta, al sacerdote y a los priostes.
5. En Pont-á-Mousson, noreste de Francia, se registra una celebración muy similar a la de Girón. En este caso, con una ternera que tiene que ser la primera nacida en la primavera, a la cual sueltan para que corra libremente, luego la atrapan y, por último, la sacrifican. Este rito se realiza para propiciar la fertilidad de las siembras. James Frazer, *La Rama Dorada, Magia y Religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 521.

Floreal Forni señala que, con la conquista española, la evangelización, aunque sistemática y forzada, fue adaptándose y superponiéndose a formas y contenidos de la religiosidad indígena[6]. De ello resulta un sincretismo que mantiene elementos culturales de la organización comunitaria. Llegado el siglo XVIII, la partida de los jesuitas primero, la Independencia después y la ruptura del patronato de la Corona española con la Iglesia jerárquica debilitaron significativamente las estructuras eclesiales en América Latina. De tal manera que, a criterio de Forni, el catolicismo popular se configuró con la persistencia de prácticas espontáneas que mantuvieron sus raíces en las capas populares, dándose un doble proceso: a) persistencia religiosa en zonas rurales por largo tiempo, carentes de mediación eclesial, caracterizada por la transmisión de dichas creencias vía vida familiar y comunitaria por generaciones; b) mantenimiento del mismo patrón, muchas veces a través de reelaboraciones simbólicas en medios urbanos y en nuevas generaciones de mayor educación formal[7]. El pueblo, en este contexto culturalmente católico, vive la religión no como pertenencia a comunidades limitadas u organizaciones formales, sino como parte de su vida cotidiana y su ciclo de vida.

En suma, la fiesta del Señor de Girón está presente en la memoria de sus fieles en el mes de noviembre y durante todo el año. Hoy, a pesar del impulso modernizante, la cultura popular pervive. Como lo entiende Pablo Seman: prioriza la familia, la localidad, la reciprocidad y el trabajo, características que son constantemente renovadas en la religiosidad popular[8]. Mientras la experiencia moderna enfatiza el "yo", la libertad, los deseos del hombre y todo lo relacionado con Dios se reserva al individuo: en la experiencia relacional de la religiosidad popular, el "yo" se encuentra anclado a una red de reciprocidades que determinan obligaciones de don y contradon que surgen de una estructura de roles y de responsabilidades familiares y comunitarias.

Esta dinámica viene a complejizar la red de reciprocidad y compensaciones que media la relación del hombre con lo sagrado.

La fiesta de Toros de Girón ofrece varias aristas para explorar. Entre estas: la relación entre religiosidad popular y el prestigio, poder, priostazo; religiosidad popular y redes de reciprocidad; o religiosidad popular, migración, territorio e identidad. Al constituir un esperado espacio de encuentro, explosión, desahogo y renovación del lazo social, la fiesta popular es un momento de la vida de una comunidad en la que se identifican sus memorias pero también sus afanes. Se trata de un espacio en el que coexisten pasado y futuro, en el que las manifestaciones periódicas no desfallecen gracias a la reescenificación que hacen sus fieles. Pero son también espacios en los que se evidencia la capacidad de organización social: el éxito del evento está cruzado por la calidad de la participación de la comunidad, influido por el poder de convocatoria de sus priostes y organizadores; es decir, no son espacios exclusivos para la fe, sino también, y preeminentemente, espacios de encuentro de la comunidad, de los cuales surgirán nuevas alianzas, alternativas posibles a problemas comunitarios y se harán evidentes los liderazgos. La fiesta popular puede ser, como señala Bertha Flores[9], vista como un escenario desde el que es posible analizar la participación social y comprender cómo los actores devienen ciudadanos y ciudadanas que actúan, deciden y pertenecen a comunidades políticas y morales.

6. Floreal Forni, "Reflexión sociológica sobre el tema de la religiosidad popular", Revista Sociedad y Religión, no. 3, Buenos Aires, 1986, pp.4-24.
7. Ibídem.
8. Pablo Semán, "Cosmológica, holista y relacional: Una corriente de la religiosidad popular contemporánea", Revista Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião, no. 3, Porto Alegre, 2001, pp. 45-74.
9. Bertha Flores, "La construcción discursiva de sujetos participativos en la fiesta mayor de Gracia", Revista Gazeta Antropología, Barcelona, 2006, http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2608, Acceso: 2 de diciembre de 2014.

Tradiciones cholas por difuntos
en la comuna Cerro Alto, Santa Elena

Jorge Albuja
César Torres
Investigadores - SÚMA Laboratorio Cultural*

Cerro Alto es una comuna de la Costa ecuatoriana rodeada de bosque seco. Forma parte de un territorio ancestral donde se asientan familias identificadas con el pueblo "cholo", que se encuentran dispersas en las provincias de Guayas, Manabí y de Santa Elena.

Para Pedro Domínguez, este sentido de identificación con el pueblo cholo tiene mucho significado entre los comuneros: "aunque el termino cholo resulte despectivo desde la Colonia –porque creo que nos decían así los españoles para identificarnos como sus sirvientes–, nosotros lo sentimos nuestro; habla de nuestros ancestros los Guancavilcas, de cómo amamos el mar y la pesca y de cómo hemos resistido hasta hoy como una gran red de comunas en la región".

Esta posición se observa además en la historia particular de esta comuna, pues para Pedro, Cerro Alto tiene cien años aproximadamente y sus antepasados llegaron al sitio porque era una tierra de muchos lagos y porque el ganado se alimentaba bien; sin embargo, cuenta que posteriormente las familias atravesaron un período de sequía que tampoco logró expulsarlos de estos territorios.

En la actualidad, los habitantes de Cerro Alto viven de la recolección de cascajo (extracción artesanal de piedra y de tierra de río), de la albañilería, del trabajo doméstico y de *hacer guardia*, expresión que utilizan los pobladores para referirse al cuidado de una propiedad privada. Estas actividades económicas le dan a esta localidad la denominación de *pueblo dormitorio*, es decir, que se caracteriza por ser residencial debido a que sus habitantes viajan diariamente a trabajar en localidades aledañas como San Pablo y Punta Blanca.

El mundo de los antiguos

El rito a los difuntos que actualmente se practica en esta comuna tiene antecedentes en los períodos de Desarrollo Regional e Integración. Julio Estrada señala que la sociedad Manteño-Guancavilca habitó los territorios actuales de Santa Elena y del Guayas entre los años 700 d. C. y 1534 d. C., último período prehispánico del Ecuador. También menciona que esta cultura surge de varios asentamientos precedentes: Las Vegas, Valdivia, Chorrera y Guangala, y del mestizaje devenido durante la Colonia.

* SÚMA Laboratorio Cultural es un proyecto de investigación etnográfica que integra a profesionales del patrimonio, artes visuales y psicología, a fin de crear productos culturales con la participación activa de las comunidades de Santa Elena. El presente artículo se desarrolló con las familias de Cerro Alto con el propósito de valorar y reconocer su participación en la construcción de sus identificaciones culturales cholas.

Familias de Cerro Alto comparten tiempo con sus difuntos en el cementerio de la comuna
Fotografía: María Grazia Goya

Estas sociedades practicaban una serie de rituales funerarios en los que se ofrendaban conchas, piedra, restos de animales terrestres y marinos y ajuares de barro y metal. La evidencia cultural se ha encontrado en entierros individuales, de pequeños grupos y en fosas masivas donde "estos elementos acompañaban al difunto a su última morada que generalmente quedaba cerca de lo que había sido su casa y luego sus allegados hacían una serie de actos funerarios en su memoria"[1].

Los rituales funerarios, según Stothert y Freire, se realizaban para "mantener la comunicación entre el difunto y sus parientes, pues la creencia dice que el ancestro puede darles beneficios desde el más allá. El culto a los muertos también reúne a los familiares y fortalece los lazos de parentesco"[2].

Estas creencias, indistintamente de las dinámicas propias de la cultura, han persistido hasta la actualidad. Una muestra de ello es la preparación de la mesa de los difuntos que se observa en gran parte de la provincia de Santa Elena y en algunas zonas de Guayas y Manabí.

El rito de la mesa de ofrendas para los difuntos

En la tradición del 2 de noviembre, las mujeres cumplen un rol destacado ya que son las encargadas de elaborar los alimentos, acomodarlos en la mesa y de alentar a la familia, incluyendo a los muertos, para vivir la fecha como lo hacían los antiguos. Así lo afirma Leonor Laínez: "La tradición de los difuntos debe seguir, porque es lo que nos dicen nuestros mayores, hasta que uno se termine".

1. Karen Stothert y Ana M. Freire, Sumpa: historia de la Península de Santa Elena, Guayaquil, Banco Central del Ecuador, 1997, p. 46.
2. Ibídem, p. 49.

Justo, Francisco y Leonor amasan cuatro mil panes aproximadamente cada 2 de noviembre
Fotografía: María Grazia Goya

Los hombres también realizan actividades en este rito. Es así que, a las 5:00 h del Día de Difuntos, Justo Reyes Domínguez, panadero de Cerro Alto, elabora en una habitación desocupada de su casa cuantiosas masas de anís con forma humana, de perros, gatos, zapallos y roscas, lo que es una manera de mostrar lo que tiene la localidad.

En su oficio de panadero lo acompaña su nieto Francisco, de quien don Justo refiere lo siguiente: "Me gusta tanto que trabaje conmigo. Es muy atento, pese a tener problemas para hablar. Mi hijo Jorge trabaja en Guayaquil de albañil. Al menos me queda la tranquilidad [de] que el horno de barro y paja que hizo mi padre no va a dejar de funcionar".

Mientras tanto, Rosa Laínez Domínguez, esposa de Justo, prepara en la cocina la natilla de maíz. "Es el dulce que le ponemos a los muertitos en nuestra mesa", explica la afanosa mujer.

Este plato es de mucha importancia porque tiene un largo proceso de preparación y elaboración. Con un día de anterioridad, Rosa va al mercado de San Pablo, a cinco minutos de Cerro Alto, en busca de la mazorca de maíz conocida como choclo mal sembrado. Después, lo pone a suavizar por tres horas en agua caliente, para luego molerlo, mezclarlo con leche y moldearlo en una gran olla que será parte de la mesa tradicional en honor a sus padres y suegros fallecidos.

Cuenta Rosa que estas actividades son parte de lo que aprendió de sus mayores:

> Es parte de la tradición de los antiguos. Trato de que, con Justo, nuestros padres se sientan contentos de comer lo que más les gustaba, más que sea una vez al año [...] Si no lo hacemos, ellos se pueden enfadar y puede pasar algo malo en nuestra casa. No debemos olvidarnos nunca de las cuatro cucharas y una quinta, por si traen a algún amigo del más allá.

La preparación de los alimentos, que inicia a las 5:00 h, puede extenderse hasta las 13:00 h. Los dulces, masas y manjares son muy comunes y están presentes en la mayoría de mesas familiares de la localidad. Según Rosa, estos alimentos se comparten con los difuntos de una forma particular, pues se acostumbra a taparlos con un toldo para que coman con tranquilidad.

Con dedicación, Rosa dispone los alimentos sobre la mesa para que los difuntos se encuentren complacidos
Fotografía: María Grazia Goya

El 2 de noviembre, desde las 13:00 h, las familias visitan a sus difuntos en el cementerio de la localidad. Se dirigen a pie hasta el lugar, en una suerte de procesión, para limpiar las tumbas, poner flores y entonar rezos y cánticos. También "soban[3]" fotografías para recordar momentos compartidos.

Al término de la tarde, las familias vuelven a sus respectivos hogares y revisan si los muertos han comido los alimentos ofrecidos. Esto lo hacen revisando que los platos se hayan secado (comida endurecida) y que el nivel de las sopas esté un poco por debajo de lo que estaban al momento de partir a su visita al cementerio. Rosa comenta al respecto: "Los platos se secan y cogen un sabor especial". Para la familia, esto quiere decir que los finados se han alimentado, caso contrario significaría que están enojados. Luego, ellos acostumbran a visitar a otras familias del lugar y comparten "lo que ha sobrado el muerto". Esta integración se extiende hasta el amanecer, acompañada de licor *Cristal* y del pasillo ecuatoriano.

La celebración anual del rito de difuntos reafirma las creencias de los habitantes de Cerro Alto y de gran parte de la provincia. Aunque muchos viven en grandes centros urbanos, regresan cada 2 de noviembre a su comuna para conmemorar a sus difuntos. De esta forma consolidan su identidad territorial y la unión familiar, elementos que ha construido el *pueblo cholo* a lo largo de su historia. Mucho de esto se debe a la vigencia del relato oral como forma de transmisión de estas dinámicas culturales, donde los menores no quedan ajenos de su cultura, pues son observadores de las actividades de sus mayores.

Para concluir, y pensando justamente en que los menores son partícipes de la tradición, este proceso investigativo y comunitario gestionó la creación de la primera biblioteca de Cerro Alto, a través de sus propios habitantes. Es así que este espacio se presenta como un lugar de referencia, mediante las letras, para la conservación y el incentivo a la creación de nuevo conocimiento.

3. Se decidió conservar el término sobar puesto que es el que los comuneros utilizan, además, se considera que expresa una dimensión afectiva más trascendente que la palabra tocar. El uso de este vocablo evoca la remembranza de la pérdida en el roce de la foto.

El hormador de sombreros:
un oficio que le da forma a la tradición

Paola Moreno
Historiadora - INPC

La técnica del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla forma parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, desde diciembre de 2012. No obstante de que este reconocimiento ha llamado la atención de la política pública para promover la salvaguardia de este saber cultural[1], se trata de un oficio que no brinda los mejores réditos económicos para los artesanos que se han dedicado a esta tarea, situación que dificulta la continuidad de esta expresión de patrimonio intangible. Desde otra perspectiva, este escenario económico y cultural expone el inmenso afecto del tejedor y del hormador por la recreación constante de esta práctica tradicional.

Por su riqueza histórica y cultural, el sombrero de paja toquilla se ha convertido en un elemento identitario indispensable en la indumentaria de las comunidades de la región austral y de la costa ecuatoriana. Su calidad, además, lo ha perfilado como un objeto de exportación inigualable. La confección del sombrero[2], de paja toquilla implica un proceso largo y complejo que dentro de su cadena de valor cuenta con al menos doce pasos. En el último momento de este procedimiento se encuentra el hormado del sombrero , que consiste en someterlo a un proceso que lo hará más resistente y en el que se le dará la forma deseada por el cliente. Además, este tratamiento es el único que se repite frecuentemente debido al desgaste o al estropeo que soporta por el uso cotidiano.

Según el público al que están dirigidos, existen dos tipos de sombreros. Por un lado, están aquellos que son de exportación y cuyos diseños tienen características uniformes. Por otro lado, están los sombreros que son para el uso diario, razón por la cual denotan un lugar de pertenencia y se constituyen como un símbolo de identidad para quienes los portan. A estos últimos se los somete a un nuevo proceso de hormado para darles más durabilidad. Es así que cuando una persona adquiere un sombrero para el uso cotidiano, lo primero que hará es llevarlo donde el hormador para que le imprima los detalles que el cliente solicite.

1. El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, a través de la Regional 4, puso en funcionamiento en el año 2012 la Escuela Taller Pile en la comunidad homónima ubicada a cuarenta minutos de Manta, cuyo objetivo es promover la salvaguardia del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, mediante un sistema de educación no formal.
2. En la actualidad, el hormado del sombrero ha sido sustituido por máquinas llamadas maceteadoras que se encargan de darle la forma. Sin embargo, aún una gran cantidad de sombreros son hormados artesanalmente antes de salir al mercado.

Héctor Quishpe indica un sombrero calado con figuras, propio de la parroquia Cojitambo, Azogues
Fotografía: María Teresa Arteaga

En los últimos años, los usuarios de sombreros de paja toquilla han disminuido y, consecuentemente, también se ha reducido el número de hormadores. En la ciudad de Azogues, trabajan en el oficio solamente cuatro personas. Uno de ellos es Héctor Quishpe, de treinta y cinco años de edad, quien le ha dedicado más de dos décadas de su vida a esta actividad. Se involucró en el oficio cuando tenía trece años, justamente al terminar la escuela. Héctor cuenta que en una ocasión su madre, que era cliente del taller La Sin Rival, escuchó que en este local "[se necesita] un muchachito para que venga a trabajar". Fue entonces cuando ella llevó a Héctor al taller para que se formara como hormador de sombreros.

En este lugar conoció a don Antonio Rojas, quien le transmitió los conocimientos y secretos que se encuentran en el oficio. La transmisión de conocimientos de un ámbito del Patrimonio Cultural Inmaterial, en los que se incluye el oficio artesanal del hormado de sombreros, conlleva un continuo intercambio de saberes y de significados que son creados y recreados por sus detentores[3], es decir, la relación de enseñanza-aprendizaje que se establece entre maestro y aprendiz es distinta a la que se configura entre un profesor y un alumno, puesto que no se transmite únicamente la técnica del oficio sino que paralelamente se transfieren valores, significados, creencias y secretos que tiene esta actividad artesanal. Cuando el aprendiz ha adquirido los conocimientos básicos sobre su oficio, pasa a ser oficial, denominación que a Héctor le costó alrededor de dos años de formación.

Por otra parte, la relación oficial-maestro también difiere de la que se genera entre el jefe y el obrero: el maestro y el oficial suscitan en el trato diario una relación que rebasa lo laboral, pues crean lazos sociales y afectivos muy estrechos. Por ello, cuando Héctor recuerda a su maestro dice: "A él le debo todo: los clientes, la devoción, el modo de ser mío es aprendido

3. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, *Guía metodológica para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Quito, INPC, 2013, p. 22

de él, era como ser mi padre [...] tantos años que nos conocíamos, nos contábamos todo; como ser papá e hijo".

Los documentos del pago de impuestos del taller La Sin Rival indican que abrió sus puertas a los clientes en 1963. Por varios años, el maestro Antonio Rojas enseñó su oficio a muchos aprendices que pasaron por su local. Más tarde, cuando él ya tenía dificultades para atender su taller, debido a su avanzada edad, decidió asociarse con Héctor que, en ese momento, era su oficial. Como socios, Don Antonio aportaba con las herramientas y Héctor realizaba el trabajo. Después de aproximadamente cinco años de labor conjunta, el taller de hormado de sombreros pasó finalmente a ser administrado por Héctor.

Su jornada empieza a las siete de la mañana. Al taller llegan los sombreros sucios o rotos a causa del uso diario o de la lluvia. Para restaurarlos, se sigue el siguiente procedimiento: el primer paso es lavar el sombrero con agua, jabón y con la ayuda de un cepillo. Luego del lavado, el sombrero queda suave y manejable para darle la forma deseada; se coloca el sombrero en una horma dependiendo de la talla y del modelo que se busque: van desde los cinco centímetros de diámetro, que son las utilizadas para sombreros de imágenes religiosas, hasta las hormas que tienen veinte centímetros de diámetro para los de talla grande.

La forma del sombrero se logra por efecto del vapor, del peso que le proporciona una plancha a carbón y por la presión que el hormador ejerce al plancharlo. Para los detalles, como los hundidos en la parte delantera de la copa o para las elevaciones en el ala, se utiliza la herramienta denominada churuco. Después de plancharlo, el sombrero se unta con una mezcla de azufre molido, agua y goma para endurecerlo y blanquearlo. Finalmente, el hormador lo deja secar al sol y lo lustra para darle más brillo y así queda listo para que el propietario lo retire. Todo el proceso dura aproximadamente ocho días y usualmente deja satisfecho a Héctor: "Como ya sé bien lo que hay que hacer, prácticamente para mí es como un juego. Yo me paso distraído en el trabajo", afirma, mientras continúa con sus labores.

Antiguamente, el uso del sombrero era generalizado, mientras que, en la actualidad, solamente las poblaciones campesinas mestizas son las que lo utilizan como parte de su indumentaria. Aunque el estilo depende del gusto del cliente, también indica el lugar de procedencia del usuario. Así, por ejemplo, hay sombreros que indican que su portador es oriundo de la comunidad de San Marcos (cantón Azogues) porque tienen el ala pequeña; a otros se los identifica como propios de Cojitambo (cantón Azogues), porque tienen calados y figuras. Estas diferencias también inciden en la apreciación del sombrero como un elemento identitario. Aunque su uso es cotidiano, durante las fiestas religiosas y civiles es importante lucir un buen sombrero, por esta razón, aumenta la demanda del hormado en fechas específicas: en el mes de agosto, por la romería de la Virgen de El Cisne; y en el mes de diciembre, por las festividades de Navidad y de fin de año. De igual forma, es usual que haya una mayor demanda del hormado antes de las fiestas de cada comunidad.

El estilo de los sombreros de paja toquilla varía según el lugar de procedencia del portador.

Luego de cincuenta y dos años de que La Sin Rival abrió sus puertas al público, Héctor Quishpe considera que, debido a la disminución de clientes, en pocos años tendrá que cerrar. Sobre el futuro de su taller dice: "A este paso que vamos, unos cuatro o cinco años no ha de haber más. No ve que los mayorcitos ya se van muriendo y la gente joven ya no se ponen sombreros. La clienta más joven que tengo ha de tener unos cuarenta y cinco o cincuenta años". También explica que en la actualidad este tipo de talleres ya no cuentan con aprendices a quienes trasladar los conocimientos sobre el oficio tradicional, porque las nuevas generaciones no observan en esta ocupación una forma de subsistencia. Pese a este escenario, Héctor se mantiene firme en su oficio, y más aún cuando recuerda las palabras de su maestro: "¡Sigue con el trabajo! Yo sé que no hay mucho. Aunque sea poquito, hay para defender la vida".

Sombrero que complementa la vestimenta del Niño Dios para la Pasada de Navidad en la comunidad de San Marcos, Azogues
Fotografía: Mauricio Tapia

El costo del hormado de un sombrero de paja toquilla es de dos dólares con cincuenta centavos, costo similar al del hormado del sombrero de paño. En el taller se reciben a la semana cuarenta sombreros en promedio, entre los de paja y los de paño. Héctor relata que esta cifra no se compara con los ciento veinte sombreros que semanalmente recibían hasta hace algunos años.

El taller La Sin Rival ha dado forma a cientos de sombreros de personas pertenecientes a diversos lugares de la provincia del Cañar, entre ellos figuran personalidades civiles y religiosas de la región como gobernadores y autoridades eclesiásticas. Los sombreros más llamativos, por su pequeño tamaño, son aquellos hormados para que los usen representaciones religiosas como el Niño Jesús. Es así que, con gran orgullo, Héctor cuenta que todos los sombreros de la Virgen de la Nube, patrona de Azogues, han sido hormados por él.

Registro

El *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural* es una herramienta informática para ingresar información de registros e inventarios de los patrimonios. Sirve para elaborar diagnósticos, crear indicadores, identificar ejes de desarrollo local y gestión del patrimonio.

INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL
DIRECCIÓN DE INVENTARIO PATRIMONIAL
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL
FICHA DE REGISTRO

CÓDIGO: IM-24-01-52-000-12-007268

1. DATOS DE LOCALIZACIÓN

Provincia	SANTA ELENA	Cantón	SANTA ELENA
Parroquia	COLONCHE	Urbana X	Rural
Localidad	COMUNAS DE SANTA ELENA		

Coordenadas en sistema WGS8-UTM: Zona | X (Este) 548078 | Y (Norte) 9782733 | Z (Altitud) 0

2. FOTOGRAFÍA REFERENCIAL

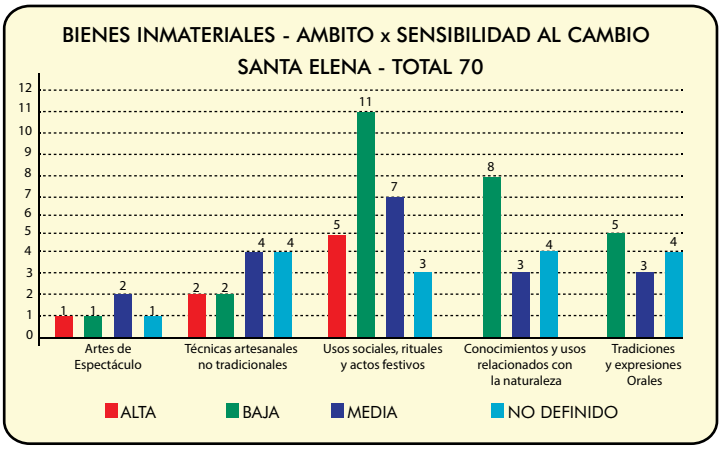
Descripción de fotografía: En el ritual de la mesa de muertos se acostumbra preparar los platos favoritos del difunto.
Fotografía: Carlos Pacheco

3. DATOS DE IDENTIFICACIÓN

Denominación	MESA DE MUERTOS
Grupo social	MESTIZO
Lengua	ESPAÑOL
Ámbito	USOS SOCIALES, RITUALES Y ACTOS FESTIVOS
Subámbito	FIESTAS
Detalle del subámbito	FIESTAS O CONMEMORACIONES RELIGIOSAS

4. DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

La celebración de difuntos que se realiza cada 2 de noviembre en la Costa ecuatoriana expone una tradición de antecedentes prehispánicos. En Anconcito, provincia de Santa Elena, en el rito de la mesa de muertos se construye un altar doméstico sobre el que se depositan ofrendas con los alimentos predilectos del difunto. Entre ellos se destacan los dulces tradicionales como la natilla de maíz.



Fuente: Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural, INPC
Fecha de consulta: 27 de noviembre de 2014. www.inpc.gob.ec

Del registro de expresiones de PCI realizado en el territorio de la provincia de Santa Elena, se puede inferir el siguiente análisis: el 37% de estos corresponde al ámbito de usos sociales, rituales y actos festivos, de los cuales el 7% se encuentra sujeto a una alta sensibilidad al cambio, mientras que el 15% tiene un riesgo medio de desaparecer. De esta última valoración forma parte la tradición de la mesa de muertos.

Agradecimiento

En las revistas PCI 12, 13 y 14, la sección *PCI en fotos* destacó fotografías históricas y contemporáneas para contrastar la continuidad y los cambios producidos en la música y la danza de la marimba, en la confección de las *mucahuas* y en el uso de la técnica del *ikat* para la elaboración de las macanas. La edición acertada de las fotografías históricas realizada por Santiago de la Torre de Cónclave – Estudio permitió develar el discurso visual representado en este patrimonio documental.

El INPC desarrolla investigación para la salvaguardia de la lengua sápara

Frente al desuso y amenaza de desaparición de la lengua sápara, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, a través de la Regional 3, efectuó el levantamiento etnolingüístico en varias comunidades sáparas asentadas a lo largo del río Conambo, en la provincia de Pastaza, como parte de la investigación "Documentación y revitalización de la lengua sápara". En el trabajo de campo se contactó a los últimos hablantes de esta lengua Ana María Santi y Cesáreo Santi, residentes en las comunidades de Mazaramu y de Imatiña, respectivamente. Los resultados de esta investigación permitirán diseñar un plan de salvaguardia para incentivar el uso de la lengua y la práctica de otras expresiones culturales de estos pueblos.

La causa principal que ha provocado el desuso de la lengua sápara es la kichwización
Fotografía: Edison Solórzano - Regional 3

El INPC presidirá el Comité Ejecutivo de CRESPIAL hasta el 2017

El 6 de noviembre se realizó en el INPC la décimo cuarta reunión del Comité Ejecutivo (COE) del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), en la que se revisaron las propuestas de reglamentos y los informes de gestión del plan operativo 2014-2015.

Posteriormente, el 7 y 8 de noviembre se efectuó la novena reunión del Consejo de Administración de CRESPIAL, en la que se resolvió que el Ecuador, a través del INPC, presida el COE hasta el 2017. En este período se plantearon como objetivos, entre otros, la difusión de Políticas Nacionales, el apoyo a las capacidades nacionales y la Cooperación Regional entre los miembros de la entidad para la salvaguardia del PCI.

En las reuniones participaron representantes de los quince países integrantes de CRESPIAL
Fotografía: Archivo INPC

Pci en fotos

Una vez tejidos los diseños del paño con la técnica del *ikat*, se culmina el proceso con el anudado del fleco que toma hasta tres meses según la complejidad del diseño y la finura de los nudos. En los paños antiguos se observan guardas de varios centímetros de alto con representaciones de escudos, flores y pájaros. En la actualidad, la creatividad y laboriosidad de las macanas perviven en su forma original pero con nuevos diseños en carteras, casacas, mochilas y chalecos.

Mujer campesina de Gualaceo luciendo el paño fino estilo peruano hacia 1925
Fotógrafo: Víctor Cuello

Gladys Rodas viste paño peruano con diferentes tipos de diseños sin tiras que los separen
Comunidad Bulzhún - Gualaceo, 2014
Fotógrafía: Viviana Iñiguez

GOBIERNO NACIONAL DE
LA REPUBLICA DEL ECUADOR

Ministerio Coordinador
de Conocimiento y
Talento Humano

Ministerio
de Cultura y
Patrimonio

Avanzamos Patria!