

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

**IMÁGENES DESDE LA INSTITUCIÓN: EXPERIENCIAS DE
REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA EN ARTESANOS DE PAJA TOQUILLA
LUEGO DE SU INCLUSIÓN EN LA LISTA REPRESENTATIVA DE UNESCO
EN 2012.**

UN ACERCAMIENTO A LOS TEJEDORES DE PILE, MANABÍ.

LILIANA PATRICIA CORREA RODRÍGUEZ

ENERO DE 2015

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2012-2014

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

**IMÁGENES DESDE LA INSTITUCIÓN: EXPERIENCIAS DE
REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA EN ARTESANOS DE PAJA TOQUILLA
LUEGO DE SU INCLUSIÓN EN LA LISTA REPRESENTATIVA DE UNESCO
EN 2012.**

UN ACERCAMIENTO A LOS TEJEDORES DE PILE, MANABÍ.

LILIANA PATRICIA CORREA RODRÍGUEZ

**ASESOR DE TESIS: DAVID CORTEZ
LECTORAS: MARÍA ÁNGELA CIFUENTES Y LUCÍA DURÁN**

ENERO DE 2015

A mi madre y a mi padre por su apoyo incondicional.
A los amigos que acompañaron este tránsito: Kid y Padre.

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de este proyecto de investigación no hubiera sido posible sin la colaboración de las personas que han estado a mi lado en el transcurso de estos dos años en el Ecuador. Amigos, compañeros y profesores que me han brindado su apoyo a cada instante y me han aportado la fuerza necesaria para persistir y continuar tras cada tropiezo.

Agradezco especialmente a las familias de Pile en la provincia de Manabí, quienes me abrieron las puertas de su casa y de su corazón al confiarme su intimidad, a los funcionarios del INPC que se tomaron el tiempo de conversar conmigo, a Andrea M. Santos que me recibió amablemente en Manta y me llenó de información e instrucciones, a Julio César Prado que me recibió en Cuenca y me acompañó durante toda mi instancia y recorridos por la zona. A Mónica Freyle por sus consejos y compañía en Quito cuando más la necesité.

Al profesor David Cortez por su bondad y paciencia, a mis compañeros del taller de tesis por el gran aporte de sus experiencias. A Maria Isabel y Pablo, don Víctor y doña Aída por su confianza y el calor de hogar que me brindaron. A mi gran amigo Hugo Chávez que desde la distancia estuvo siempre dispuesto a escuchar mis dudas y leerme cuando era necesario, sus consejos y disciplina me aportaron la seguridad para concluir este ciclo. Y en general, agradezco a todas las personas que de alguna manera hicieron parte de este proyecto tanto en el Ecuador como en Colombia.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPITULO I.....	23
EL FENÓMENO DE LA TOQUILLA: UN ESTADO DEL ARTE.....	23
1. LA PAJA TOQUILLA: EL PROBLEMA SOCIAL	28
1.1. LUIS MONSALVE POZO: EL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA	30
1.2. TEJEDORAS DE PAJA TOQUILLA: UN ENFOQUE DE GÉNERO	32
1.3 TEJIENDO LA VIDA	33
1.4 TRADICIÓN PRECOLOMBINA.....	35
CAPÍTULO II	39
EL PATRIMONIO COMO DISPOSITIVO DE PROCESOS IDENTITARIOS REPRESENTADOS A PARTIR DE LA CULTURA VISUAL	39
DISCUSIÓN DE LA LITERATURA Y HERRAMIENTAS CONCEPTUALES.....	40
CAPÍTULO III.....	57
UN RETRATO DE PILE: ACERCAMIENTO A LA IDENTIDAD DEL SER TEJEDOR DE <i>SOMBRERO FINO</i>	57
1. AURA Y JORGE	63
2. DOMINGO CARRANZA	69
3 LOS HERMANOS CARRANZA ALARCÓN	74
4 SIMÓN ESPINAL	78
5. SOBRE EL PROCESO DE LA DECLARATORIA.....	80
CAPÍTULO IV	82
UNA CANCIÓN DE TOQUILLA RE-ESCRITA EN 2012.....	82
1. SOBRE LAS LISTAS REPRESENTATIVAS DE UNESCO Y SU RELACIÓN CON EL PATRIMONIO INMATERIAL	86
CUADRO 2. FUENTE: LILIANA CORREA. RESUMEN DEL EXPEDIENTE	88
2. EXPEDIENTE TÉCNICO PRESENTADO ANTE LA UNESCO EN 2012	88
3. SOBRE EL CONJUNTO DE FOTOGRAFÍAS.....	95
3.1 ANÁLISIS DENOTATIVO	100
3. 2 ANÁLISIS CONNOTATIVO.....	101

4. VIDEO DOCUMENTAL: UNA <i>CANCIÓN DE TOQUILLA</i>	105
5. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	108
CAPÍTULO V.....	112
PATRIMONIO INMATERIAL: DE LO PARTICULAR A LO UNIVERSAL COMO PRINCIPIO DE LO AUTÉNTICO. CONCLUSIONES	112
SOBRE LA ÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN	122
UNA PERSPECTIVA DE AUTORREPRESENTACIÓN: EL AUTORRETRATO Y LA MIRADA SOBRE SÍ	126
SERIE DE AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS DE ARTESANOS TEJEDORES DE SOMBREROS FINOS EN PILE, MANABÍ. 2014.	132
TABLAS ANEXAS.....	149
CUADRO Nº: 1. FUENTE: LILIANA CORREA. DESCRIPCIÓN DE LA CADENA OPERATIVA DEL <i>SOMBRERO FINO</i> DE PAJA TOQUILLA EN LA PROVINCIA DE MANABÍ.....	149
TABLA Nº1. FUENTE: LILIANA CORREA.	151
LISTAS REPRESENTATIVAS: 1. LISTA DE SALVAGUARDIA URGENTE.....	151
TABLA Nº3. FUENTE: LILIANA CORREA.	152
CRITERIOS DE SELECCIÓN PARA AMBAS LISTAS REPRESENTATIVAS	152
TABLA Nº 4. FUENTE: LILIANA CORREA.	152
ASPECTOS GENERALES DE LAS FOTOGRAFÍAS	152
TABLA Nº 5. FUENTE: LILIANA CORREA.	153
FICHA DE CLASIFICACIÓN PARA ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS.	153
TABLA Nº 6 FUENTE: LILIANA CORREA.	159
ESTRUCTURA NARRATIVA DEL VIDEO DOCUMENTAL <i>CANCIÓN DE TOQUILLA</i>	159
TABLA Nº 7. FUENTE: LILIANA CORREA.	160
RELACIÓN DEL PROCESO DE MANUFACTURA DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA: TENER EN CUENTA QUE EN CADA UNO DE LOS 3 PROCESOS PARTICIPAN UNO O VARIOS ARTESANOS.	160
CUADRO Nº 3. FUENTE: LILIANA CORREA.	161
RESUMEN GLOBAL DE LA PARTICIPACIÓN DE LOS DIFERENTES ACTORES EN LA CADENA PRODUCTIVA DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA EN CUENCA Y MANABÍ.....	161
BIBLIOGRAFÍA.....	163
DOCUMENTOS	169
ENTREVISTAS.....	170
LISTA DE ANEXOS	171
1. DOCUMENTO EXPEDIENTE TÉCNICO VERSIÓN ORIGINAL:	172
2. DOCUMENTO RESOLUCIÓN DE LA DECLARATORIA POR LA UNESCO VERSIÓN ORIGINAL	186

3. ANEXO: FOLLETO PROMOCIONAL N°1..... 201
4. ANEXO: FOLLETO PROMOCIONAL N°2..... 211

RESUMEN

*La significación de las imágenes es magia. Vilém Flusser. (1990: 40)
... este carácter impensable y provocativo de la imagen individual no le conferiría la eficacia social de la que tantos testimonios tenemos si cada uno no la experimentara, en primer lugar, en sí mismo (Augé, 1996:54).*

El oficio del tejido está arraigado en la esencia latinoamericana. Para los artesanos de palma toquilla constituye, más que una larga tradición, una actividad que se hereda de generación en generación, los identifica como un grupo artesanal reconocido en el mundo. La actividad artesanal configura el sustento económico de las familias, bajo una compleja cadena productiva. En diciembre de 2012, éste saber fue galardonado como patrimonio inmaterial de la humanidad por UNESCO, meta que hizo parte de los objetivos de la *Revolución Ciudadana*, una patria que se autodefine y representa como intercultural y multiétnica.

La propuesta pretende analizar representaciones de identidad, uso y circulación de imágenes que representan a los artesanos de paja toquilla y su consumo nacional e internacional, para ser contrastadas con dos situaciones. Una: el discurso patrimonial incorporado como una política de Estado y, dos: un proceso de autorrepresentación a partir del autorretrato fotográfico con los actores directamente involucrados en esta política. El presente estudio se concentra en el análisis del discurso normativo que gira en torno al patrimonio inmaterial y el uso recursivo del retrato fotográfico para generar jerarquías y relaciones de poder en las representaciones visuales. Utiliza como recurso la técnica de la fotografía para establecer un método que posibilite la construcción de conocimiento crítico alrededor de discursos de otredad. La propuesta busca cuestionar el acto de fotografiar hoy, entendido como un flujo constante de imágenes sin conciencia. Cualquier persona puede tomar fotos (según diversos usos o dispositivos) pero pocos intentan su desciframiento, y mucho menos cuando son utilizadas en el marco de los discursos institucionales.

INTRODUCCIÓN

El famoso “sombbrero de panamá” es conocido en el mundo como símbolo de distinción y elegancia, representa desde tiempos remotos una identidad nacional, pero casualmente, no la panameña sino la ecuatoriana, debe su nombre a un confuso origen que hasta ahora reclama su identidad. El sombrero es el fruto de manos artesanas sabedoras de conocimientos ancestrales originados de la provincia de Manabí en Ecuador, el cual está creado a partir del procesamiento y tejido de una paja de palma conocida como “toquilla”. Esta práctica surge en épocas precolombinas y se consolida a través de evidencias en varias de las culturas de diversos pueblos del litoral ecuatoriano como Chorrera, Jama Coaque, Bahía, Guanal, Milagro Quevedo y Manteña.

Al indígena Domingo Chóez se le atribuye la combinación de la práctica tradicional con la forma de los sombreros españoles, fortaleciendo en el siglo XVII la actividad toquillera cuando disminuye la producción de algodón en el país y los europeos demandan el sombrero de paja en reemplazo al de la usanza en ese momento, uno de paño, atribuyéndole cualidades como liviano y fresco. Fueron entonces los tejedores de Montecristi y Jijijapa quienes se especializaron en su perfecta manufactura; creando los primeros talleres formales de tejido de sombrero que alimentaron la monarquía y los ejércitos españoles de entonces. Éste conocimiento y su materia prima se expandieron a otras zonas de Latinoamérica como Colombia (Nariño), Perú (Moyabamba), Bolivia (Santa Cruz de la Sierra) y en Centroamérica, a México (Yucatán y Campeche), Honduras, Nicaragua y Guatemala. El pasado 5 de diciembre de 2012 en París, el “Sombrero de Panamá”, fue aceptado por UNESCO en su lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, sumando el 6to. Galardón para el país. El comité de expertos encargado de examinar las candidaturas para UNESCO concluyó que el proceso de fabricación del sombrero "*constituye un conocimiento artesanal transmitido de generación en generación en el seno mismo de las comunidades*". Además, que "*las prácticas vinculadas a este sombrero procuran a las comunidades portadoras un sentimiento de identidad y continuidad cultural*" y valoraron que la candidatura aporta prácticas de salvaguarda para garantizar la continuación de esa tradición¹ (EFE Andes, Telesur, 5 de diciembre 2012 noticia en línea).

UNESCO y su Convención de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (2003), determina que el conjunto del patrimonio cultural inmaterial está conformado por: usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos o objetos, y/o espacios culturales

¹ Ecuador saluda reconocimiento de Sombrero de paja toquilla como patrimonio cultural. Tomado de: <http://www.telesurtvnet/articulos/2012/12/05/ecuador-califica-de-201justicia-historica201d-reconocimiento-de-sombrero-panama-como-patrimonio-cultural-4332.html> (consultado el 10/03/2013 en línea)

que les son inherentes; desde los cuales las comunidades, o los individuos se reconocen, no solo como integrantes de su patrimonio cultural, sino como parte de un sentimiento de identidad que es transmitido de generación en generación y es recreado constantemente por las comunidades. Siendo las técnicas artesanales tradicionales una clara manifestación de ello.

La fotografía como medio por excelencia de representación, y como espejo cultural en el cual la modernidad se ha reflejado, se abre como un medio posible para la representación de la otredad, y para propiciar procesos de representación desde sus inicios como hermana de la antropología. La campaña publicitaria generada al respecto se lanza como una extensión de los retos planteados en el discurso del *Buen Vivir*, el cual se sustenta en la creación de una imagen del país que promociona un Estado plurinacional e intercultural, como uno de los objetivos del Plan Nacional de desarrollo (2009-2013) de la *Revolución Ciudadana*. El reciente nombramiento se corresponde con el objetivo número 8 del Plan Nacional para el Buen Vivir: “*Afirmar y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad*” (SENPLADES, 2009:11); y su política 8.5: “*Promover y apoyar procesos de preservación, valoración, fortalecimiento, control y difusión de la memoria colectiva e individual y del patrimonio cultural y natural del país, en toda su riqueza y diversidad*” (SENPLADES, 2009: 301).

El patrimonio debe entenderse como un concepto polisémico que ha sido definido en dos perspectivas no excluyentes: una económica, que hace referencia a la herencia del padre, y otra, cultural, que se refiere a las tradiciones transmitidas de generación en generación, por ende, ambas perspectivas generan ciertas tensiones a la hora de definir la materialidad o inmaterialidad que las contiene. Por ejemplo, un monumento arquitectónico contiene la noción de obra que se conmemora, mientras que el patrimonio inmaterial, como una práctica como es el tejido de la toquilla, contiene la identidad de una comunidad, la cual puede ser empleada, según el discurso que la inscriba, en una reivindicación política o en una apropiación social. En ambas perspectivas se observa que los bienes patrimoniales se corresponden con ideologías, relaciones sociales, culturales y simbólicas. Esta investigación introduce al lector en la normativización del patrimonio cultural y se concentra en un estudio de caso que analiza la estructuración de un orden del discurso patrimonial que se corresponde con el tejido de paja toquilla en Ecuador; como parte del engranaje que articula un proceso de representación de la universalización de múltiples autenticidades de los bienes culturales en el mundo contemporáneo, los cuales se encuentran fundamentados en los documentos oficiales que conciertan tres instituciones internacionales, a saber: UNESCO, ICOMOS y el CDE (Consejo de Europa). La confianza del discurso patrimonial esta configurada a partir de la experticia de esta tríada de instituciones que lo definen a partir de documentos, convenciones y

cartas². Actualmente, la discusión cultural se concentra en tres ejes: la conservación, la protección y la gestión del patrimonio inmersa en las políticas de mundialización, la defensa de los pueblos de origen diverso y el desarrollo sostenible. Desde esta perspectiva, asistimos un momento histórico en el cual las activaciones del patrimonio involucran procesos no solo institucionales y estatales sino comunitarios, locales y hasta barriales, en complejos contextos sociales que propenden el acceso a la igualdad de derechos y a múltiples recursos heterogéneos. Esta investigación solo alcanza a vislumbrar una de las perspectivas del uso de un discurso normativo que se convierte en patrimonial en la medida en que alimenta una política de estado. Donde además se evidencia la forma conflictiva, no solo con relación al uso del discurso estatal y sus consecuencias, sino a las representaciones visuales desde las cuales se aproximan los actores institucionales y los actores sociales involucrados en el tema.

Para cumplir los requerimientos de UNESCO, la comisión delegada (INPC-Ministerio del Patrimonio) realizó una extensa investigación durante 2 años previos para concretar un expediente técnico que condensa la tradición del tejido en un dossier que vincula un documento escrito, un grupo de imágenes fijas y en movimiento, clasificados bajo la categoría de patrimonio inmaterial anclado a un ejercicio de reivindicación política.

Aunque aún no se ha realizado un solo comercial televisivo nacional o internacional sobre los artesanos tejedores de paja toquilla, existen afiches que promocionan el oficio, programas de TV dedicados a ellos y, usualmente en los eventos sociales del país, se ofrece el sombrero como un singular regalo a personajes destacados. Desde 2013 se observan imágenes que circulan en prensa, en internet y en los folletos que distribuye de manera gratuita el Instituto Nacional de Patrimonio - INPC- luego de la declaratoria y su inclusión en la lista representativa de UNESCO, las cuales representan un oficio y circulan con fines informativos y turísticos. Las imágenes que utilizó la campaña evidencian un uso instrumental de la fotografía, la cuales acompañan las prácticas reivindicatorias del discurso normativo como la herramienta fundamental que sustenta dicho discurso patrimonial. Circunscritos en los límites de éste discurso, los sujetos clasificados como *artesanos* son representados como objetos pasivos en el desarrollo de una acción, un oficio, como sujetos “sin voz”, que no transmiten sus propias percepciones sobre el oficio o sus propios significados. Son imágenes que detienen el tiempo durante el trascurso de producción del

² El Consejo Internacional de Monumentos y de Sitios (ICOMOS) se encarga de la protección y conservación de monumentos, conjuntos urbanos, y de sitios del patrimonio cultural. Actúa también como organismo consultor de la UNESCO en las declaratorias de bienes patrimoniales materiales. El Consejo de Europa (CDE) ayuda a los estados que lo componen a encontrar mecanismos de protección, gestión y valoración de bienes culturales materiales e inmateriales. Sus normas se inscriben en una lógica de conservación eurocentrista, basado en el patrimonio arquitectónico y paisajístico. Ambas instituciones junto con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) estructuran el discurso patrimonial a nivel internacional.

sombrero, otorgándole mayor importancia a la cultura material que al mismo saber tradicional. Esta inquietud se verá desarrollada a lo largo de la tesis y más específicamente en el capítulo 4, donde analizo el conjunto de imágenes que acompañan el expediente.

Por consiguiente, esta investigación concentra su análisis en dos aspectos del discurso patrimonial: por un lado se refiere al discurso normativo estatal, a sus formas, procesos y consecuencias, y por otro, interioriza la creación, el uso y la circulación de las imágenes que lo sustentan. Para esto, prioriza las imágenes creadas por el Instituto Nacional de Patrimonio, institución del Estado que representan a los artesanos toquilleros a través de la fotografía usada en dos folletos³ promocionales (anexos Folletos N°1 y N°2) que conmemoran la declaratoria en 2012 y empiezan a circular de manera pública en 2013. Mi hipótesis es que el expediente entregado ante UNESCO (anexos: documentos N°1 y N°2) constituye un discurso reduccionista tendiente a homogeneizar una autenticidad cultural dentro de la práctica universal de la conservación, el cual vincula métodos de observación de la otredad que reproducen modelos coloniales establecidos desde el siglo XIX y que persisten hasta hoy, los cuales invisibilizan los saberes cotidianos específicos a los artesanos de la paja toquilla. Para la construcción de esta hipótesis tengo presente uno de los planteamientos de Michel Foucault en *Vigilar y castigar* cuando formula que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1989: 10). De manera que, esta investigación analiza las políticas del discurso patrimonial configurado por el Instituto Nacional de Patrimonio, sustentado a su vez por el gobierno de la *Revolución Ciudadana* y avalado finalmente, por UNESCO, para luego confrontarlo con un ejercicio de autorretrato inserto en un proceso dialógico con los actores involucrados.

Las imágenes que revisé pertenecen a dos de los folletos editados y distribuidos en diciembre de 2012 por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural a la luz de la declaratoria UNESCO, titulados: *Tejido del sombrero de paja toquilla Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, Manabí – Ecuador*, y *El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. El primero aborda la conmemoración del evento, historia y resumen del proceso para el desarrollo de la artesanía, desde aspectos económicos y la transmisión del conocimiento a través del experimento creado por el gobierno, la escuela taller de Pile. El segundo, es un poco más pequeño y trae el DVD de la película documental realizada que acompañó el expediente entregado ante UNESCO, en el que se relata el proceso que se llevó a cabo para lograr el

³ Dichos folletos son distribuidos de manera gratuita en las sedes del INPC y también se encuentran disponibles en el sitio web del INPC.

galardón e incluyó la tradición exportadora de Cuenca como parte del patrimonio y, también menciona la escuela taller de Pile⁴.

Luego de una revisión de este material observé 2 características en las imágenes presentadas: Una es que el tejido del sombrero es representado con un primer plano en el encuadre fotográfico, es decir, a partir de un plano fragmentado se representa un oficio, se reduce al artesano y solo se muestran sus manos y lo que teje, asunto estereotípico que condiciona una lectura de las imágenes donde la atención recae sobre el objeto material, sobre lo que hace, en este caso, el sombrero y el actor social que lo produce se percibe invisibilizado, al igual que la realidad que representa. Asimismo, otro encuadre recurrente en este tipo de fotos es el plano general del artesano tejiendo sobre el trípode o la horma denominada “caballito”. Transmitiendo una actitud de sumisión, los artesanos que tejen se muestran con la cabeza baja desempeñando el oficio, donde no miran a la cámara y se encuentran apoyadas sobre dicha horma para dar la forma al sombrero y sobre la cual pasan largas horas. Son imágenes que evidentemente relacionan una descripción del oficio, el *cómo se hace el sombrero*, no muestran el tejido como una forma colectiva e íntima al interior de las familias, no denotan esta idea; son imágenes que desde el encuadre fotográfico separan al creador de su creación, la artesanía para este caso, y evidencian una postura de autor, cuando de discursos de identidad étnica y continuidad cultural se habla inter-institucionalmente en la declaratoria de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Ésta representación que es calificada de etnográfica, la cual muestra el sombrero como símbolo nacional, se percibe escindida y, al parecer naturalizada, en la medida en que se encuentra inserta en el marco de un discurso normativo. Se infiere la presencia del artesano porque cada uno de nosotros, como espectador establecemos una relación histórica con el carácter de evidencia propio de la imagen fotográfica, la cual nos comunica que implícitamente, detrás del sombrero, está el artesano y su oficio. La fotografía se vuelve problemática cuando, en nuestra proximidad cotidiana con las imágenes, no distinguimos claramente, en qué momento la imagen nos comunica algún tipo de conocimiento nuevo, ésta es una de las razones por la cuales para aproximarnos a la fotografía, la cultura occidental, la separó en grandes bloques temáticos a través de los géneros fotográficos (fotografía etnográfica, periodística, artística, comercial, familiar, etc).

Las formas alternativas de turismo que promueve el estado vinculan formas de autenticidad y sostenibilidad, bajo una estrategia a largo plazo que fragmenta el concepto de desarrollo y busca *“construir una biópolis eco-turística, cuyo desafío es concretar un nuevo modo de generación de riqueza y (re)distribución post-petrolera para el Buen Vivir”* (SENPLADES, 2009: 11). Donde la autenticidad se fundamenta en un discurso alrededor del patrimonio amparado en un marco mayor,

⁴ Para no detenerme en mayores descripciones de cada uno, los incluyo como anexos e invito al lector a la revisión de sus imágenes y contenidos.

que es el propuesto por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura–UNESCO⁵ - donde la identidad de un pueblo se convierte en la principal mercancía, la representación de la otredad se une al deseo de garantizar la preservación de la cultura y la etnicidad. Éstas representaciones potencian las relaciones de poder que se establecen desde las jerarquías políticas y posturas de autor, que obvian características identitarias propias del grupo artesanal, incurriendo en estereotipos que instauran una mirada sobre *el otro*, la que luego circula en medios de comunicación y finalmente, es consumida por la población en general y por el turismo. Mi propuesta pretendió generar un análisis de representación de la comunidad de artesanos toquilleros, determinado por el expediente entregado ante UNESCO, y los dos folletos conmemorativos de la declaratoria, donde se aprecian fotografías etnográficas⁶ al respecto. Luego de esta fase, generé de un proceso de reflexión que confrontó dichas representaciones con los propios actores sociales a partir de un ejercicio de autorretrato, como una búsqueda alternativa a la producción de conocimiento e identidad, la cual se encuentra basada en el paradigma dialógico de J.Clifford. La población elegida fueron las familias de artesanos de Pile, Manabí, quienes son los protagonistas de muchas de las fotografías que aparecen en el expediente y los folletos. Es interesante ver la manera en como se generó un contraste con la propia voz de los artesanos, conocer su opinión y sus expectativas como grupo frente a la imagen que los representa, en un modelo que supone inquietudes investigativas aun inexploradas por otros investigadores y que desde mi perspectiva puede alimentar modelos de análisis en contextos de representación de identidad para la antropología visual.

El 2012 constituye un momento histórico para el Ecuador en vista de que ésta declaratoria es la sexta para el país, y constituye un nuevo y rico campo para reflexionar sobre las representaciones que el mismo estado proyecta de sí mismo, sus tradiciones, un *cómo me veo* que determina una mirada sobre sí como nación, un tipo de mecanismo para pensarse como una comunidad imaginada (Anderson, 1993). En virtud de ello, esta investigación revisó las imágenes fijas y en movimiento que sobre éste grupo artesanal circulan desde 2011 a 2013, creadas por el INPC con esta motivación. El expediente técnico es el producto de una representación homogénea y que universaliza una práctica diversa que se corresponde con dos realidades diferentes en el país. A través de ésta representación el estado propone y promueve la imagen de una plurinación con identidades interculturales, pero: ¿de que manera estas representaciones son aceptadas por los artesanos de la paja toquilla?, ¿cuál es su opinión al respecto?.

⁵ Como un organismo perteneciente a la ONU, fue fundado en 1945, actualmente conserva su sede en París.

⁶ Fotografías que yo clasifico como etnográficas como una categoría que me permite una estrategia de análisis en relación con la obtención, el uso y la circulación de dichas imágenes en el país.

En un esfuerzo por responder a estas inquietudes, mi propuesta indagó de dos formas: en primera instancia pregunta a los artesanos su opinión frente a este discurso normativo, tanto escrito como visual, donde los artesanos *son imaginados*, en la fase pro-declaratoria ante UNESCO, donde su imagen se convierte en fuente rica de un capital cultural que ha servido a los intereses de los distintos imagineros (Muratorio 1994: 10). Y dos, recrea un ejercicio de autorretrato, donde se involucra la mirada sobre sí en el contexto sociopolítico actual de la comunidad representada, y por consiguiente, dichos actores tienen el poder de convertirse en su propio imaginero (Muratorio 1994: 9).

Una propuesta de tesis como esta invita a pensar el uso, circulación y consumo de las imágenes que son creadas en contextos culturales por un poder regulador y clasificador que las establece como símbolos de las colectividades, insignias de nación que abastecen el fructífero campo del turismo. Se les asigna un rol depositario en la identidad de un grupo determinado con el objeto de que representen una tradición auténtica.

El expediente técnico y los folletos realizados por el INPC promueven una imagen de la identidad nacional soportada en un discurso sobre el patrimonio intangible ante el mundo y, por consiguiente, imagerías sobre las diferencias étnico-raciales al interior de la imagen nación, constituyéndose como un dispositivo que agencia múltiples prácticas sociales. Las cuales componen el vehículo que funda y representa órdenes de carácter simbólico de uno de los grupos socio-económicos de la colectividad ecuatoriana, como lo son los artesanos toquilleros. En este orden de ideas, la importancia de las representaciones y la consecuencia de su discurso es que pueden ser leídas como un mensaje (Barthes, 1986), o como el *espectáculo del otro* (Berger, 1975). El INPC edifica el punto de vista institucional desde el cual se enuncia, la entidad que emite las imágenes desde las cuales se quiere mirar, definir un lugar para identificarse como un *nosotros* frente a la imagen de nación en el marco de un patrimonio intangible. La identificación (Hall, 2003) de *los otros* se encuentra anclada a la diversidad étnica. De modo que éstas representaciones otorgan información específica sobre la cultura observada pero también sobre quién las produce. Además, se convierten en herramientas antropológicas (Brisset, 1999), que pueden ser concebidas bajo una praxis discursiva (Foucault, 1989) en la medida en que articulan relaciones sociales, formas de actuar y percibir a la comunidad nacional y sus múltiples diferencias en el contexto de las relaciones de poder. También pueden ser entendidas, como un dispositivo de la visión (Débora Poole, 1997), una manera de aproximarse metodológicamente al mundo de las imágenes donde el modelo de análisis de la cultura visual debe ser político y económico, esfera desde la cual puede ser susceptible de cuestionarse su posición paradójica en relación con el arte, y el paradigma histórico, social y semiótico sobre el que se construye.

Me interesa contrastar estas representaciones con los actores sociales involucrados, los imaginados y representados también tienen el poder de discutir o refutar, el cual, quizá desde otra esfera de las ciencias sociales no le es conferido. Considero que desde la antropología visual se pueden vincular diferentes opciones metodológicas que encuentran sentido en la inclusión comparativa de imágenes producidas desde los propios colectivos étnicos. Mi propuesta se sitúa históricamente, como pocas, en la consideración de dos dimensiones: la de los *imageros*, como lo es la institución-estado, y la de los *imaginados*, el grupo de artesanos, que han *tejido* su identidad en transcurso de los años con la tradición de su oficio.

Esta problemática suscita en mí la siguiente pregunta de investigación: *¿Cómo la fotografía etnográfica representa el saber ancestral de los tejedores de paja toquilla a la luz de una declaratoria de patrimonio inmaterial de la humanidad; podría un ejercicio de autorretrato fotográfico posibilitar un proceso de crítica a éste discurso?*. Y desde la cual se derivan preguntas transversales como: *¿El discurso patrimonial se edifica como un dispositivo normativo de homogenización cultural?, ¿Cuáles son sus implicaciones (políticas y económicas)?, ¿A quién beneficia este discurso? Y con respecto al uso de la fotografía etnográfica: ¿Se puede calificar de etnográfica las fotografías que acompañan el expediente presentado ante la Unesco en 2012 y las que promocionan el oficio en los diferentes folletos?, ¿En qué medida el retrato fotográfico permite materializar sentimientos de identificación en los artesanos o, criticar este proceso normativo en la patrimonialización de un saber?, ¿Podría un proceso de autorretrato descubrir éstas relaciones?, y finalmente, ¿Es la fotografía acaso el medio más idóneo para hacerlo?*.

El Objetivo General de la investigación es analizar la relación entre las representaciones que circulan sobre la comunidad de artesanos tejedores de paja toquilla en el Ecuador, creadas por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural -INPC- y lo que los propios actores involucrados piensan al respecto; con la intención de generar una dinámica de contraste a través de un proceso de creación fotográfica en el que se miren a sí mismos.

Dentro de los objetivos específicos se encuentran:

1. Conocer el contexto social y económico de la producción del sombrero de paja toquilla en Manabí, específicamente en Pile, cantón cuna del sombrero fino ecuatoriano.
2. Examinar la representación que se realizó sobre los tejedores paja toquilla en el expediente presentado ante la UNESCO en 2012 por el Instituto Nacional de Patrimonio.
3. Contrastar este discurso de representación con la opinión de los actores sociales involucrados.

4. Establecer un proceso dialógico con los artesanos de paja toquilla a través del autorretrato fotográfico.

Mi metodología está apoyada en dos ejes básicos, un eje dialógico fundamentado en el pensamiento de James Clifford, quien indaga sobre la configuración y la ruptura de la autoridad etnográfica, en concordancia con que la etnografía es un proceso donde se realizan interpretaciones culturales. Como ejercicio investigativo, puede estar atravesado por relaciones de poder, desencuentros personales, que puede ser una versión limitada, discreta y correcta de “otro mundo”, realizado por un autor individual (Clifford, 2001:42), y segundo, un eje práctico donde los involucrados participaron de un proceso mirarse a si mismos a partir del recurso fotográfico del autorretrato. Desde el cual, la identidad de los artesanos es representada según sus propios criterios.

El etnógrafo a finales del siglo XIX fue visto como un descriptor y/o traductor de costumbres, mientras que el antropólogo ejercía una disciplina que teorizaba sobre la humanidad, estos dos individuos eran diferentes⁷. La etnografía se erige como el método por excelencia de la antropología, se constituyó alrededor de la discusión política y epistemológica de la escritura y la representación de la otredad; este debate tuvo en la mira a la etnografía desde comienzos del siglo XX, donde la escritura debería incluir como mínimo la interpretación de la experiencia a un texto. Dicho “proceso está complicado por la acción de múltiples subjetividades y de constricciones políticas que se encuentran más allá del control del escritor. En respuesta a estas fuerzas, la escritura etnográfica pone en juego una estrategia de autoridad específica” (Clifford, 2001: 43).

Por consiguiente, la autoridad es localizada históricamente a partir del desenvolvimiento de una ciencia de la observación participante. De tal forma, se hace énfasis en el poder de la observación, se integra el lenguaje de los nativos o de los seres “observados” de una manera adecuada y se eligen los datos que permitan “dar cuenta de una “armadura general” de la cultura, focalizando en instituciones particulares y estableciendo generalizaciones a la totalidad además de abordajes en su mayoría sincrónicos. (...). Se establece la observación participante como método distintivo de la antropología” (Evia, 2011: 167-168).

Según Clifford existen cuatro paradigmas para realizar el estudio de la autoridad etnográfica: 1) el paradigma de la experiencia; 2) el paradigma de la interpretación; 3) el paradigma polifónico y, 4) el paradigma del diálogo, que es el que me interesa resaltar. Me referiré a cada uno de ellos, para ubicar mi propuesta en este contexto. El paradigma de la experiencia, reconoce que el trabajo

⁷ A partir de la “primera mitad del siglo XX surge una fusión nueva de teoría general e investigación empírica, de análisis cultural con descripción etnográfica. La ‘imagen del nuevo antropólogo’, es proporcionada por Bronislaw Malinowsky en sus “Argonautas del Pacífico Occidental” [1922]” (Evia, 2011: 167).

de campo es realizado por un estudioso que utiliza la observación participante como método de investigación, es en este periodo que aparece “una imagen bien delineada, una narrativa, la del extranjero que penetra en una cultura, arrastrando una especie de iniciación que conduce al rapport (en su expresión mínima, aceptación y empatía, aunque habitualmente implica algo que se parece a la amistad)” (Clifford 2001:54)

Como resultado de la experiencia el observador – participante redacta un texto en el que revela la información recolectada durante el trabajo de campo, en el cual el investigador pasa a ser la autoridad, quien a partir de esta experiencia transcribe sentimientos y trasmite una sensibilidad frente a un contexto antes desconocido y extraño. “Siguiendo a Dilthey (Clifford 2001), este tipo de experiencia, que busca la constitución de un mundo significativo común basado en estilos intuitivos de sentimiento, percepción y conjetura puede clasificarse como de estética y/o adivinatoria⁸” (Evia, 2011: 168).

Por medio de la experiencia se rememora la presencia o el contacto que se sostuvo con el mundo que el etnógrafo va a entender, este ‘mundo’, es a veces concebido como una realización experiencial subjetiva, así la experiencia es una forma que le ha servido al etnógrafo para garantizar su autoridad etnográfica. Según Clifford, “el etnógrafo acumula conocimiento personal sobre el campo (la forma posesiva *mi pueblo* se ha utilizado familiarmente hasta hace poco en círculos antropológicos, pero la frase significa en efecto “mi experiencia”).” (Clifford 2001: 56 citado en Evia, 2011: 168).

El paradigma de la interpretación es basado en un modelo filológico de la lectura textual, realizado por Paul Ricoeur e insertado en el campo de la antropología por Clifford, Ricoeur argumenta que existe un vínculo indispensable entre el texto y el mundo, debido a que este último no es aprehendido de forma directa sino que se le deduce “sobre la base de sus partes, las mismas deben ser ‘arrancadas’ del flujo de la experiencia. La textualización generaría sentido a través de un movimiento circular que primero aísla y luego contextualiza una cosa o suceso de la realidad” Evia, 2011: 168).

Cabe resaltar que la “textualización” es un requisito de la interpretación, la formación de las “expresiones permanentemente fijas” de Dilthey (1914), proceso por medio del cual la oralidad junto con el ritual son caracterizados como un corpus, que es significativo en el que no interviene ninguna situación discursiva. “En el momento de la textualización este corpus significativo asume una relación más o menos estable con un contexto; ya estamos familiarizados con los resultados de

⁸ Según Ginzburg “Estos estilos de adivinación no extáticos captan relaciones de significación circunstanciales y específicas y se basan en corazonadas, en la lectura de indicios aparentemente dispersos y en “coincidencias”. (Ginzbur, 1980 citado en Clifford, 2001: 55).

este proceso, a través de lo que se conoce como descripción densa etnográfica” (Clifford 2001:58 citado en Evia, 2011: 168-169). Clifford identifica la contribución de la antropología interpretativa en extrañamiento de la autoridad etnográfica. Aun así, el autor recae en la crítica de las representaciones coloniales, debido a que estas retratan las realidades culturales de diversos pueblos, evitando colocar su propia realidad ante los demás (Evia, 2011: 168-169).

El paradigma polifónico hace referencia a los aportes de la novela polifónica del crítico ruso Mijail Bajtin, en la que el autor hace énfasis en la representación de los individuos hablantes en un ambiente de múltiples discursos, resaltando la acción heteroglosia⁹. Bajtín, sostiene que el intento de postular mundos culturales o lenguajes integrados es un artificio del poder monológico. “Una “cultura” es, concretamente, un diálogo abierto y creativo de subculturas, de propios y extraños, de facciones diversas” (Clifford, 2001: 66 citado en Evia, 2011: 169).

Es así, que el etnógrafo tiene la opción de utilizar el “estilo indirecto libre” flaubertiano¹⁰, donde se evita acreditarle el discurso al autor y se resalta el pensamiento de los nativos por medio del retrato, o de citas repetitivas de los informantes que intervinieron para la realización etnográfica. Se puede destacar una “(...) polifonía más radical que ‘harían los nativos y el etnógrafo en diferentes voces’; pero esto también desplazaría solamente la autoridad etnográfica, confirmando todavía la virtuosa orquestación final por un solo autor de todos los discursos de su texto” (Clifford, 2001:70).

Bajtín planteó la idea de una autoría plural, en la que los informantes no se enmarquen solo como enunciadores independientes, sino que también deberían ser reconocidos como escritores. Entre tanto, Roland Barthes no comparte la visión de la autoría sino que habla de ésta como la lectura. “En tanto el sentido de un texto depende menos de las intenciones buscadas por un autor original que de las lecturas creativas de los lectores, existen una multiplicidad de lecturas” (Evia, 2011: 170).

Finalmente, Clifford propone el paradigma dialógico como un acto reivindicativo de que la etnografía sea reconocida como un trato constructivo en el que intervienen dos o más individuos reflexivos y políticamente significantes. Kevin Dwyer y Vincent Crapanzano son dos autores que exponen mediante este paradigma que la etnografía es un proceso en el que los interlocutores dialogan sobre una mirada compartida de la realidad, intentando romper con el tratado literario y el

⁹ La heteroglosia es la naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica.

¹⁰ El "estilo indirecto libre" flaubertiano, un estilo que suprime la cita directa en favor de un discurso controlado que es siempre más o menos el del autor. (Dan Sperber, 1981, tomando a Evans- Pritchard como ejemplo, ha mostrado convincentemente que el *style indirectes* por cierto el modo preferido de la interpretación etnográfica.) (Clifford, 2001: 67).

estudio de la interpretación de los textos, a partir de lo anterior, la autoridad del etnógrafo resulta alterada como narrador e intérprete.

Dentro de este contexto, se manifiesta que la etnografía esté conformada por discursos que se encuentran “dialógicamente relacionados, no es lo mismo que decir que su forma textual debería ser la de un diálogo literal. (...) El diálogo ficcional es de hecho una condensación, una representación simplificada de complejos procesos multívocos” (Clifford 2001:64 citado en Evia, 2011: 163).

La complejidad discursiva que establece éste paradigma puede ser representada dentro de la investigación como un trato ininterrumpido, que se encuentran dentro del compilado de enunciados etnográficos que incluyen textos redactados por “los informantes o mediante el uso de la ‘escritura real’ empleada por Renato Rosaldo. Al incorporar este tipo de recursos, la autoría del texto etnográfica se ve cuestionada” (Evia, 2011: 163).

De manera que mi propuesta buscó el desarrollo de un método instaurado sobre el paradigma dialógico, desde el cual propuse experiencias de lectura y creación visual con las familias implicadas para conocer los modos de recepción de las imágenes, de forma que me permitiera explorar los factores que inciden, condicionan y determinan sus modos específicos de lectura visual. Estas experiencias de lecturas de imágenes tiene el propósito de observar lo que los actores ven/leen, lo que dicen al respecto, y lo que se supone deben ver/leer. Me permití particularizar mi experiencia en el contexto estudiado en la comuna de Pile y las relaciones sociales que tienen lugar allí, con las cuales pretendo describir e interpretar la realidad social, desde la propia visión y en los propios términos de los sujetos estudiados, su perspectiva, a través de relatos de vida. Además, escogí el lugar de Pile (Manabí), porque es allí donde residen los protagonistas principales de las fotos y videos presentados en el expediente técnico ante UNESCO. Asimismo, también utilicé la entrevista semi-estructurada a funcionarios del INPC, testigos del proceso en Quito y la seccional correspondiente a esta zona, la N° 4.

Mi estrategia metodológica también giró en torno al análisis del discurso y al uso de la fotografía como medio de investigación – creación, a partir de las posibilidades técnicas y conceptuales que brinda el retrato fotográfico, para lo cual debí construir una forma de análisis y acercamiento al grupo de familias participantes; utilicé tres instrumentos de la investigación cualitativa como son la foto-elucidación, la entrevista a profundidad, y el análisis del discurso. La estrategia del trabajo de campo está compuesta por 3 momentos que diseñé para el desarrollo del proyecto, que a su vez están determinados por los objetivos específicos propuestos: en un primer momento el análisis de las representaciones que hizo el INPC de los artesanos de paja toquilla, a partir del informe técnico presentado ante la Unesco en su dimensión discursiva y política; y en una segunda fase, se corresponde con el trabajo de campo que generó la opinión de los artesanos sobre

el análisis realizado para, posteriormente, producir una serie fotográfica de 10 autorretratos.

De manera que en el primer capítulo de esta tesis el lector se encontrará con un estado de arte con información sobre los aspectos generales de la declaratoria de la UNESCO, un contexto histórico del oficio y la situación social del sector artesanal de la paja toquilla, a través de la presentación de investigaciones previas muy importantes a la luz de la declaratoria; de igual manera, presento algunos proyectos relacionados con el uso, consumo y circulación de la fotografía en contextos de investigaciones antropológicas contemporáneas.

El segundo capítulo está dedicado al marco teórico o fundamentación teórica de la propuesta, se destaca el tema del patrimonio como un dispositivo simbólico sobre el que se fundan procesos identitarios representados a partir de la cultura visual, para este caso la fotografía etnográfica y su relación con el poder, la representación y la identidad, desde una perspectiva de análisis en torno a los planteamientos de M. Foucault, S. Hall y D. Poole; donde la conceptualización alrededor de la idea del patrimonio es el eje articulador del presente análisis de investigación debido a que éste tema se encuentra directamente relacionado con instituciones gubernamentales, como lo son el Estado ecuatoriano y la UNESCO.

En el tercer capítulo está dedicado a la etnografía, la cual se concentra en Pile, y pretende hacer una descripción socioeconómica de la vida de algunas familias de tejedores en la comuna, además de desarrollar un proceso de análisis crítico alrededor de lo que ellos piensan sobre las imágenes de las que fueron partícipes. El momento de elaboración del sombrero de paja toquilla inicia desde el momento del cultivo y obtención de la materia prima cuando se encuentra madura, pasando primero por el momento de preparación antes del tejido. Los artesanos son los actores culturales claves en el proceso directo de la elaboración del tejido. Donde lo económico se encuentra indisolublemente combinado con lo sociocultural y lo sociocultural con lo económico.

Para el capítulo cuarto, el lector se encontrará con un análisis de representación sobre expediente entregado ante la UNESCO en 2012, en el marco de un discurso normativo sobre patrimonio y su relación con el patrimonio inmaterial. Seguidamente, realizo un análisis denotativo y connotativo del paquete de imágenes que incluye el expediente y los folletos editados por el INPC, compuestos por fotografías y un video documental. Este análisis está acompañado por las opiniones de los artesanos y varios anexos que permiten una visualización de las categorías utilizadas.

Finalmente, el capítulo quinto se corresponde con las conclusiones, las cuales están esbozadas en dos direcciones, una anclada al discurso político y la patrimonialización de la cultura en relación con la situación social que viven los artesanos de Pile en la actualidad; y la segunda, se propone contrastar la visión de las representaciones fotográficas realizadas por el INPC con las propias

representaciones ideadas por los artesanos. Explico el contexto de la realización del ejercicio de autorretrato realizado con algunos de los tejedores y, para terminar presento al final del capítulo, la serie fotográfica obtenida en dicho proceso.

CAPITULO I

El fenómeno de la Toquilla: un estado del arte

*Dime linda manabita si es verdad que en tus vigiliass
tejes con agua delgada o en diamante cristalizas
ese sombrero tan leve que más que sombrero es brisa
o es que tus dedos de pétalos de rosas nardos y lilas
están tejiendo un sombrero con rayos de luna india.*□□
Paco de Castilla¹¹

En el presente estado del arte el lector se encontrará con una caja de herramientas que le permitirán entrar en sincronía con el tema, en el contexto de un panorama general de investigaciones realizadas alrededor de sector artesanal de los toquilleros. En primera medida se hallará frente a aspectos generales que de las declaratorias de UNESCO.

En segundo medida se enfrentará a un contexto histórico del oficio de paja toquilla como es la problemática social tratada por autores como: Luis Monsalve Pozo, y su libro: *El sombrero de paja toquilla*; Susana Balarezo con un enfoque de género en el Cañar, María Leonor Aguilar de Tamariz en Cuenca y Lorena Bravo Pozo, en Manabí. Asimismo, planteo el contexto de las posibilidades que brinda la fotografía dentro de la investigación cualitativa y rescato las propuestas de Paula González en España, con sus proyectos de fotografía participativa, en un nivel metodológico, de igual forma, considero pertinente el proyecto de Ana Rosa Duarte realizado en México, y el de Alejandra Reyero en Argentina.

Ecuador hoy suma seis declaratorias concedidas por la UNESCO: Quito, Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1978; las Islas Galápagos, Patrimonio Natural de la Humanidad en 1979; el parque Nacional Sangay, Patrimonio Natural de la Humanidad en 1983; Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1999; el Patrimonio Oral y las manifestaciones culturales del pueblo Zápara, proclamada obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial en 2001 e incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2008, y el Tejido tradicional del Sombrero de Paja Toquilla declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2012. Pero en realidad, cabe preguntarse ¿Cuál es la importancia de este reconocimiento y cuáles son sus implicaciones?, para responder esta cuestión primero debo referirme al contexto de la UNESCO como institución. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura se dedica a ayudar a las naciones en la gestión de desarrollo mediante la conservación de los recursos naturales y culturales, con el objetivo de que cada comunidad pueda visibilizarse en el panorama mundial sin perder su propia identidad. Dentro de sus tareas se encuentra la preservación

¹¹ Fragmento del pasillo ecuatoriano: *Romance de una tejedora manabita*.□Autor: Paco de Castilla (Letra) y (Música) Filemón Macías.

del patrimonio cultural inmaterial (PCI), y el fomento de la libertad de expresión. Asimismo, se encarga de nominar y enlistar determinados lugares¹² y/o expresiones culturales que declara como *Patrimonio de la Humanidad*, con el auspicio de 184 países. Las declaratorias enaltecen manifestaciones culturales entendidas como la herencia común de la humanidad, en el marco de un discurso de inclusión del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) que se sustenta en el proceso jurídico-político en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, y el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966¹³.

En el año 2003 UNESCO define al PCI como aquel que está relacionado con:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes–... Este patrimonio cultural inmaterial, que se trasmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y la historia... (Convención UNESCO 2003, Art. 2.1).

La Convención manifiesta los ámbitos de acción que son: a) tradiciones y expresiones culturales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y e) técnicas artesanales. En esta Convención se considera la particularidad simbólica del PCI, bajo un carácter generador de sentidos de vida, concibiendo las prácticas inmateriales como actos de innovación integral donde se encuentran en directa relación lo material con lo inmaterial. El instrumento de promoción y visibilización diseñado para las declaraciones se denomina *Lista Representativa*. Desde el cual se reconocen las tradiciones y saberes que reflejan la diversidad cultural de las comunidades que los practican.

De modo que, con el Oficio No. MCP-NC-2011-0729, de marzo 26 del 2011, el Estado ecuatoriano remitió el expediente “*Tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano*” para iniciar el proceso de pertenecer a una de las listas representativas. Dio seguimiento al proceso y cumplió con las correcciones solicitadas.

El trámite comenzó en marzo de 2011 y terminó en diciembre de 2012 y, a grandes rasgos, el procedimiento fue el siguiente:

- Los Estados inscriben sus candidaturas a los Estados Parte de la Convención de Salvaguarda PCI.
- Conforme los formatos establecidos, la inclusión puede ser en dos tipos de listas: una de

¹² Estos *lugares* físicos hacen parte del patrimonio material al cual no me voy a referir en este trabajo de tesis.

¹³ En el año 1989, recomendó dentro de la concepción de Patrimonio Cultural Inmaterial *la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. De igual manera, en el año 2001, UNESCO hizo la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural y en el año 2002, la Declaración de Estambul, que fue aprobada por la Tercera Mesa Redonda de Ministros de Cultura (Convención UNESCO 2003).

ellas son las candidaturas que requieren medidas urgentes, que implica un cronograma urgente; y otras son de trámite ordinario (éste fue el caso del Ecuador).

- La evaluación de la propuesta de inscripción debe cumplir con cinco requisitos: que la inscripción ayude a que se tome conciencia sobre el PCI como un producto original de la comunidad implicada; que propicie un diálogo entre las instituciones y los actores, que la manifestación se dé a conocer en el panorama mundial; que conlleve medidas de salvaguarda y que figure en un inventario nacional de PCI del país.
- En el caso de Ecuador, se incluyó un informe extra con información complementaria de tipo informativo sobre las primeras acciones por parte del gobierno.

El expediente presentado sobre el saber tradicional del tejido del sombrero de paja toquilla involucra la participación activa de los grupos y representantes de las comunidades de las provincias de Manabí, Azuay, Cañar y Santa Elena, lugares donde se tejen sombreros semifinos, finos y extrafinos, e incluye un plan de salvaguarda que pretende garantizar el mantenimiento de condiciones que posibiliten su producción.

Detrás del sombrero, como objeto artesanal, se encuentra una red social compleja con consecuencias culturales y simbólicas, prácticas sociales que conforman subjetividades plurales amparadas en el concepto de la identidad de los pueblos, que se actualiza y se mantiene vigente a través de la memoria colectiva. Lo que me suscita reflexiones sobre la estrecha relación entre artesanía y desarrollo económico. En vista de que se habla de la artesanía inserta dentro de la práctica discursiva del patrimonio inmaterial de la humanidad, como un campo abstracto de acción, en el cual se encuentran implicados procesos y complejas relaciones de producción y circulación, en las que el artesano debería ser el centro de atención de las políticas de salvaguarda. Pero las narraciones institucionales que se construyen alrededor del patrimonio permanecen como un dispositivo disciplinario que funda su efectividad en la imaginación social.

Siguiendo a Eduardo Kigman,

Asistimos a la construcción de una memoria selectiva y excluyente: a la identificación del patrimonio con unos supuestos orígenes o esencias, a una domesticación y cosificación de la memoria. El problema no radica en el valor que se dé a una zona, sino en saber de qué modo determinados significados se convierten en hegemónicos (Kigman: 2004, 34).

En este sentido, el discurso alrededor del patrimonio se encuentra anclado a las formas de la modernidad del siglo XIX, edificado sobre relaciones de poder que aun hoy se encuentran vigentes, además, fundamentado en un conocimiento legitimado bajo valores morales auspiciados por la convención de la UNESCO desde mucho antes que el 2003, como un común acuerdo entre los países miembros, donde la propuesta la compone un discurso homogenizador y disciplinario de la diversidad cultural. De acuerdo con el pensamiento de Prats, el patrimonio es una construcción

social y cultural atravesada por relaciones de poder y de conflicto, campo fértil para cuestionar y analizar la conformación de estas relaciones como un dispositivo simbólico de invisibilización, para este caso de las realidades de los artesanos de la paja toquilla que confían en que una política de salvaguarda, que aún se encuentra en estado de estudio y aprobación, subsane más de cien años de problemáticas sociales alrededor de la cadena de producción y valor del sombrero de paja toquilla. Los siguientes párrafos tienen la intención de ubicar al lector en un contexto histórico, por ello realizo un breve recorrido por la historia de este oficio, de manera informativa, aunque el objetivo de esta tesis no es el análisis de la situación socioeconómica del sector, más sí la comprensión de las dinámicas sobre las que opera el discurso patrimonial y la realidad social de la comunidad objeto de estudio, ignorando una cantidad de pormenores que la particularizan.

La Carludovica Palmata¹⁴, nombre científico de la palma toquilla es la materia prima para la confección del sombrero de paja toquilla, hoy cotizado en mercados internacionales por su belleza, calidad e historia centenaria¹⁵. La práctica se origina en las costas de la provincia de Manabí y se consolida en el siglo XVII, cuando decae la producción de algodón en el país y desde Europa se empiezan a demandar el sombrero de paja como un sustituto más liviano que el de paño. Fueron los tejedores de Montecristi y Jijipaja quienes se especializaron en la elaboración del sombrero bajo un modelo europeo, gozando de fama en América y Europa por la finura y calidad de su tejido.

Existen evidencias históricas de talleres formales de tejido del sombrero de paja toquilla a finales del siglo XVIII, cuando el monarca español Carlos IV suprimió las tasas para las manufacturas y autorizó en las colonias americanas el establecimiento de talleres y fábricas, entre ellos los de tejido de *tocas* y *sombreros de paja*. En 1859, la Reina de España conformó una compañía de infantería que incluyó en su uniforme un “sombrero Jipijapa”, haciendo relación a los sombreros de paja toquilla que se tejían en esta localidad, en vista de que soportaban el sol intenso y las fuertes lluvias.

En 1844 el Cabildo cuencano ordena la creación del primer taller para confección de sombreros y la enseñanza del tejido de sombreros de paja toquilla como materia obligada. La actividad se extendió atrayendo el interés de la región austral de la serranía ecuatoriana, a raíz de los bajos costos de la materia prima y los altos costos que adquiriría el producto acabado, lo cual generó la rápida difusión del tejido de sombreros en los poblados rurales de la región, y en las ciudades de

¹⁴ Su nombre en honor a Carlos IV (Carolus) y su esposa la Reina María Luisa (Ludovica) en el siglo XVIII. Es una variedad de palma típica de la región húmeda del litoral ecuatoriano; una palmera sin tronco, con hojas anchas en forma de abanico, que alcanzan los dos o tres metros de largo.

¹⁵ El uso de esta palma, se remonta a varios de los pueblos originarios del litoral ecuatoriano como la Chorrera, Jama Coaque, Bahía, Guangala y Milagro Quevedo y Manteña. El nombre de *toquilla* proviene de las antiguas *tocas*, que aparecen en figurillas precolombinas correspondientes a éstas culturas ancestrales.

Cuenca y Azogues.

La materia prima se empezó a traer desde Manglar Alto (hoy provincia de Santa Elena), y aprovisionó a los nuevos artesanos de hormas y cajones para sahumar y blanquear la paja. Lo que constituyó el período inicial de la actividad toquillera en Azuay y Cañar, las principales zonas de tejido de sombreros de paja toquilla fueron Paute, Gualaceo, Sígsig, Azogues, Biblián, Cañar y Déleg. Esta labor, abasteció del producto semielaborado a los comisionistas de las grandes exportadoras, quienes lo terminaban de procesar para su comercialización.

Fue así que desde el siglo XIX la producción toquillera y su exportación alcanzó niveles representativos en las provincias serranas del Azuay y Cañar, hasta integrarse al mercado exportador mundial. Es sobre la ciudad de Cuenca que se desata el *boom toquillero*, trayendo como consecuencia importantes transformaciones económicas y urbanísticas, bajo esta bonanza. Paralelamente, en Montecristi y Jipijapa (Manabí), también se establece la tradición de la artesanía toquillera, el sombrero de paja toquilla se convirtió en una prenda de uso obligado según la moda del momento. Es desde la provincia de Manabí, que el conocimiento del tejido del sombrero de paja toquilla se expandió dentro y fuera del país. Los artesanos manabitas llevaron, junto con la materia prima, la técnica del tejido a Colombia (Nariño), Perú (Moyabamba), Bolivia (Santa Cruz de la Sierra) y a Centro América donde se proyectó el sombrero como una importante artesanía en México (Yucatán y Campeche), Honduras, Nicaragua y Guatemala.

El auge exportador de sombreros generó una etapa de fructífera economía: hacia 1863 se exporta desde el Puerto de Guayaquil la cifra de 500.000 sombreros anuales; y para 1854 “el valor de la exportación del sombrero de paja toquilla superó al del cacao, siendo aquel año, el producto que mayores ingresos dio al Estado ecuatoriano” (Guerra Cáceres, 1998:76). Otros dos momentos grandes para la producción toquillera del siglo XIX fue la Exposición Mundial de París (1855) en la que se promocionó el sombrero como tejido ecuatoriano, y en la construcción del Canal de Panamá, donde se generó una gran demanda basada en la necesidad de los obreros de protegerse del sol. Las fotografías del proceso de construcción del canal, dieron la vuelta al mundo y promocionaron el uso del sombrero por los obreros y políticos influyentes.

Como consecuencia se generalizó la errónea denominación de *Panamá Hat* a la artesanía ecuatoriana, cuyo principal padrino exportador fue el general Eloy Alfaro. Esta bonanza se termina con la crisis que acarreó la Segunda Guerra Mundial sin que ello haya implicado la desaparición de los conocimientos y del saber hacer tradicional, instaurándose como una actividad propia de las provincias ecuatorianas y como un modo de subsistencia.

Los conocimientos inherentes a la elaboración del sombrero implican una dinámica compleja a nivel social y simbólico, la cual está dada en las técnicas tradicionales desde el cultivo hasta el

procesamiento de la materia prima. Asimismo, en las formas de organización social y en el uso del sombrero como parte de los vestidos tradicionales de algunas de las comunidades¹⁶, apoyados en la transmisión de los conocimientos de generación en generación, lo que lo convierte en un elemento identitario y distintivo de algunos de los pueblos ecuatorianos. □ La transmisión de la técnica del tejido se da en los niños desde los 8 años aproximadamente, los padres les enseñan a observar e imitar el oficio como la actividad económica fundamental de la familia al interior del hogar. Hoy por hoy, existe un fenómeno observable en que las generaciones más jóvenes no persisten en la actividad sino que se dedican a otras labores, y esto se debe a que en el mayor período de crisis de los artesanos, en la década de finales de los noventa, los comerciantes nacionales y extranjeros o los denominados *perros* por la misma comunidad, engañaban a los tejedores y los explotaban comprando a precios muy por debajo del precio real del sombrero, manteniéndolos en la pobreza.

Lo que ocasiono mayor decepción y un desarraigo en la tradición, un punto de fractura, en la actualidad solo quedan pocos tejedores extrafinos, muy pocos azocadores, o apaladores, son artesanos de avanzada edad que pertenecen a la cadena de acabado del sombrero, la compostura, y que en el presente se encuentran casi extintos.

De manera que, la representación de identidad que viven los artesanos toquilleros no es abordada desde la realidad del contexto socioeconómico que los envuelven. Mi interés radica en un esfuerzo por indagar cómo el sector artesanal recepciona las representaciones de que son objeto y cómo, además, pueden construir potenciales auto-representaciones, a través de un ejercicio concreto de autorretrato. Donde se les confiere a los artesanos la capacidad de apropiarse, reformular, resistir, cuestionar, combatir, negar o invertir las representaciones que la sociedad nacional dominante hace sobre ellos (Muratorio, 1992: 26), y es interesante analizar cómo el discurso patrimonial no se pregunta por este tipo de estrategias de reformulación en la creación de las imágenes que utiliza para promoción o en la producción de auto-representaciones desde el propio sector. A continuación presento algunos de los estudios más completos que a mi modo de ver son pertinentes a la hora de contextualizar la situación social de este sector artesanal.

1. La paja toquilla: el problema social

Existen varias investigaciones realizadas sobre la paja toquilla en el Ecuador desde mediados del siglo XX, donde se presentan estudios variados que circulan en el campo de lo histórico, lo económico y lo social en lo referido al trabajo del tejido del sombrero y los artesanos. Proporcionan

¹⁶ Para el caso del Azuay y del Cañar, el sombrero forma parte del atuendo tradicional de la Chola Cuencana, En Manabí y la costa, el uso del sombrero se conecta con el trabajo agrícola del *montubio*, para la protección contra la intemperie o distinción social en contextos festivos.

además información básica sobre la materia prima y los procesos desarrollados en el cultivo, la cosecha, el tratamiento y tejido de la fibra, analizando los crudos aspectos de desigualdad económica de los costos, la comercialización y la exportación. Para realizar un estado del arte sobre el tema considero que hay que empezar por el principio.

El tejido de los sombreros ha sido una actividad campesina permanente, en ocasiones como la única forma de acceder a la moneda en una sociedad dominada por el capitalismo. Muchas personas que consagraron su vida al oficio del tejido del sombrero, se dedicaron a esta actividad en condiciones de miseria y a veces paupérrimas, como narra Alfonso Cuesta en su novela indigenista *Los Hijos*¹⁷, un texto de denuncia social que fue escrito a la luz de un primer estudio fundamentado en cifras reales y con una propuesta de inversión política, en el que se analizó las condiciones sociales y económicas de los tejedores en Cuenca, publicado por primera vez en 1944 y reeditado en 1953, me refiero a la investigación de Luis Monsalve Pozo: *El sombrero de paja toquilla*.

El sombrero de paja toquilla es tanto un ícono cultural como un producto mercantil con implicaciones sociales muy complejas, que nacen en las condiciones de producción, su creación y posterior comercialización y exportación, cadena productiva que se encuentra en la base del desarrollo económico de Cuenca en el primer cuarto del siglo XX (junto con la exportación de otros productos que no voy a retomar). Aspecto que posibilitó el florecimiento y modernización de la ciudad en una doble vía, facilitó los ingresos de la población campesina, pero se convierte a la vez en un sistema de explotación a gran escala en donde las tejedoras, y los tejedores, percibieron minúsculas cantidades por un trabajo extenuante y obligatorio. Situación que hoy por hoy parece continuar detenida en el tiempo. La declaratoria del tejido de paja toquilla como patrimonio de la humanidad, es un motivo de orgullo pero al mismo tiempo obliga a re-pensar o re-cuestionar sobre éste sistema social y económico inequitativo que con frecuencia se sustenta en la explotación del trabajo femenino, y masculino.

En la vía de éste tipo de reflexiones me voy a referir a 4 investigaciones que permiten, vislumbrar ésta problemática, y a cualquier lector interesado en el tema, le ofrecerá un panorama obligado en las indagaciones de la temática. Son muchos los artículos que se han publicado no solo en libros, sino en revistas especializadas, así como las publicaciones institucionales, a las que me referiré más adelante coordinadas por el INPC, por consiguiente, hice una selección de los estudios que son más referenciados en otros textos y que constituyen modelos de análisis fundamentales para conocer la problemática que enmarca la paja toquilla, como materia prima, producto artesanal más importante del país, y mercancía de exportación. Estas investigaciones quizá son las fundacionales

¹⁷ Conocida como la novela de Cuenca, fue escrita en una primera versión por A. Cuesta en la década del cuarenta. Lográndose editar finalmente en 1983.

en el debate que nos acoge, haré una pequeña referencia en orden cronológico donde expondré los aportes más significativos:

1.1. Luis Monsalve Pozo: El sombrero de paja toquilla

Como señalé anteriormente, el estudio de don Luis Monsalve es el primero que analiza la situación desigual tanto en elaboración como la comercialización de los sombreros de paja toquilla de las provincias del Azuay y Cañar, destapando una trama compleja de relaciones en toda la cadena de valor. Según su estudio los artesanos tejedores, dueños de la materia prima y de la horma de madera sobre la cual se teje el sombrero, son en su mayoría mujeres que se dedican al tejido para proveer los bienes necesarios mínimos para la supervivencia, como una actividad impuesta por la miseria o por la repartición desigual de la tierra. El gran problema radica en que el producto que confecciona ya no pasa directamente a manos del consumidor, sino que va dirigido principalmente al mercado de exportación. En la comercialización del sombrero intervienen los denominados revendones o “perros”, comisionistas cuyas ganancias son aumentadas por diversos métodos.

Al respecto, en el primer congreso de industriales realizado en 1935 fueron denunciados estos abusos en una ponencia presentada por la delegación del Cañar, donde se dice al respecto lo siguiente:

Los señores exportadores tienen un sinnúmero de agentes que recorren diariamente y en los días de feria, las poblaciones donde se teje el sombrero, y a los que se paga una comisión o porcentaje, sobre el monto del capital invertido en la compra; y como seguramente esa comisión tal vez no corresponde a sus ambiciones, ellos regatean el precio, manifestando “que el sombrero se halla depreciado en el exterior, que es de mala calidad, e inservible para la exportación, que no hay pedidos, etc., etc.”, procurando con estas artimañas, pagar siempre lo menos posible, estafando así, al pobre tejedor, y también a las Casas Exportadoras, puesto que facturan en los mejores precios, al momento de las entregas (*Actas del Primer Congreso de Industriales del Ecuador*: 1936, 263).

El proceso es el siguiente: los “perros” o revendones realizan un recorrido por la comunidad donde pasan comprando o en su defecto, adelantando dinero de puerta en puerta a los artesanos, comprometiendo el tejido y ejerciendo presión para la rebaja de precios. Luego ellos venden la mercancía adquirida a los comisionistas, quienes son agentes directos de las casas exportadoras y determinan las medidas que deben tener las partes del sombrero: la falda, la copa o la plantilla.

La elaboración de los sombreros de paja toquilla atraviesa por diversas fases, desde su inicio hasta su venta. Los exportadores, cuando reciben los sombreros de parte de los comisionistas, disponen su “azoque”, trabajo que consiste en el remate de la pieza¹⁸. Del “azocador”, los

¹⁸ Su función consiste en apretar de uno en uno los remates del ruedo para asegurar que no se abran. También debe incluirse el corte fino con tijeras de las pajas que quedan dentro de la copa, sin estropearlo. Los “azocadores” trabajan por lotes desde sus casas.

sombreros pasan al “compositor”. Quien lava, plancha, horma y macetea los sombreros, siguiendo los patrones establecidos de antemano por los importadores extranjeros. La última fase de elaboración de los sombreros, en la década de los cuarenta cuando se dio este estudio, ya no tenía lugar en el Ecuador, sino en las fábricas de los Estados Unidos. Donde se procede a un nuevo lavado y blanqueado. Para finalmente, ser exhibidos y adornados según las exigencias de la moda.

Luis Monsalve Pozo, indica serias consecuencias para los artesanos que participan en la cadena productiva, quienes laboran desde sus domicilios, ahorrándole al capitalista la adecuación de locales. Transformando su casa en taller, sin ninguna condición para ese uso, incurre en entornos antihigiénicos que ocasionan múltiples enfermedades. Agota y debilita su organismo en la prolongación de la jornada que se impone para ganar un poco más, lo cual, le hace también susceptible a toda clase de dolencias. Además, usualmente, en estas labores colaboran los menores de edad a los que les es transmitido el conocimiento de generación en generación. De igual manera, analiza los índices de enfermedades crónicas a las que se ven expuestas las artesanas, debido al ínfimo rendimiento en salarios, que las lleva a tener un bajo nivel de vida, sufriendo altos índices de desnutrición, dolencias como tuberculosis y deformaciones en el esternón por las largas jornadas sobre la horma de madera, llamada el “caballito”. Pero el centro del análisis de Monsalve Pozo, radica en un aspecto fundamental del negocio, las ganancias de las diferentes personas que intervienen en la elaboración y comercialización en los años 40’s. A continuación cito su análisis sobre la ganancia de la tejedora y del exportador que es muy aclarador al respecto:

Partamos del (...) caso del sombrero de diez sures que, promedialmente, es el tipo que teje la generalidad de la población. De este precio hemos de restar la suma de *dos sures* que vale la paja, con la que se teje el sombrero. Vamos a suponer que en la semana de setenta y dos horas de trabajo, cada persona consiga tejer dos sombreros. Por lo mismo, esta persona recibirá por semana la cantidad de *diez y seis sures*, ya que hemos de deducir los cuatro sures que paga por la materia prima. Por tanto, este trabajador, ganará por cada día de trabajo –jornada de doce horas- la suma de *dos sures con setenta y seis centavos*. En cambio, veamos lo que ocurre con el exportador. Según datos oficiales, en 1943, han exportado las Casas de Cuenca una cantidad de sombreros con un precio igual, según lo volveremos a repetir luego, a S/. 24.267.408,005. Ahora, como en esta suma tienen los exportadores, como ganancia líquida, la cantidad proporcional al 8%, resulta que las Casas Exportadoras han ganado la suma de *un millón setecientos ochenta y dos mil cuatrocientos sures*; lo que da una ganancia por día, para cada exportador, de *dos mil ochocientos cincuenta y seis sures*! Pero nada ha sucedido. La relación es justísima: *dos sures sesenta y seis centavos para el trabajador* a cambio de *dos mil ochocientos cincuenta y seis sures para el comerciante*! (Monsalve, 17: 1944).

Su estudio incluye un apartado llamado *Posibilidades de solución* y una propuesta de crear una gran cooperativa de tejedores y compositores que organizara la cadena productiva y revirtiera todas las ganancias en los trabajadores. Proyecto que intentó el Instituto de Recuperación Económica del Azuay y Cañar, una iniciativa formulada en el mandato del presidente Galo Plaza. En síntesis, este estudio desata la proletarización de este sector, el cual ayudo en la adquisición de una conciencia de

clase, que capacitó a los artesanos para la organización y la lucha en defensa de sus derechos, como posteriormente, la creación de algunas organizaciones de trabajadores dedicados a la elaboración de sombreros de paja toquilla.

1.2. Tejedoras de paja toquilla: un enfoque de género

En 1981 Susana Balarezo, realiza una investigación titulada: *Tejedoras de paja toquilla y reproducción campesina en Cañar*¹⁹, siendo publicada hasta 1984 en el compendio de textos *Mujer y transformaciones agrarias en la Sierra Ecuatoriana*, una recopilación del Centro de Planificación y Estudios Sociales (CEPLAES). Su estudio se concentra en la problemática de la mujer campesina, que hasta ese momento, había quedado por fuera de los estudios sobre las políticas diseñadas desde el Estado para el sector agropecuario en el país. Ignorando la actividad de la mujer en el campo y las posibilidades de sus aportes al cambio social y económico de la Nación. Utiliza un modelo de observación y análisis de la unidad económica familiar, para comprender el rol asumido por las tejedoras en el contexto rural, lo que le permite desmenuzar la magnitud y la profundidad del accionar de la mujer campesina, donde su cotidianidad se inserta en una familia-comunidad, y el problema de la mujer no aparece aislado, sino integrado a su núcleo familiar, vinculado desde muy temprano a la producción artesanal y que constituye la principal fuente de empleo hasta hoy. Proceso a partir del cual deviene una forma particular de economía campesina, que combina actividades agropecuarias en las parcelas, con el tejido del sombrero desde una edad temprana, y algunas veces, con la migración hacia las zonas costeras, en busca de mejores oportunidades laborales.

Para llegar a esto, analiza también los antecedentes históricos y la conformación de la estructura socio-económica del área, la materia prima, la cadena productiva del sombrero, en sus diferentes roles; los problemas de la tierra en el proceso de desarrollo del área, el mercado del sombrero, la desvalorización de la fuerza de trabajo a través de la extensión de la jornada laboral para el tejido, la dinámica social del área de Azogues - Biblián (Cuenca) y la participación de las tejedoras, quienes se dedican exclusivamente a ésta labor extra, en una especie de auto-explotación de su fuerza de trabajo, en pro de mantener la unidad familiar.

La investigación reconoce a las tejedoras como los sujetos más característicos del área, gracias a su protagonismo artesanal y su participación efectiva en la fase productiva. En el proceso de comercialización, su figura se ve invisibilizada, no solo en su trabajo incorporado al sombrero, sino frente a las ganancias, que son ostentadas por las “casas exportadoras”. En las conclusiones

¹⁹ Título que aparece en la publicación, pero el original es: El rol de las tejedoras de paja toquilla en la reproducción de las economías campesinas, investigación realizada con la colaboración de Carmen Bermúdez y Juana Arce, en 1981.

afirma: “El principal rol desempeñado por las mujeres tejedoras, es el de posibilitar el mantenimiento de la campesinización y consecuentemente constituirse en el factor más claramente observable de resistencia a una proletarización en el área” (Balarezo, 240: 1984).

El estudio hace aportes al debate de la problemática de los tejedores, en dos vías, no solo con un enfoque de género, sino que resignifica la importancia y vitalidad del trabajo femenino, en cuanto a que contribuye al sostenimiento de la condición campesina y al fortalecimiento de los lazos comunitarios. Y de igual manera, evidencia un rol funcional en el contexto de condiciones agrarias frente a la racionalidad del desarrollo capitalista del área.

1.3 Tejiendo la vida

En 1988, la investigadora manabita María Leonor Aguilar de Tamariz presenta su tesis doctoral ante la Universidad de Cuenca, titulada: *Tejiendo la vida. Los sombreros de paja toquilla en el Ecuador*, libro que será luego editado por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares –CIDAP-. Convirtiéndose en el más completo estudio sobre la historia, la vida y la problemática en envuelve al artesano tejedor de paja toquilla. Para 2009, se edita una segunda versión prologada por otro investigador Claudio Malo G.

M^a L. Aguilar ofrece un significativo aporte a la historia del tejido de sombreros: iniciada en la época de integración de la confederación Manteña. Desde Montecristi y Jipijapa, llegaron hábiles tejedores a enseñar esta labor a los habitantes de Cuenca, Azogues y Biblián, como iniciativa del Municipio de Cuenca y a la acción efectiva del Corregidor de Azogues, Bartolomé Serrano, quien con empeño e interés apoyó el proceso para que la industria se difundiera en la región.

Relata desde las características botánicas de la materia prima: la “Paja toquilla” (o *Cardulovica Palmata*, nombre científico), los lugares en los que se produce, las especies similares, hasta los pasos necesarios para obtener una fibra fina, elástica y blanca, con la que se tejen los sombreros y demás productos.

La investigación deja interesantes datos sobre la clasificación de los sombreros, la comercialización y amplias estadísticas sobre su exportación. Explica cómo el proceso de las exportaciones del sombrero a finales del siglo XIX, desde Panamá a Estados Unidos y Europa, influyó para que recibiera el mal denominado nombre de “Panamá Hats” (nombre con el que se conoce en el exterior, y que a la luz de la declaratoria como patrimonio inmaterial de la humanidad, se pretende que su identidad le sea devuelta).

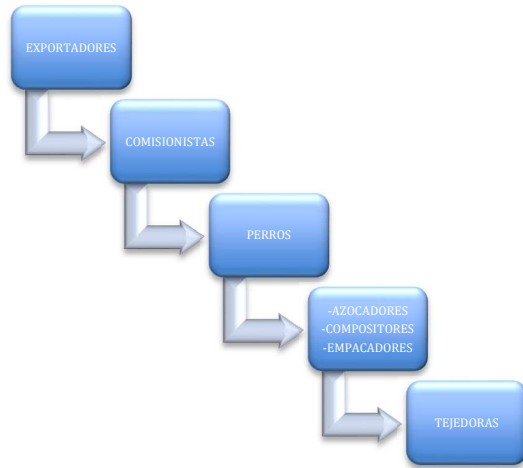
Asimismo, analiza también de manera detallada el fenómeno social de la industria propagada en la región, la comercialización del sombrero que en sus mejores épocas acrecentó fortunas y ofreció bienestar económico a la región; y luego, en momentos de crisis ocasionó grandes

problemas económicos y sociales entre los tejedores.

Con la finalidad de lograr una mejor visualización de todo el proceso social, presenta la estratificación y jerarquización de los grupos que intervienen de mayor a menor, que se corresponde con un análisis de las clases sociales y los intermediarios existentes una vez que se ha realizado el tejido de los sombreros:

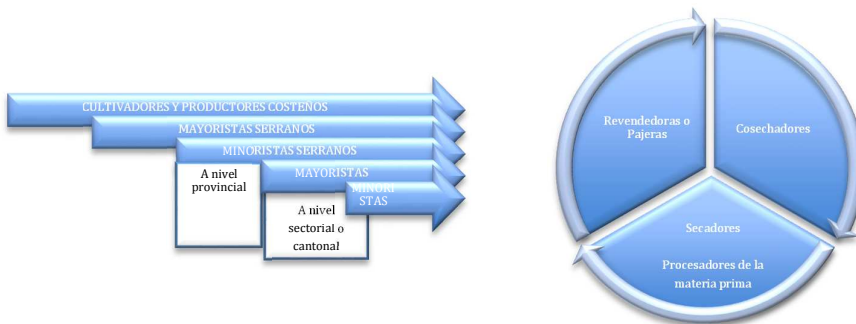
- a. Personas que intervienen en la manufactura del sombrero semi-elaborado y en su comercialización:

Diagrama 1. Fuente: Liliana Correa. Equipo humano que interviene en la manufactura la paja toquilla



- b. Personas que intervienen en el cultivo y compra de la palma toquilla:

Diagrama 2. Fuente: Liliana Correa. Cadena de valor de la materia prima



Concluye con un apartado para la problemática social, económica y de salud de los artesanos.

Plantea aspectos como la desnutrición y la miseria, parte más nodal, a mi parecer de su análisis, por vincularse directamente con el estudio de Luis Monsalve, y donde se aprecia una situación social muy semejante, con la diferencia de que para ese momento histórico existe una política económica del gobierno frente a la industria de los sombreros de paja toquilla con normas y legislaciones jurídicas. Aspectos que ella analiza, no ofreciendo un panorama esperanzador para este sector.

Donde afirma:

Anhelos imposibles parece ser, el que se logre una equitativa, correcta y humanitaria nivelación, entre las desorbitantes ganancias del exportador capitalista y la miserable utilidad de la tejedora y se combata, tratado de erradicar lo más pronto (...) la mayoría de enfermedades que aquejan a la clase artesanal de los sombreros de paja toquilla...

...Tenemos entonces esa rareza que no deja de impresionarnos y es que el tejedor no vive de su tejido, pues de él vive el comerciante y el industrial (Aguilar, 200: 1988).

Además incluye un glosario completo sobre la terminología utilizada en el sector y una amplia bibliografía. De modo que sus aportes son fundamentales a la luz de una nueva revisión del actual Plan Nacional de Desarrollo y la propuesta de salvaguarda que prepara el INPC luego de conseguir la nueva declaratoria de la Unesco.

1.4 Tradición precolombina

En 2007 Lorena Bravo Pozo realiza la investigación *El sombrero como elemento simbólico en las culturas manabitas*, publicado en Cyberalfaro 13. Una publicación académica de la Universidad Laica Eloy Alfaro (Manabí). Este estudio me parece relevante por su pretensión de rescatar el valor cultural, social, turístico y económico del sector artesanal del sombrero de paja toquilla. A raíz de la crisis que se presenta en la población, no solo por la invisibilización que se da en el país a causas de la globalización, sino por la disminución de los tejedores en la zona de Manabí, y el desinterés generalizado de la población joven por aprender el arte en sus diferentes facetas.

El artículo hace una recopilación histórica del sombrero que incluye un recorrido por el periodo prehispánico, la época colonial y republicana. Concentrándose en los años en los que existen registros y evidencias escritas, un aporte interesante, que los anteriores no disponen. Además, realiza una descripción técnica del proceso de elaboración y confección del sombrero, desde la preparación de la materia prima, pasando por la siembra, la cosecha, los cortes, el desvene, cocimiento despegue y secado hasta el sahumado. El proceso del sombrero semi-elaborado, la cadena de comercialización, bajo una visión socio-económica parecida a los anteriores estudios.

Al final plantea un enfoque turístico, luego de considerar el mercado internacional y las exportaciones del sombrero. Donde el Ecuador es presentado como un país con vasta riqueza natural, con alta diversidad en sus 4 regiones, en las que conviven 13 grupos indígenas con su

propia cosmovisión del mundo, quienes aprovechan los recursos naturales para dar vida a sus creaciones artesanales. Además afirma que uno de los retos del sector turístico es generar un alto porcentaje de divisas para el país, estrategia gubernamental que ha puesto en ejecución varios programas de estímulos a la inversión, a través de un nuevo marco legal para la actividad turística, así como su descentralización, un mecanismo que propende impulsar el desarrollo del turismo local, involucrando a todos los municipios (Bravo, 120:2007).

De manera que se plantea el turismo como un posible generador de empleo, y como una salida a la problemática social de los artesanos, bajo la relación proporcional turismo – artesanía que pretende preservar la tradición y la cultura de Manabí, como la única provincia donde se trabaja el sombrero fino, o el llamado *traffino*, saber en riesgo de desaparición si no se aplican medidas de salvaguarda.

Desafortunadamente, este estudio se queda corto en un análisis profundo de estas variables, que solo son enunciadas. Este tipo de estudio tiene una visión renovada del problema social de los artesanos, su análisis se debe leer, justo en el contexto en el que la *Revolución ciudadana* ya se encuentra operando, con unas políticas económicas claras frente a la nueva imagen que se quiere dar al país y su objetivo de asumir la preservación del patrimonio como una política de estado.

Existen algunos proyectos, de diversa naturaleza que le aportan de alguna manera al problema planteado, ya sea en sus preguntas de investigación o en su diseño metodológico. Abundan en disciplinas como la antropología, la sociología, y el arte, ejercicios de *fotografía participativa*²⁰ y de video participativo, creaciones de imagen compartida. En un nivel conceptual, la tesis doctoral de Paula González (2011) *Tu mira la foto, pero no se la enseñes a nadie. Análisis de la práctica fotográfica, los discursos y las representaciones de niños y adolescentes en el contexto de talleres de fotografía participativa* me parece un gran aporte para la contextualización del problema planteado. Este trabajo es el resultado de una investigación de cuatro años, donde se exploran y evalúan las fortalezas y debilidades, así como los alcances de la fotografía participativa metodología antropológica. A través de talleres con dos grupos de niños y adolescentes González analiza las imágenes producidas en estos talleres a la luz de una combinación con la observación participante y la entrevista, realizada a propósito de la práctica fotográfica de los chicos. Los lugares seleccionados para el estudio fueron de una Unidad de Escolarización Compartida en Tarragona, y

²⁰ o *Photovoice*, es la práctica que supone una metodología que entrega cámaras a las manos de las comunidades para evidenciar, o analizar sus propias debilidades, problemas o temáticas de interés de su entorno inmediato, para explorar la realidad social y la construcción de narrativas locales propias. Se les solicita la representación de su entorno, o comunidad, desde su propio punto de vista, es ahí donde la fotografía toma gran valor, de modo que se desarrollan narrativas propias con las imágenes obtenidas. Desde una gestión cultural comprometida con la sociedad se legitiman miradas que de otra manera no podrían ser visibilizadas, y se materializan a través de exposiciones, encuentros académicos y/o publicaciones.

un Centro Comunitario en México DF. Uno de los mayores intereses y aportaciones de este trabajo tiene que ver con la puesta a prueba de la metodología denominada fotografía participativa, mis intereses parten de las reflexiones que propone esta tesis, para articular un tipo de metodología que permita combinar la participación con el diálogo. Siento que una de las debilidades de su propuesta, que para otros puede ser un acierto, es que ella dio mucha valoración al análisis del proceso y la convivencia con los jóvenes durante su estancia en los talleres programados, y no formuló hipótesis iniciales sobre el pensamiento de los niños y los jóvenes, lo que hubiera posibilitado un direccionamiento de sus análisis, el que considero que es demasiado amplio, aun así, su diseño conceptual y metodológico me da luces al respecto.

En un nivel metodológico, el proyecto de Ana Rosa Duarte (2008) realizado en México, en el Centro de Investigaciones Regionales Dr. Hideyo Noguchi de la Universidad Autónoma de Yucatán, propone la realización de *Sáastal: Los hijos de la Santa Gracia*, un video-ficción en donde la vida cotidiana de una familia rural en Yucatán se vuelve drama y lo maya una ficción. Originalmente se planeó la producción de 4 capítulos con una duración de 15 minutos cada uno. Fueron escritos para *representar* tres días en la vida de una misma familia maya, en la forma de videos educativos o didácticos, para luego ser reeditados en una obra de 55 minutos. La realización de *Sáastal* se llevó a cabo en un contexto de constante diálogo y negociación. Esta dinámica no fue solo limitada a las mesas de trabajo que reunieron a todos los miembros del equipo, incluyendo a los actores, sino que también formó parte de la estrategia de producción en la que participaron todos. Se estaban autorrepresentando, en una forma consciente, incluso los guiones fueron escritos en el *jach maya* (*lengua nativa de los mayas*). Esta ficción resultante de una familia que parece ser culturalmente auténtica, a fin de cuentas no podría existir, fue aceptada y tomada como real, por el grupo étnico cuando fue socializada. Este resultado pone en entredicho, no solo, la representación de la vida cotidiana de la familia maya, representada aquí como un “otro” auténtico y real, sino que también pone en entredicho la autorrepresentación de la “verdadera” identidad maya.

Como ejercicio audiovisual compartido pone en juego las relaciones entre los investigadores, que también pertenecen a la cultura maya y a los participantes, en este caso los actores y el equipo de producción, asunto particular que me parece bastante interesante como un referente más para mi proyecto.

Finalmente, para ofrecer un contexto de las posibilidades que brinda la fotografía dentro de la investigación cualitativa me parece pertinente citar el trabajo que realiza Alejandra Reyero en Argentina, Doctoranda en Arte de la Universidad de Córdoba y profesora de la Universidad Nacional del Nordeste. Su trabajo gira alrededor de la recepción de la fotografía etnográfica por diversas comunidades indígenas, bajo la inquietud de comprender el uso, consumo y circulación de

las imágenes fotográficas en contextos de identidad. Su método consiste en acercarse a dichas comunidades, fotografías etnográficas obtenidas entre fines del siglo XIX y el siglo XX, de distinguidos fotógrafos para analizar las interpretaciones que hacen los indígenas desde temáticas como el cuerpo, la memoria y la identidad étnica. Sus artículos revelan los alcances y límites de la fotografía para convocar el pasado y afectar el presente ratificando pertenencias comunitarias, étnicas y religiosas del nordeste argentino.

Después de este panorama que recorre las variables de esta investigación, y en el contexto del tratamiento del tema por diversos autores a lo largo del siglo XIX y XX, considero pertinente enmarcar el cierre de este estado del arte, con la pregunta de investigación que me propuse indagar: *¿Cómo la fotografía etnográfica representa el saber ancestral de los tejedores de paja toquilla a la luz de una declaratoria de patrimonio inmaterial de la humanidad; podría un ejercicio de autorretrato fotográfico posibilitar un proceso de crítica a éste discurso?* Además de preguntas derivadas como: *¿El discurso patrimonial se edifica como un dispositivo de homogenización cultural?, ¿Cuáles son sus implicaciones (políticas y económicas)?, ¿A quién beneficia este discurso?* Con respecto al uso de la fotografía etnográfica: *¿Se puede calificar de etnográfica las fotografías que acompañan el expediente presentado ante UNESCO en 2012 y las que promocionan el oficio en los diferentes folletos?, ¿En qué medida el retrato fotográfico permite materializar sentimientos de identificación en los artesanos o sencillamente, criticar este proceso de patrimonialización de un saber?, ¿Puede un proceso de autorretrato descubrir éstas relaciones?, y finalmente, ¿Es la fotografía acaso el medio más idóneo para hacerlo?.* Estas preguntas abren todo un panorama que vincula la relación de la antropología visual, no solo con el discurso institucional, sino con la política y el arte. Este proyecto de tesis, se propone solo el estudio de un caso y quizá no agota la amplitud de la temática, pero posibilita algunos aportes para un marco de discusión a su alrededor.

CAPÍTULO II

El patrimonio como dispositivo de procesos identitarios representados a partir de la cultura visual

La historia de la fotografía no es la historia de unos hombres extraordinarios, ni mucho menos una sucesión de imágenes extraordinarias, sino la historia de los usos fotográficos (Solomon-Godeau, 1991:24). “ver” nunca fue algo neutral y pasivo, sino que estaba ayudando a determinar cómo actuar sobre el mundo (Poole, 1997:7).

La pregunta de investigación planteada se compone de dos partes, en la primera parte intento indagar en *¿Cómo la fotografía etnográfica representa el saber ancestral de los tejedores de paja toquilla a la luz de una declaratoria de patrimonio inmaterial de la humanidad?* Para dar respuesta a esta pregunta propongo conceptos matrices como el patrimonio y su relación con el poder, donde la representación se configura a partir del discurso y la imagen en un primer marco de análisis. Para las pretensiones de esta tesis el concepto de Fotografía Etnográfica será asumido como el conjunto de imágenes que son obtenidas a partir de procedimientos etnográficos a través de los cuales determinado grupo social es representado dentro del ámbito social y cultural al que pertenecen, consolidando una herramienta para la descripción y el análisis de la diversidad cultural. Entendidas como textos visuales, las imágenes actúan como narraciones de cierta realidad con una intencionalidad, susceptibles de ser leídas en su singularidad²¹. Considero como etnográficas el conjunto de imágenes que acompañan el expediente técnico sobre la tradición del tejido de paja toquilla entregado ante UNESCO en 2012, las cuales no solo describen el oficio, sino que clasifican económicamente a la comunidad de artesanos, y desde ese lugar de enunciación institucional, ellos se identifican y se autodefinen. Dichas imágenes no pueden ser entendidas fuera de su contexto, ya que se encuentran agenciadas dentro del discurso normativo del patrimonio inmaterial.

Para Bourdieu, la fotografía constituía un sistema convencional: *Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se la ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”* (Bourdieu, 2003: 108), de manera que la fotografía etnográfica apoya uno de los múltiples usos sociales de la fotografía, la cual acompaña a la antropología desde sus inicios.

En la segunda parte de la pregunta de investigación planteo la probabilidad de que *un ejercicio de autorretrato fotográfico posibilite un proceso de crítica a éste discurso;* para este caso

²¹ La fotografía congela una fracción de tiempo, es el recorte del acontecer diacrónico de una realidad determinada, por consiguiente en cada posible interpretación adquiere una cualidad fragmentaria y un acceso discontinuo. Para mí, el conjunto de estas fotografías soportan un discurso normativo y deben ser analizadas en su contexto específico como parte fundamental de la declaratoria como lo exige UNESCO. Además se enmarcan dentro de la descripción de un oficio, que sin dicho discurso textual no serían comprendidas, sino que por el contrario, se quedan a medio camino en la construcción de una narrativa visual.

de estudio, la fotografía etnográfica constituye un marco de un análisis y, a la vez, un ejercicio creativo. De modo que utilizo otras categorías como: identidad, representación y el retrato fotográfico, ambas perspectivas de la pregunta de investigación son estructuradas en torno a los planteamientos de M. Foucault, y desde el cual, también se enmarca una pregunta derivada como: *¿En qué medida el autorretrato fotográfico permite materializar sentimientos de identificación en los artesanos?* Considero que es pertinente dentro de la antropología visual el desarrollo de procesos sociales de análisis crítico frente a proyectos que normativizan o patrimonializan los saberes tradicionales, como mi caso de estudio, y este panorama teórico puede ser un primer paso en este sentido.

Además, desde la dimensión de otros autores, el lector se encontrará en primera medida, con una conceptualización alrededor de la idea del patrimonio como el eje vertebral del presente marco teórico, entendido éste en el marco de una perspectiva que se encuentra directamente vinculada con instituciones gubernamentales, como lo son el Estado ecuatoriano y UNESCO; de cara a la reciente inclusión de uno de los oficios más tradicionales del país como *Patrimonio Inmaterial de la Humanidad* en una de sus listas representativas. Seguidamente, el lector podrá encontrar influencias de los postulados de Stuart Hall sobre conceptos como representación e identidad, quien en los últimos años ha perfilado un debate teórico desde las ciencias sociales sobre cómo se constituyen las prácticas y las dinámicas de las sociedades dentro del mundo contemporáneo. Asimismo, consideré la teoría sobre la Economía Visual propuesta por Débora Poole como noción metodológica que me permitirá profundizar sobre el análisis de la cultura visual y las imágenes de hoy.

Discusión de la literatura y herramientas conceptuales

Siento necesario tomar como punto de partida el estudio del patrimonio desde las investigaciones hechas Dawson Munjeri quien retoma el concepto de patrimonio de Ralph Pettman quien lo considera como un espacio, una unidad que contiene dentro de ella otros objetos, de forma tal, que se centra en la instauración de un museo del mundo en el que lo perceptible, lo concreto prevalece sobre lo inmaterial. Munjeri argumenta que los objetos que tienen un elevado valor simbólico se poseen estratégicamente en muchas ocasiones pasando por encima de expresiones culturales o de la historia de una nación o estado.

Diversos autores ratifican que el patrimonio es una construcción social transversalizado por las relaciones de poder que se establecen por medio de una composición que incorpora prácticas de selección, combinación, descontextualización, monumentalización, y olvido, así como también es motivo de conflictos, así mismo, reconoce el patrimonio como un espacio donde se concretan las

relaciones de dominación y como un potente instrumento simbólico y disciplinario de exclusión social y cultural (Salgado, 2008: 15-17).

Salgado sustenta que el patrimonio era visto por las naciones como un instrumento a través del que legitimaban su pasado y reconocían sus orígenes ante el mundo moderno. “Tradicionalmente el Patrimonio, la memoria o la cultura nacional, se han constituido al servicio de un proyecto de poder, en el que ciertos actores lograron ordenar un sentido de los bienes y establecerlo como “verdadero”.” (Salgado, 2008: 17).

El patrimonio debería adaptarse al momento presente y homogeneizarse frente a la cotidianidad de los pueblos y nacionalidades originarias, quienes mantienen una identidad cultural y elementos de patrimonialidad natural y cultural únicos como lo son “las cascadas sagradas, los lugares sagrados, las especies y minerales sagrados y las mesas o altares sagrados que contienen los atributos culturales y naturales como unidad biunívoca” (Morales 2007 citado en Morales, s/f: 241).

Entre tanto, el español Llorenç Prats (1997), sostiene un argumento sobre el patrimonio un poco ligado al conjunto de bienes relacionados con la historia y la vida cultural, y ligado a las relaciones de poder, él lo reconoce como una construcción social o cultural, como una invención legitimada que pretende representar una identidad de carácter simbólico, el cual es expresado públicamente. Lo que significa que el patrimonio no es algo que haya sido creado por la naturaleza, no es un fenómeno social, sino que es ideado por alguien en el curso de algún proceso colectivo, con un fin específico, pudiendo ser históricamente cambiante. Como construcción social de la realidad implica la intervención de una hegemonía social de cualquier tipo, es decir, necesita perpetuarse en el tiempo cuando alcanza un consenso social mínimo.

Así mismo, para este autor el patrimonio es un conjunto de representaciones que se manifiestan o se desarrollan desde el exterior cultural, dicho sistema surge a partir de la entrada en vigencia del capitalismo y la revolución industrial, y se respalda en la gran distancia y espacio que existe entre la naturaleza, el pasado y el individualismo que prevalecía en la época, en la que la sociedad estaba adocenada y condicionada por el espíritu de invención (Prats, 2005: 18-19).

Un factor determinante del patrimonio es *su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad* (Prats, 2005: 18). El patrimonio es usado para crear identidades nacionales, en el que se replantean principios globales de la concepción de sociedad y cultura, y se exponen aspectos fundamentales del hombre que trascienden el orden social, sus leyes. Bajo este contexto, la patria se convierte en buena, sagrada y en una empresa capitalista que se alimenta del discurso nacionalista. Es por esto que en el siglo XIX predomina los discursos de

identidad, recurriendo a todo tipo de doctrinas, representaciones y sistemas simbólicos, entre ellos, el discurso patrimonial.

De manera, que toda pretensión patrimonial, sea material o inmaterial, constituyen activaciones al servicio de una ideología de identidad, que puede ser local, nacional o regional; cabe resaltar que el patrimonio no está fijado de una vez y para siempre, sino que requiere una condición previa que permita hacer distinción de los “otros”, lo anterior mediante la construcción del discurso desde una visión central (Prats, 1997, Scheiner 2006).

Así mismo, Prats (1997) identifica la existencia de una triada virtual de referentes simbólicos patrimoniales, donde cualquier elemento susceptible de convertirse en patrimonio ya sea material o inmaterial precede de tres grandes campos, a saber: la historia, la naturaleza y/o la inspiración creativa (la genialidad); elementos que para constituirse como patrimonio o repertorios patrimoniales en el marco de un consenso social deben ser activados.

En referencia a la anterior triada, también se vinculan dos aspectos importantes la multiplicidad y diversidad de los patrimonios, el primer concepto relacionado con las diversas visiones del mundo, en las que se encuentran las riquezas del patrimonio y el segundo aspecto relacionado con la originalidad y las cualidades particulares de los grupos sociales que conforman la humanidad.

Frente a los temas que conforma la triada mencionada y los factores de multiplicidad y diversidad es que la UNESCO viene trabajando la reivindicación del patrimonio, es así, que esta organización mundial ha declarado varios patrimonios como “Patrimonio de la Humanidad reconociéndoles un valor universal excepcional. Estas declaraciones responden a motivaciones que, también políticas e ideológicas, de alguna manera pretenden garantizar la salvaguarda de los mismos. Pero por sobre todo les reconocen ciertas características constitutivas del ser humano” (Risnicoff y Hafford, s/f).

Los criterios de valoración que se tienen en cuenta para declarar un patrimonio son variables y basados en especificaciones de excepcionalidad e importancia histórica donde predomina la especificidad y unicidad del patrimonio.

Un paso importante para que estos patrimonios entren en vigencia, lo constituye la activación patrimonial, la cual consiste en que cualquiera de los referentes simbólicos de la triada virtual se expone públicamente de una forma u otra. Es decir, la activación patrimonial es una estrategia política. Son versiones ideológicas de una identidad de cualquier tipo, hechos dinámicos que son fijados en la memoria colectiva y que perduran en el tiempo. De modo que toda versión de identidad es ideológica, responde a ideas y valores propios, subsidiarios a intereses específicos, que giran en torno a una relación dialéctica entre la realidad, las ideas, los valores y los intereses.

En el ámbito social actual, la activación patrimonial es realizada inicialmente por los poderes constituidos, estamentos en primer orden de poder político dentro del que tienen cabida los gobiernos locales regionales o nacionales; es este poder mediante el cual se activa el patrimonio, debido al interés que como organismo tienen de promover el patrimonio y desde luego de promover el desarrollo e identidad.

Es así, como el poder político es el principal promotor de la consolidación de edificaciones como museos, parques naturales y arqueológicos, de catálogos de monumentos, de identidades, entre otros, que constituyen la riqueza y herencia de los pueblos, se podría indicar, que es entonces el Estado desde sus entes políticos sin importar la jerarquización, quienes en la actualidad están construyendo herramientas para rescatar, promover y salvaguardar el patrimonio como un bien público que refleja la identidad de una Nación.

De manera que, los repertorios patrimoniales activados se constituyen en una expresión de los diversos “nosotros del nosotros (una –entre otras- forma de reflexividad cultural) y su eficacia relativa se mide por la cantidad y la calidad de las adhesiones resultantes, adhesiones que, a su vez, legitiman sistemas, políticas, estados de cosas y acciones concretas” (Prats, 1998: 69).

Otro ente, que a lo largo de los años también ha promovido activaciones patrimoniales de arte sacro es la iglesia católica, institución que utiliza los elementos patrimoniales como emblemas imperiosos de gran concentración ideológica; así mismo, la sociedad civil por medio de diferentes actores sociales activa repertorios patrimoniales, sin embargo el trabajo de estas comunidades sociales debe contar con el apoyo o el beneplácito del poder, en términos generales, sino se contara con las relaciones e intereses de poder, quizás el patrimonio no existiría (Prats, 1998: 69).

No se debe olvidar que el discurso y las políticas patrimoniales no están dirigidos a un público semejante e indiferente, que se encuentra en un ambiente cultural libre de conflictos. “La noción contemporánea del patrimonio, sus narrativas y repertorios, deberían desplegarse en el espacio teórico ya no como un medio de control y legitimación sino de contienda. Las políticas de Patrimonio deberían reflexionarse como campo de fuerzas, lugar de encuentros, diferencias, desplazamientos, negociaciones y asociaciones (Salgado, 2008: 21).

En muchos casos el patrimonio es visualizado dentro de las políticas de Estado como una herramienta de la “economía simbólica” relacionada con “políticas de la memoria” pero depende, además, de estrategias dirigidas a rentabilizar el centro en función de determinados intereses, principalmente relacionados con la industria del turismo y el negocio inmobiliario” (Kingman, 2004: 27).

Luego de esta pequeña discusión teórica acerca del concepto de patrimonio y las implicaciones que tiene en la política y los diferentes agentes sociales dentro de éste ámbito, a

modo de cierre, creo pertinente hacer la aclaración de que en ésta investigación se entiende el patrimonio como un dispositivo directamente relacionado con una serie de discursos, instituciones, habilitaciones arquitectónicas, leyes, medidas administrativas, sociales y económicas, y, juegos de poder en los que prevalecen intereses dominantes, donde se percibe que la experiencia de la mirada colonial contribuyó en el desarrollo de múltiples discursos, entre ellos, el instaurado sobre la fotografía etnográfica. Me refiero al concepto de dispositivo en la línea del pensamiento de Foucault (1977). Donde concibo el patrimonio como un dispositivo de naturaleza estratégica, con el que se han adoptado medidas para la conservación de las costumbres orales, culturales, artísticas, religiosas, entre otras, de los pueblos y nacionalidades del mundo. Así, un dispositivo se inscribe en un juego de poder ligado a los límites del saber, los cuales le dan nacimiento pero, además lo condicionan. Hay que entender el dispositivo como estrategias de relaciones, de fuerzas que sostienen tipos de saber que pueden ser, o son, sostenidas por ellos (Foucault, 1977: 229). Aunque Foucault no tematizó directamente sobre la dimensión disciplinaria de la fotografía y el juego de saber y poder que supone, si nos entregó herramientas para su interpretación.

La mirada actual sobre los artesanos toquilleros plantea una serie de interrogantes al concepto tradicional de “representación” que manejan las instituciones del Estado y los discursos culturales que construyeron la idea de nación ecuatoriana. La representación implica un proceso inacabado, desde el cual toda afirmación de sentido es un ejercicio del poder. Homi Bhabha expresa que “el acceso a la imagen de la identidad solo es posible en la negación de cualquier sentido de originalidad o plenitud” (Bhabha, 2002: 73).

Mi interés es investigar las imágenes alrededor de la declaratoria de patrimonio con la finalidad de comprender los parámetros ideológicos y políticos desde donde se producen las representaciones y los imaginarios sobre el artesano. Retomo el concepto de fotografía como un “aparato semiótico” que “participa de forma decisiva en la producción social de la identidad y la subjetividad” (Teresa de Laurentis 1992: 89) y me propongo leer las imágenes que se produjeron sobre el artesano tejedor de sombreros como un tipo de discurso normativo supeditado a un proyecto político y cultural inserto en la producción de identidades como mecanismo de hegemonía. A partir de este tránsito intento mostrar que el sentido aparentemente “auténtico” de estas representaciones etno-fotográficas, no constituyen una expresión mimética de una realidad objetiva y natural sino que hacen parte de una práctica discursiva funcional al proyecto moderno de la nación ecuatoriana concebida como *pluricultural* y *multiétnica*, que sirve a un proyecto mayor de inserción en la economía global. Por medio de la desnaturalización de estas representaciones pretendo descentrar el sentido del discurso alrededor del patrimonio inmaterial para reintroducir la complejidad social y económica que camufla.

Como el objetivo de esta investigación es analizar la relación entre las representaciones que circulan sobre la comunidad de artesanos tejedores de paja toquilla en el Ecuador, creo pertinente hacer una revisión sobre los conceptos de fotografía y representación para poder, más adelante, exponer de la mejor manera, la forma en que los actores involucrados en este trabajo de investigación generaron un ejercicio fotográfico en el que se miraron a sí mismos y reafirmaron su identidad.

El físico francés François Arago en 1839 inaugura el discurso que da lugar al florecimiento un invento revolucionario, la técnica fotográfica del daguerrotipo, en el cual elogia las diversas ventajas que liberarían su uso y aplicación en el campo científico: como en la arqueología, la astronomía y más fundamentalmente, en el campo de la medicina. Con el llamado *a copiar la realidad*, se instaura una nueva *tecnología de poder* que pretendió traducir la realidad de manera fiel, presentándola en el marco de un carácter científico, transparente y reproducible. Esta científicidad entre el objeto y su imagen, crea un juego de espejos que penetró en todo el sistema político de representación y categorización de lo otro; el mismo que determinó un paradigma colectivo sobre la alteridad y la identidad que primó en el siglo XIX, sustentado en el uso instrumental de la fotografía para el estudio de la naturaleza social, física y cultural del ser humano. La práctica fotográfica se ancla a relaciones estrechas con las ciencias y es nombrada como: *pincel de la naturaleza, retina del sabio, o memoria del médico*, bajo la lógica de una epistemología cartesiana, que deja de lado los procesos fotográficos asociados a la creación artística. El discurso que se construye alrededor de la fotografía supone la culminación de la búsqueda de un sistema de representación visual ajeno a la subjetividad humana iniciada en el Renacimiento, donde la cámara materializa la imagen a través de la combinación de un sistema mecánico, óptico, físico y químico. La imagen se crea por la acción de la luz directa, en una relación de *Revelar lo Real*, un instrumento de precisión óptimo al modelo ideológico del método científico. Creándose en el marco del positivismo y erigiéndose desde el pensamiento de M. Foucault como *un saber disciplinario*.

John Tagg es el pionero en focalizar sus intereses investigativos en varios libros que giran en torno hacia el uso de la fotografía como un instrumento de control y vigilancia sobre el cuerpo y la sociedad a partir del análisis del pensamiento de M. Foucault, en sus reflexiones argumenta que el fenómeno interesante a discutir no es la fotografía en sí, como objeto de estudio, sino que es el discurso y las instituciones que enmarcan *el discurso de la fotografía* lo que debe generar la actualidad del debate, su interés no está focalizado en la historia de la fotografía como una unidad homogénea y diáfana, sino que se ubica en la pluralidad del campo, donde analiza las *condiciones* de producción, circulación y consumo de *los discursos* para entender los significados de las imágenes. Al confrontar éstas ideas se perciben conflictos alrededor de la historia misma de la

fotografía, la cual ha estado permeada por diferencias, contradicciones y clasificaciones, de modo que no se puede hablar de una historia de la fotografía en términos lineales o cronológicos (como la conocemos usualmente), sino de un campo disperso de prácticas delimitadas y desarrolladas en momentos históricos definidos, las cuales camuflan distintos significados según el contexto de su producción o las circunstancias sociales y/o culturales, desenmascarando la relatividad de su identidad. La historiadora Eirini Grigoriadou, explica que la identidad de la fotografía no es fija, sino móvil, dispersa y discontinua, ha estado interconectada con determinados usos y funciones en diferentes instituciones o sistemas discursivos, donde lo que es percibido por los hombres como “verdadero” es producido y sujeto a sus condiciones de uso (Grigoriadou, 2011: 39).

La incorporación de la fotografía en el siglo XIX, en los albores de su nacimiento se liga al crecimiento y la expansión de la institución colonial, donde no es la cámara como tecnología la que posee el poder, sino que el poder es transferido a la imagen fotográfica supeditada a los usos y funciones institucionales, con una visión y misión muy clara: el realismo como forma y manifestación de lo real fundado en la inmediatez de la imagen. Donde la objetivación y el sometimiento enlazan relaciones de poder-saber, lo uno influye y produce lo otro, son relaciones entrelazadas que mantienen esa “verdad”. La imagen fotográfica se inscribe a una economía de relaciones que ratifican su complicidad dentro de una *tecnología de poder*. Entendida ésta en la dimensión estratégica de una práctica, lo explica Gómez Castro como un tipo de tecnologías que se orientan a la producción de la verdad, la cual determina la conducta de los individuos, a través del sometimiento o dominación hacia una objetivación del sujeto, en una conducta basada en la fuerza y/o en un cálculo racional (Gómez Castro, 2010:37).

Ahora bien, los usos instrumentales más destacados de la fotografía en el siglo XIX se pueden observar en el contexto de instituciones de tipo médico, criminalística, y antropológico (etnográfica), donde el recurso más recurrente es el *Retrato*, categoría que se vuelve indispensable en ésta práctica, gracias a su fidelidad y precisión. A través del retrato se enuncia la visión jerárquica del pensamiento colonial europeo, como medio de expresión y consumo predominante. Asunto que nos ofrece una perspectiva panorámica de los usos de la herramienta fotográfica al servicio de las instituciones y la manera de ver que se instauró, y que hoy aún persiste.

El tema de la representación ha sido estudiado desde diversas ramas de las ciencias sociales, en la antigüedad Platón se refería a la representación desde la cosmología como un sistema numérico que hacía referencia en sí a las estrellas que se encontraban en el firmamento (Machado, 1998: s/p). En el ámbito contemporáneo el filósofo Henry Lefebvre (1983) manifiesta que la representación puede ser considerada desde su génesis, es decir, puede ser reconocido desde los nexos históricos o desde la genealogía que hace referencia a las filiaciones y encuentros concretos

(Lefebvre, 1983: 62), para este autor “vivir es representar (se), pero también transgredir las representaciones. Hablar es designar el objeto ausente, pasar de la distancia a la ausencia colmada por la representación” (Lefebvre, 1983:99).

Según lo anterior, se considera que esta concepción de representación hecha por Lefebvre concentra los intervalos de espacio-tiempo como también se centra en la presencia y la ausencia; él también evidencio problemas en la aproximación de las tipologías que constituían la representación. El autor analizó las características de la representación, “si sus mecanismos serían evidentes u ocultos y reitera su soporte social - sujetos y grupos o clases en relaciones conflictivas -. Además, las representaciones tienen un contenido práctico irreductible, que las hace presentes en el cotidiano” (Machado, 1998: s/p).

Lefebvre ve las representaciones no solo como efectos, sino como gestas de palabras o discursos y de práctica social, tema que me interesa abordar desde la visión de Foucault. En contraste a la anterior concepción de Lefebvre, el sociólogo Stuart Hall (1997) afirma que la representación es el medio por el cual se establece el sentido a la capacidad propia del hombre para expresar pensamientos y sentimientos a través del uso de signos orales y escritos, como también se conecta a la cultura, en palabras del autor,

Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas. (...). Representación *es* una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura (Hall, 1997: 2).

Hall propone tres teorías acerca de lo que para él es la representación, la primera aproximación la hace desde el enfoque reflectivo mimético una conexión continua y clara de “imitación o reflejo” entre las palabras (signos) y los objetos, es decir, que el sentido se apoya en las cosas, el sujeto, la opinión o juicio, o el acontecimiento real, y el lenguaje trabaja como un espejo, que denota el legítimo sentido como él existe en el universo.

El concepto de mimesis fue usado por los griegos en el siglo IV a.C., a través de éste reproducían objetos de la naturaleza que eran expresados por medio del lenguaje o formas artísticas como el dibujo y la pintura, por consiguiente, la teoría “mimética” es como el lenguaje actúa por simple reflejo o imitación de la verdad que ya está como fijada en el mundo (...). Desde luego hay cierta verdad obvia en las teorías miméticas de la representación y del lenguaje. Como hemos dicho, los signos visuales portan cierta relación con la forma y textura de los objetos que representan (Hall, 1997: 9).

Entre tanto, el enfoque intencional limita la representación al diseño que le otorgue el sujeto por medio del lenguaje, el cual es usado para transmitir o expresar sucesos que pueden ser únicos o especiales para el individuo, como también de su forma de concebir el mundo. Este enfoque según

Hall tiene sus fallas, debido a que la lengua no puede ser el principio o fundamento de expresión de los sentidos, lo anterior representaría que los seres humanos pueden expresarse en lenguajes completamente particulares e individuales, que irían en contra de los principios del lenguaje en los que se manejan convenciones lingüísticas y códigos compartidos y comprendidos que son importantes para la comunicación. “La lengua es un sistema social de todo a todo. Esto significa que nuestros pensamientos privados han sido guardados a través del lenguaje y es a través del mismo como pueden ser puestos en acción” (Hall, 1997: 10).

El último de los enfoques es el construccionista en el que se distingue una conexión directa entre elementos universales, las concepciones del pensamiento y el lenguaje; en el que los objetos, ni los sujetos que usan el lenguaje le pueden dar sentido a la lengua, son los seres humanos los que le otorgan sentido y significado a las cosas por medio de “sistemas representacionales –conceptos y signos” (Hall, 1997: 10).

Según la teoría construccionista no se debe hacer distinción del mundo material, en donde los sujetos y objetos existen, y actúan el lenguaje, las expresiones simbólicas, el sentido y los procesos de representación. El enfoque constructivista no rechaza la realidad y la existencia del mundo material; no obstante, este mundo material carece de sentido por sí solo, el que le da el verdadero valor es el sistema de lenguaje o de representación que se utilice para dar vida a los conceptos.

Son los individuos en sociedad quienes hacen uso de “los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (Hall, 1997: 10).

Los signos poseen una gran magnitud material, a partir de ellos es que podemos hacer efectiva una comunicación, por lo anterior, toma gran importancia los sistemas representacionales, que se componen de

Sonidos actuales que hacemos con nuestras cuerdas vocales, las *imágenes* que hacemos con las cámaras sobre papel sensible a la luz, las *marcas* que hacemos con pintura sobre la tela, los *impulsos* digitales que transmitimos electrónicamente. La representación es una práctica, una clase de ‘trabajo’, que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica. Porque un sonido particular o palabra está por, simboliza, o representa un concepto, puede funcionar, dentro de un lenguaje, como un signo y portar sentido –o, como dicen los construccionistas, significar (sign-i-ficar) (Hall, 1997: 10-11).

Las anteriores aproximaciones realizadas por Hall establecen un paralelismo entre los tres niveles “el material, el conceptual y el significativo” los cuales guían el conjunto de códigos culturales y lingüísticos que son los que mantienen una conexión recíproca y es a partir de estos que se produce el sentido.

Es de resaltar que la teoría construccionista está compuesta por dos enfoques, el primero de ellos es el semiótico que tuvo como principal referente al lingüista Ferdinand de Saussure, donde la representación tiene como base el uso de los signos en el lenguaje, comprendido por los códigos que fueron llamados por este autor como significantes y los significados que son las asociaciones mentales que realiza el ser humano de los significantes. “La conexión entre estos dos sistemas de representación produce los signos; y los signos, organizados en lenguajes, producen los sentidos, que pueden ser usados para referenciar objetos, gente y eventos en el mundo ‘real’.” (Hall, 1997:20).

El segundo enfoque es el discursivo impulsado principalmente por el historiador y filósofo francés Michel Foucault, quien argumentaba que los sistemas de representación podrían tener relación con el poder y conocimiento, y “cómo el poder opera dentro de lo que él llamó un *aparato* institucional y sus *tecnologías* (técnicas)” (Hall, 1997:30).

Es así, que Foucault deja de hablar del lenguaje y comienza a usar el término “discurso” para enmarcarlo como punto de partida del estudio del modelo de representación. El discurso promueve el conocimiento a través del lenguaje, Hall enfatiza que para Foucault el discurso no está basado en una expresión, un escrito, una acción o una fuente.

De tal forma, que un discurso puede caracterizar la forma de pensar o demostrar el nivel de conocimiento de un determinado ser humano, en un tiempo específico o histórico (Foucault lo llamaba el *episteme*), que se manifestará por medio de un categoría de enunciados y como una manera de actuar de los individuos en la sociedad, ante diferentes instituciones (Hall, 1997: 25-27).

Asimismo, Foucault considera que las prácticas sociales tienen un aspecto discursivo y que en su mayoría involucran *sentido*, y el sentido compone e influencia la conducta o las acciones que son realizadas. Este filósofo, hace alusión en que las reglas del lenguaje, expresan el sistema de constitución de las prácticas sociales complejas, “los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen” (Foucault, 1970: 33).

Según disertaciones de Foucault, a través del discurso se suministra conocimiento, pero para él nada que se encuentre fuera de éste, es significativo, aun así, no niega que el mundo real y material si tiene sentido, el autor manifiesta que el entramado entorno al discurso no es sobre si los objetos son reales “sino sobre de dónde viene el sentido. (...). Foucault arguye que dado que sólo podemos tener conocimiento de las cosas si ellas tienen un sentido, es el discurso —y no las cosas en sí mismas—las que producen conocimiento” (Hall, 1997: 27-28). Es interesante relacionar esto con las imágenes que acompañan el expediente para UNESCO, las imágenes por sí mismas no dicen

nada, remiten a una población específica, pero es en el marco de la declaratoria que adquieren un sentido y un discurso propio.

De igual forma, M. Foucault argumenta que en la “sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1970: 5).

Entre las hipótesis que ha mantenido Foucault sobre el discurso se resalta algunos temas que tendrían significación como la prohibición (tabú), la separación – rechazo (razón-locura) y el establecimiento del estatuto de verdad (verdad²²-falsedad); por medio, de estas nociones el autor manifiesta que se accedería a sistemas de dominación y poder, es así, que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1970: 6).

La relación hecha por Foucault “entre discurso, conocimiento y poder marcó un desarrollo significativo en el enfoque *construccionista* de la representación (...). Rescató la representación de los grilletos de una teoría puramente formal y le dio un contexto histórico, práctica y ‘mundano’ de operación” (Hall, 1997:30).

Ahora bien, siempre se ha pensado que el poder es operado de forma violenta y cruel o como represor y que no tienen relación con la cultura o el conocimiento, pero para Foucault el poder tiene implicaciones sobre cuándo y cómo se puede y debe aplicar y efectivizar el conocimiento, así, el poder/conocimiento juega un papel más importante que el asunto de su “verdad” (Hall, 1997: 31).

El conocimiento aplicado en la realidad trae consigo consecuencias reales y de esa forma se convierte en “verdadero”, por ejemplo, cuando se usa el conocimiento para ordenar o controlar el comportamiento de los demás, esto conlleva obligaciones, límites, regulaciones y prácticas disciplinarias. Por lo tanto, “no hay relación de poder sin la correlativa constitución de un campo de conocimiento, y no hay conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault, 1977: 27 citado en Hall, 1997: 31).

Entonces, se podría decir que lo que creemos conocer en un determinado tiempo acerca de la acción de matar tiene

una implicación sobre cómo regulamos, controlamos y castigamos a los criminales. (...) Para estudiar el castigo, debes estudiar como la combinación de discurso y poder – poder/conocimiento—ha producido una cierta concepción del crimen y del criminal, ha tenido

²² La verdad no está por fuera del poder. (...) La verdad es una de las cosas de este mundo; es producida sólo en virtud de múltiples formas de constrictión. E induce efectos regulares de poder. Cada sociedad tiene sus regímenes de verdad, sus ‘políticas generales’ de verdad; esto es, los tipos de discurso que esa sociedad acepta y hace funcionar como verdaderos, los mecanismos y las instancias que posibilitan que uno distinga los enunciados verdaderos de los falsos, los medios por los cuales cada uno es sancionado (...) el status de aquellos que están a cargo de decir qué es lo verdadero. (Foucault, 1980, p. 131 citado en Hall, 1997: 32).

ciertos efectos reales tanto para el criminal como para el castigador, y cómo estos han sido puestos en práctica históricamente dentro de ciertos regímenes específicos de prisiones (Hall, 1997: 31-32).

Por consiguiente, el conocimiento trabaja en conjunto con una serie de tecnologías y técnicas de aplicación que son puestas en marcha en algunas condiciones, circunstancias históricas y sistemas institucionales, lo que llevó a que el filósofo francés se pronunciara no acerca de la “verdad” del entendimiento “en un sentido absoluto —una Verdad que permanecería así, en cualquier período, contexto, y lugar—sino de una formación discursiva que sostenía un determinado régimen de verdad” (Hall, 1997: 31-32).

Foucault, ha sostenido una nueva concepción acerca del poder, no como elemento que se ejecuta de arriba hacia abajo, sino como una especie circundante en la que el ser humano se encuentra inserto, es opresor y oprimido, el autor ve el poder no solo como eje regulador o una herramienta negativa, él más bien lo encuentra como un fundamento productivo que permea todo el cuerpo social porque traspasa y materializa cosas, instiga placer, produce conocimiento y fomenta el discurso (Foucault, 1980, 119 citado en Hall, 1997: 32).

Las estrategias de poder que penetran hasta lo más profundo de la sociedad son mencionadas por Foucault como “los rituales meticulosos” o “la microfísica del poder” y son básicamente los recorridos, las operaciones, los modos de funcionamiento y efectos puntuales por medio de los que circula el poder, a su vez, es la sociedad la que mediante su poder opera

la base de las grandes pirámides del poder mediante lo que él llama un movimiento capilar (...) No porque el poder refleje simplemente en estos niveles bajos ‘o reproduzca, al nivel de los individuos, cuerpos, gestos o comportamientos la forma general de la ley o el gobierno’ (Foucault, 1977^a, p. 27), sino, por el contrario, porque este enfoque ‘enraíza [el poder] en formas de comportamiento, cuerpos y relaciones locales de poder que no se deben mirar como simples proyecciones del poder central’ (Foucault, 1980, p. 201 citado en Hall, 1997: 32).

Siguiendo esta línea Foucault, aplica el modelo de la “microfísica del poder” sobre el cuerpo manifestando que éste es el núcleo de las disputas en las diferentes instancias de configuración del poder/conocimiento y es sobre él mismo que se aplican las tácticas de regulación. Entendiendo como cuerpo, no un cuerpo natural, sino el cuerpo que es edificado dentro del discurso, según las formaciones discursivas, las mismas que junto al aparato discursivo fraccionan, seleccionan y registran el cuerpo de modo distinto en cada uno de los sistemas de poder y de ‘verdad’. Así mismo, Hans Belting (2007) argumenta que en “la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (Belting, 2007: 111).

Se puede observar cómo lo argumentado anteriormente es una “concepción radicalmente historizada del cuerpo —una suerte de superficie sobre la cual los diferentes regímenes de poder/conocimiento escriben sus sentidos y efectos. El piensa el cuerpo como totalmente impreso

por la historia y los procesos de desconstrucción del cuerpo en la historia” (Foucault, 1977a, p. 63 citado en Hall, 1997: 33).

Es importante mencionar, que las consideraciones hechas por Foucault sobre la producción de conocimiento en la que se encuentra inmerso el poder y el cuerpo son importantes e incrementa el panorama que rodea la representación. Así mismo, la obra de éste filósofo influyó en varios teóricos contemporáneos como Stuart Hall dándole sentido a la posición de éste sociólogo frente al tema de la representación y también el abordaje que realizó del concepto de identidad tema que abordaré a continuación y que será herramienta fundamental para comprender como el patrimonio y la identidad son dos procesos que van unidos y son determinantes para la activación de los repertorios patrimoniales.

Dando continuidad a los anteriormente dicho, puedo plantear que el concepto de identidad fue sometido hace varios años a una revisión minuciosa por varias disciplinas, desde las que se realizó una desconstrucción de dicha noción, es así, que la filosofía la plantea como el conjunto de opiniones o juicios que se hacen sobre los sujetos independientes, que se encuentran en medio de la metafísica occidental poscartesiana; mientras tanto, desde el psicoanálisis se desarrolló la noción de identidad a partir de una crítica cultural en la que sobresale “la subjetividad y sus procesos inconscientes de formación. Un yo incesantemente performativo fue postulado por variantes celebratorias del posmodernismo” (Hall, 2003: 13).

Entre tanto, Foucault sostenía que el termino identidad debería estar infundado en una teoría de las prácticas discursivas, en vez de la usada teoría del sujeto cognosciente, Hall (2003) revalida el postulado hecho por el filósofo francés y aclara que Foucault no buscaba el abandono o abolición del “sujeto” dentro del concepto de identidad, lo que él quería era que se le diera una posición menos centralizada en el paradigma.

El termino identidad es usado por Hall, para hacer mención al punto de encuentro o de unión, por un lado, de los discursos y la praxis con la que se pretende interrogar, hablar o “ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de *decirse*” (Hall, 2003: 20).

Sin duda alguna, este nuevo giro que toma la identidad, basada en la articulación de las prácticas discursivas con la relación del sujeto, se le coloca el nombre de *identificación*, desde la semiótica este término es la construcción con base en el reconocimiento de una serie de características similares entre un grupo de personas, un individuo o una opinión, junto a valores propios del ser humano como la solidaridad y la lealtad que se establecen sobre este fundamento (Hall, 2003: 15).

Desde el enfoque discursivo la identificación es un proceso que está en constante construcción, no está completamente definida debido a que se puede “ganarlo” o “perderlo”, afirmarlo o dejarlo. Aun así, no está desprovisto de características propias de existencia, que incorporan los medios materiales y simbólicos indispensables para afirmarla. Según lo anterior, la identificación depende de una o más condiciones, o requisitos y se establece en la contingencia (Hall, 2003: 15).

En palabras de Hall, la identificación es entonces:

Un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay «demasiada» o «demasiado poca»: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como todas las prácticas significantes, está sujeta al «juego» de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera ». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso (Hall, 2003: 15-16).

Es importante resaltar que Hall, siguiendo la línea del constructivismo coloca en el centro del debate sobre la identidad al discurso como una herramienta que estructura la vida social, contempla que las identidades se elaboran dentro del discurso y no al exterior de él, y que son producto de la narración del yo, de la forma en que los sujetos se representan o son representados. Por consiguiente, las identidades se forman dentro de la representación (Hall, 2003: 17-18).

El autor manifiesta que las identidades surgen a partir de diversos juegos de poder, siendo el resultado de una diferencia o una exclusión, en vez de ser indicio de lo idéntico. “Las identidades se expresan en un campo de luchas y conflictos en el que prevalecen las líneas de fuerza diseñadas por la lógica de la máquina de la sociedad” (Ortiz, 1996: 92 citado en Marcús, 2011: 109).

De tal modo, que las identidades se establecen a través de la diferencia y no fuera de ella. La identidad nunca se determina en sí misma, ya que siempre los individuos están en relación con otros, que no son semejantes a él, es decir, que son atravesados por la otredad; desde la Antropología se establece que al “otro” se le dé la opción de ofrecer “otras” miradas contrapuestas a la posición central. “La otredad que ahora se registra ya no es descrita como inferior, retrasada o primitiva, sino como opaca, irracional, subjetiva, y se espera por lo tanto que su forma de expresión” (Möller, 2003: 83) se represente por medio de una fotografía -imagen fija- o un film – imagen en movimiento- de corte etnográfico.

A partir de las perspectivas planteadas, se puede entender que la identidad es un proceso en el que el individuo se encuentra en la obligación de tomarla, aun sabiendo que es una representación, lo anterior, me puede permitir explorar cómo por medio del retrato fotográfico se posibilita la comprensión del rol que posee la imagen en el proceso de construcción y transmisión de la

identidad de los tejedores de paja toquilla en el Ecuador, correspondiente al presente estudio de caso.

Luego de ahondar un poco sobre una de las herramientas más utilizadas por la antropología visual, es importante revisar esta herramienta a la luz del concepto de Economía Visual que elaboró Débora Poole (1997), en el que manifiesta que esta noción funciona como un dispositivo de la visión, una manera de aproximarse metodológicamente al mundo de las imágenes, sugiere que el proyecto interdisciplinario de “cultura visual” no alcanza a constituirse como un modelo de análisis, que puede ser excluyente, y que en la actualidad no se puede construir según el modelo histórico, sino desde el modelo político y económico. De este modo, la cultura visual se sitúa en una posición paradójica en relación con el arte, y su paradigma histórico, social y semiótico.

La autora muestra su interés antropológico por investigar el rol que tienen las imágenes visuales que han circulado en el imaginario europeo sobre el Perú en tiempos de la modernidad, y se pregunta sobre la influencia de los discursos e imágenes visuales en las conformaciones intelectuales y los proyectos estéticos. Las imágenes provienen de discursos específicos, pero a la vez, contribuyen a crear discursos compartidos, esto implica que detrás de la producción de imágenes existen relaciones de poder y saber.

Según lo anterior, se puede ver como la autora se re-plantea el discurso teórico que prevalecía hasta ese momento, y plantea “una mirada alternativa” –que implica un giro en el acto de ver- como una herramienta particular de control para rastrear los usos políticos de las imágenes y su relación con el poder, a partir del análisis del retrato fotográfico como el eje articulador de su discurso.

La autora propuso analizar el rol de las imágenes en la construcción de hegemonías culturales y políticas por medio de dos categorías, 1) la de cultura visual y 2) la de economía visual. La cultura visual se refiere a “las relaciones y sentimientos que dan significado a las imágenes” (Poole, 2001: 16). Por otro lado, la economía visual se refiere a la “producción, circulación, consumo y posesión de imágenes” (2001:16) e imágenes-objeto que configuran imaginarios sociales; así, la autora revalida un análisis teórico que trasciende el mundo de la cultura visual, por el concepto de economía visual, a partir del cual hace una comprensión integral de los sujetos, las ideas y los objetos.

El campo de lo económico le permite vislumbrar que el mundo de lo visual obedece a políticas sistemáticas de organización, que dispone de relaciones indirectas con la producción y el intercambio de bienes mercantiles, es decir, la producción, circulación, consumo y la posesión de las imágenes.

Éste concepto involucra tres niveles: la organización de la producción, que comprende a los individuos y el uso de las tecnologías que producen imágenes (instituciones - individuos); la

circulación de imágenes-objeto visuales (tecnologías mediante las cuales circulan las imágenes-objeto); y posteriormente, los sistemas discursivos desde de los cuales las imágenes se observan, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético (el cómo las imágenes adquieren un valor) (Poole, 2001:19).

Al recapitular el contenido de este panorama teórico se plantea que, el patrimonio es una construcción social y cultural en la que las relaciones de poder y conflicto son aspectos que se consolidan junto con las políticas públicas como un dispositivo simbólico para la activación del patrimonio mismo.

La representación funciona como un elemento mediante el cual se establece la capacidad del hombre para expresar pensamientos y sentimientos por medio del uso de signos orales y escritos, haciendo parte de una cultura o conectándose a esta.

Entre tanto, el termino identidad hace mención al punto de encuentro o de unión, de los discursos y la praxis con la que se interroga, habla o se construyen discursos particulares como sujetos sociales que pueden ser objeto de subjetividades.

En el siguiente capítulo expondré la etnografía realizada con los artesanos de Pile, donde se podrá apreciar la opinión de ellos sobre el discurso que realizó el Instituto Nacional de Patrimonio (INPC) para la UNESCO en 2012 con el fin de conseguir incluir su saber tradicional en la lista de Patrimonio Inmaterial, para posteriormente, hacer un análisis de representación del video y las fotografías que contiene dicho expediente técnico en el contexto de lo expuesto hasta aquí.

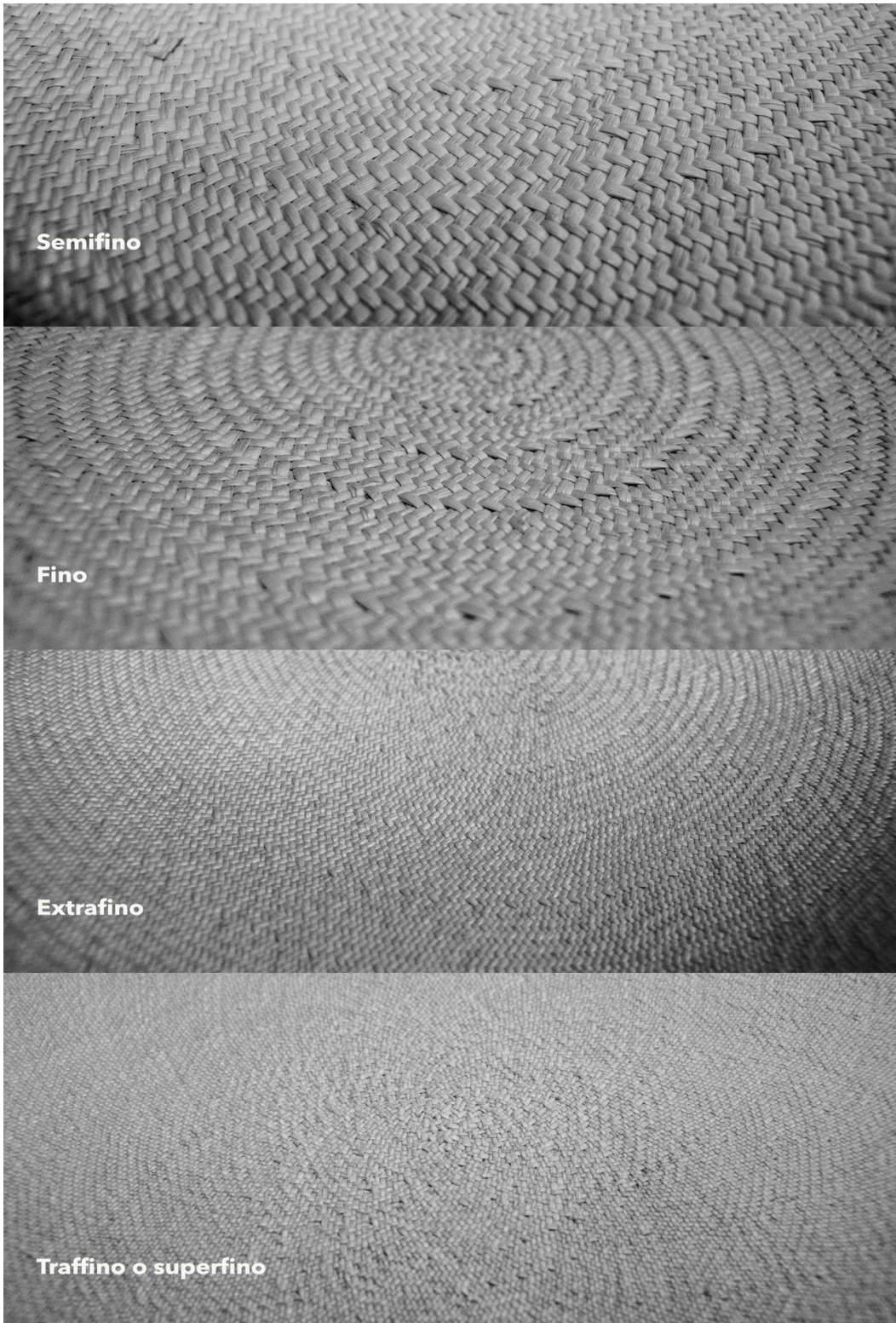


Foto 1. Autor: Liliana Correa. Tipos de tejidos finos que se elaboran en Manabí.

CAPÍTULO III

Un retrato de Pile: acercamiento a la identidad del ser tejedor de *sombrero fino*

Esta investigación pretende además de analizar el contexto político del discurso establecido sobre el patrimonio, comprender el uso y consumo de las imágenes etnográficas que evidencian y promocionan el oficio de los tejedores, en el marco de la antropología visual. Pero para llegar a esto, se hace necesario primero conocer el contexto socioeconómico de producción del sombrero de paja toquilla en Manabí, específicamente en Pile, uno de los cantones cuna del sombrero fino ecuatoriano. Y es en este capítulo, donde intento ofrecer un recorrido a través de algunas de las voces protagonistas de éste proceso, a partir de los relatos de vida de algunas de las familias de artesanos tejedores, construiré una pequeña caja de herramientas que permita entender el contexto y la opinión que ellos tienen sobre sus representaciones. Imágenes que dan la vuelta al mundo y promocionan el Ecuador como destino turístico, desde las cuales se proyecta la ruta turística del sombrero de paja toquilla. Me interesa introducir al lector en un proceso de subjetivación de los artesanos, en cuanto a la exploración de la manera en cómo se sienten identificados con el oficio que desempeñan día a día. Una aproximación que permita confrontar su manera de ver, entender y asumir las políticas patrimoniales, con el discurso que promociona el INPC.

Se hace necesario entender la inclusión del saber del tejido de paja toquilla en la *Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* definida por UNESCO en 2012, no solo como un reconocimiento a una de las manifestaciones más tradicionales de la cultura ecuatoriana, sino en el contexto de un discurso macro que legitima saberes ancestrales de los pueblos del mundo. El cual se encuentra al servicio de una integración de políticas económicas que buscan la mercantilización de la cultura global. Pero en definitiva, ¿A quién beneficia realmente éste reconocimiento? Es una pregunta que me surge y que es en este capítulo donde trataré de explorar la cotidianidad del lugar donde se hacen los sombreros más finos, y sus habitantes.

En mi trabajo de campo busque un acercamiento a algunos de los personajes que aparecen en los folletos que publicó el INPC en conmemoración a la declaratoria, además estos mismos personajes hacen parte del vídeo y las fotografías que acompañaron el expediente entregado ante UNESCO, es decir, estas personas hicieron parte de la investigación previa realizada por dicha institución del Estado. Mi propósito fue conocer en una forma dialógica su percepción y punto de vista, sobre las imágenes que de ellos mismos se publicaron y circularon por el país y el mundo. Para posteriormente, generar un análisis de imagen, que se pregunte por la condición del retrato fotográfico hoy día y la capacidad que éste tiene para representar identidades. Es evidente que la fotografía etnográfica contribuye en concebir procesos de construcción social que permiten la

transmisión de sentimientos de identidad, pero ¿de qué manera?, ¿es posible generar un proceso de análisis crítico con las mismas comunidades involucradas, y de cara a los discursos que establece el Estado a través de sus instituciones? Es así que, mi intención fue confrontar la opinión de los artesanos directamente implicados y, de los nueve artesanos que aparecen en el video logré contactar y entrevistar a cuatro, los cuales pertenecen a las familias más representativas de la comuna de Pile²³.

Luego de estos aspectos metodológicos, me interesa ubicar al lector en el contexto social en el que se desenvuelven estas familias. Su subjetividad, calidad de vida, cotidianidad y oficio son el motivo de las líneas a continuación. De manera que a través del relato de vida de la familia nuclear Carranza Alarcón, compuesta por Aura Margarita Alarcón Pilligua y su esposo, Jorge Ignacio Carranza Holguín, se desencadenará las relaciones que se cruzan alrededor de la paja toquilla, como artesanos, habitantes de pile y con los hijos que se viven a su alrededor. Asimismo, me referiré a otra familia que ha logrado posicionar el nombre comercial de realizar *el tejido más fino del mundo*, la familia Espinal Espinal, cuyo protagonismo en la comuna es fundamental. Asimismo, vincularé algunas de las entrevistas que hice a funcionarios de INPC y otros tejedores de la Escuela Taller de Pile. Con quienes también establecí un diálogo para poder acercarme a la magnitud del complejo mundo de los toquilleros.

Pile pertenece al cantón Montecristi, en la provincia de Manabí, sobre la vía que lleva por la *ruta del sol* de la costa ecuatoriana. A 40 kilómetros de la ciudad de Montecristi. Pile es una pequeña comuna donde se concentra hoy, la mayor dependencia del tradicional tejido de paja toquilla, al punto que los sombreros más finos son elaborados aquí, en una amplia gama de estilos semifinos, finos y superfinos, hasta el legendario Traffino o extrafino. Luego, después de tejido, el sombrero debe ser llevado a Montecristi para que otros artesanos continúen con el proceso de acabado, en vista que en Pile no se cuenta con artesanos dedicados al oficio necesario para culminar los procesos, sus habitantes solo tejen. Esta comuna, pionera en el arte del tejido se encuentra rodeada de una espesa vegetación, a una hora de camino a pie, cuenta con una playa cercana en medio de una tierra árida, donde se respira un ambiente seco bajo la inexorable luz del sol.

Pile cuenta con tres calles principales, dos de las cuales se encuentran sin pavimentar y circundan la iglesia, que curiosamente, cuenta con dos patronos: San Pablo y San Juan Bosco. Pocos rastros de un pueblo turístico existen hoy en Pile, luego de ser mundialmente famoso por de su declaratoria patrimonial, no hay hoteles, ni mercados, las pocas tiendas que hay solo abastecen de bebidas y elementos básicos de la canasta familiar, los proveedores hacen recorridos de pueblo en pueblo y llegan en carros para surtir por varios días de la semana. Cuenta con un subcentro de

²³ Además, me encontré con que la artesana mayor que aparece en el video y también en los folletos, Angélica Pascuala, ya falleció.

salud, una casa comunal, un cementerio, una iglesia, una escuela para los niños, una institución de básica secundaria para los jóvenes, y otra denominada Escuela-Taller para los artesanos.

En la arquitectura costera de sus casas se observa la falta de color en las paredes y materiales como bareque, madera y cemento, donde también se conserva el uso de espacios domiciliarios para el sostenimiento de animales domésticos como cerdos, gallinas, gallos, pollos, perros, gatos, pájaros, entre otros.



Foto 2. Autor: Liliana Correa. Pile



Foto 3. Autor: Liliana Correa. Calles de Pile



Foto 4. Autor: Liliana Correa. Calles de Pile

Mi estancia en el lugar coincidió con las fiestas de San Pablo, que son celebradas en el mes de mayo, y las de San Juan Bosco, se celebran cada Diciembre. Son dos las familias más influyentes en el pueblo. Las cuales son las protagonistas de este capítulo, la familia Carranza Alarcón y la familia Espinal Espinal. De la primera familia Domingo Carranza fue el encargado del restaurante y de la segunda, Simón Espinal era el padrino de la fiesta, esto significa que es organizador y testigo de que todo se desarrolle conforme fue planeado. Entre las actividades que coordinaron ambas familias en la fiesta, hicieron parte un salón de baile de viernes a domingo, donde el restaurante funcionó de sábado a domingo 24 horas, y la procesión de San Pablo el día domingo, en la que el santo es llevado de casa en casa por los feligreses para recoger una ofrenda económica, custodiando al santo con los acordes de la banda musical de la comuna; y para mitigar el calor, acompañan la caminata con un tazón lleno de cerveza fría que también, en cada casa, se va llenando a su paso. La fiesta además corresponde con la celebración occidental del día de la madre. De manera que ese fin de semana llegaron vendedores de otros lugares y se postraron alrededor del salón de baile para crear una imagen cargada de realismo mágico. Es el fin de semana en el que la iglesia bendice la parranda y se baila de viernes a domingo en la noche. Ese sábado en la misa de las seis de la tarde los comuneros celebran engalanados el sacramento del bautismo en los niños para luego entregarse de lleno a la fiesta y al licor.



Foto 5. Autor: Liliana Correa. Procesión de San Pablo en Pile



Foto 6. Autor: Liliana Correa. Músicos en procesión de San Pablo en Pile



Foto 7. Autor: Liliana Correa. Aura y Jorge entregan ofrenda al santo



Foto 8. Autor: Liliana Correa. Detalle de las ofrendas a San Pablo en Pile

1. Aura y Jorge

Los artesanos de Pile y quizá, de toda la provincia aprenden el arte del tejido desde muy temprana edad. Como es un saber heredado que se transmite de generación en generación, pasa de abuelos a padres, y de padres a hijos, a partir de los 8 años de edad aproximadamente. La historia de Aura Alarcon Pilligua, confirma este principio que rige a todos los artesanos de esta comuna, ella es nacida en Pile, un 3 de octubre aprendió a tejer desde niña con tan los 8 años de edad, como una herencia de su madre, que a su vez, fue un saber transmitido por la abuela y bisabuela anteriormente. Si sumo las generaciones, según la edad promedio de vida de estas mujeres, me estaría refiriendo a casi 250 años de la historia de ésta tradición en las familias de Aura y Jorge. Aura asistió a la escuela hasta tercero de primaria. Hoy, a sus 65 años afirma que sombrero es la mayor fuente de dedicación de su vida. Ha habitado Pile desde que esta comuna era aún un terreno llano para algunas familias que llegaron como colonizadoras en tiempos en los que la pobreza era el común denominador. La familia sobrevivió con 10 hermanos de 14. En ese tiempo, era usual que los niños murieran de enfermedades simples, por falta de atención o dinero para medicinas o llevarlos del pueblo a caballo, por una urgencia, además el dinero nunca era suficiente. Sus papás eran tejedores de sombreros finos una parte del tiempo, y la otra, vivían de la pesca y la agricultura, su padre a su vez, le heredo tierras a cada hijo, para que viviera con sus familias. En estas mismas tierras se cultivaba la paja, como fuente de abastecimiento de su propia materia prima.

El padre de Aura es recordado por ella como un hombre generoso, su muerte es el evento que recuerda con más tristeza. Murió a causa de una caída cuando ella tenía 5 meses de casada a la edad de 60 años, en ese momento él acabada de vender un sombrero por 70 sucres. Se cayó de una de escalera que accedía a la puerta de su casa.



Foto 9. Autor: Liliana Correa. Aura hace compras en los carros que abastecen a Pile

En un matrimonio convenido entre las familias, Aura se casó a los 18 años un 30 de mayo en la iglesia de Pile, con Jorge Ignacio Carranza Holguín (1940) otro tejedor que aprendió a tejer desde los 10 años de edad. Un oficio heredado de sus padres, que a su vez fue transmitido por sus abuelos y bisabuelos, un oficio que además, el replicó con sus hijos pero que era compartido con el trabajo en la tierra, la agricultura o la ganadería. Fue los primeros años del matrimonio, pero cuando se crece la familia, como eran tantos hijos, el sombrero solo no le alcanzaba y debía buscar otras actividades para complementar los ingresos económicos del hogar. Así que mientras los ojos le sirvieron fue sastre. Luego por las enfermedades que le acechan, ya no puede trabajar, ni de tejedor, ni de agricultor, ni de sastre, así que en una caseta al lado de la cancha de fútbol de la comuna, tiene una pequeña tienda donde ofrece refrescos y cervezas y se dedica a ella los fines de semana, ya que la demanda no es muy alta.

A través de Aura y Jorge comprendí la dinámica que envuelve a los artesanos. La relación que tienen con el oficio del tejido más que económica, es un vínculo tan fuerte que condiciona la identidad familiar. Me explicó que por décadas los tejedores que viven en Pile han sido explotados por los comerciantes de sombreros, los “los perros”

llegan a Pile y nos pagan lo que ellos quieren, 400usd por un sombrero fino que luego es revendido sobre los 1000usd, nosotros por la necesidad entregamos en minutos lo que nos cuesta hasta cinco meses de trabajo, eso no es just (Alarcón: 2014).

Ella afirma que es gracias a los comerciantes nacionales y extranjeros que los artesanos se han mantenido en la pobreza, al ser víctima de sus engaños, pero que de igual forma, la tradición no se hubiera mantenido sin su presencia, en vista de que los artesanos vivían alejados de la ciudad, y no tenían los medios para culminar el proceso de terminado del sombrero, el cual debe hacerse en Montecristi e implica económicamente otro costo que no podían asumir. Además de entregarlo al comerciante, o exportador para la venta. De modo que, es extraordinario que esta tradición llegara hasta hoy, conservándose en su forma casi original. Aura reflexiona y me cuestiona con esta pregunta: ¿Qué generación quiere continuar y transmitir un oficio tan conflictivo como lo es este, sin ver retribución en las generaciones mayores, sus abuelos? Razón por la cual esta técnica artesanal se perdió ya en otras parroquias y cantones manabitas como por ejemplo en Jipijapa, que practicante, nadie teje.



Foto 10. Autor: Liliana Correa. Aura y Jorge

Aura es madre de 12 hijos, de los cuales sobrevivieron 11²⁴. Con la bonanza económica de Venezuela a finales de los 70's y principios de los 80's, emigró mucha gente de la comuna a trabajar cómo jornaleros en agricultura en haciendas y siendo bien remunerados. Uno de ellos fue su esposo, Jorge, quien se fue un año y medio. Regreso justamente, porque los niños comenzaron a enfermarse y le hacían mucha falta. De manera que la vida como tejedores no era fácil, y mientras Jorge estuvo por fuera, Aura tenía que atender la familia, la cocina, y el tejido para obtener dinero de forma más inmediata, a la par su esposo le hacia algunos envíos económicos.

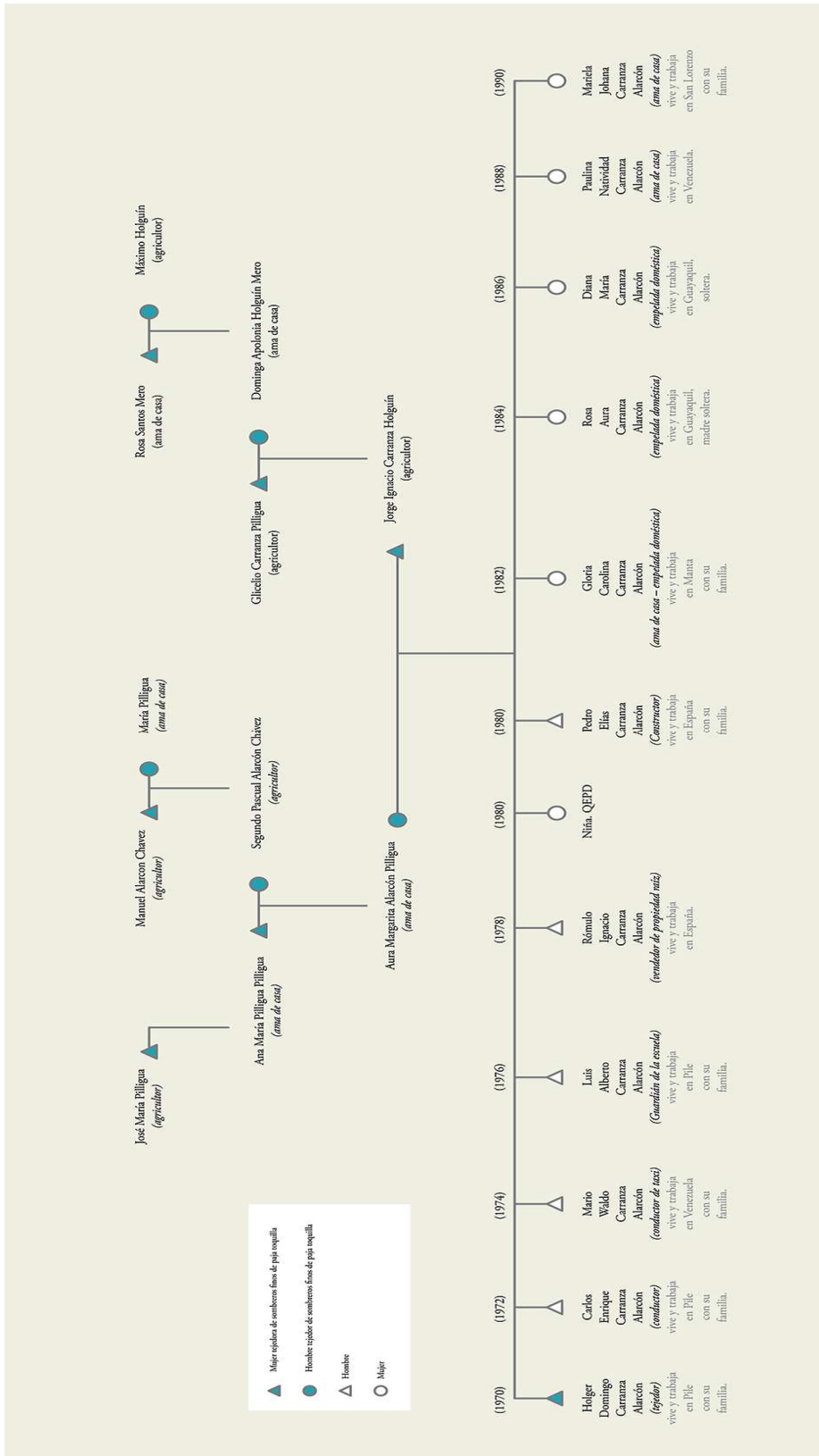
Sus 11 hijos aprenden a tejer a partir de los 8 años, todos tenían que tejer para ayudar económicamente con los gastos de la casa, no era una opción, era un requerimiento y una imposición, hoy por hoy, las hijas mujeres con las que tuve la oportunidad de conversar, recuerdan con desdén y tristeza las largas jornadas a las que eran sometidas por esta imposición, que les quitaba horas de juego o de sueño. En vista de que se presentaba la modalidad de que los sombreros podían estar pagos con anticipación, de modo que cada niño, podía estar tejiendo un sombrero ya vendido y con una fecha pactada para su entrega, entonces tenían dos jornadas de tejido, en las madrugadas antes de ir a la escuela y en las tardes, cuando mengua el calor. De manera que el tejido del sombrero siempre ha sido la base de la economía familiar de estas poblaciones tal como lo indica el expediente presentado ante la UNESCO. Paralelo al sombrero, anteriormente, se cultivaba plátano y maíz cuando se podía, ahora ya no, porque el clima cambio mucho, al punto de que hasta el único río cerca, se secó, dejando a la comuna sin una fuente de agua potable, y hoy el acueducto

²⁴ Una bebe se le murió de una infección respiratoria por falta de atención médica y medicinas.

tampoco se encuentra terminado. La comuna se encuentra a la espera que al menos el acceso a servicios públicos básicos se resuelvan lo más pronto con el plan de salvaguarda. Un plan de salvaguarda que aún se encuentra en estudio y que hoy, en 2014, casi dos años después de culminada la investigación que incluyó este saber en la lista representativa de Unesco como PCI de la humanidad no está formulado y avanza lento. Es impresionante ver, como el acceso al agua potable es restringido y la comuna no cuenta con un servicio de acueducto básico, solo algunas casas disponen de él, como la de Aura y Simón Espinal. Asimismo, en el período que conviví en la casa de Aura, observé que el servicio de energía es intermitente, por ejemplo, el fin de semana de las fiestas patronales, no hubo luz, el salón de baile, y la iglesia, funcionaron con plantas eléctricas independientes.

De los 11 hijos, solo uno, hoy por hoy, continua viva la tradición, y junto a su familia trabajan en el tejido del sombrero fino, es el hijo mayor: Domingo Carranza, cuyo testimonio de vida aparece en el video entregado a la UNESCO y también aparece junto a su familia como artesanos ejemplares y representantes de la comuna en las fotos de los folletos. Como en Pile hasta hace poco, no existía un bachillerato o una escuela secundaria, los hermanos Carranza Alarcón solo pudieron acceder a la escuela básica primaria. Tuve la oportunidad de entrevistar a tres de los hermanos que viven en Pile con sus familias, a una que vive cerca, en San Lorenzo, otra que vive en Manta y otra que viaja a Pile cada 15 días, pero vive en Guayaquil. Entre los hermanos se llevan una diferencia de 2 años cada uno, lo que hizo que fueran relativamente unidos en la infancia. Todos emigraron de casa desde la temprana adolescencia, en busca de un futuro mejor, lejos del tejido, en vista de que la crisis de finales de los años noventa, hizo perder las esperanzas de vivir del oficio tradicional que heredaron de sus padres y abuelos. Aunque saben tejer, dejaron la actividad y prácticamente, en esa época no se justificaba el trabajo por lo que pagaban. “*Ya no daba ni para comer*” dice don Jorge, así que los jóvenes de la comuna empezaron a emigrar buscando trabajo y otras oportunidades a Guayaquil, Venezuela u otros pueblos cerca, en todo tipo de actividades, construcción, agricultura u oficios varios. Las hijas se emplearon en casa de familias, y luego se casaron y tuvieron sus hijos, pero ya, aunque saben, ninguno teje, excepto domingo. (Ver Gráfico N°1).

**Gráfico 1. Fuente: Liliana Correa.
Árbol genealógico Familia Carranza**



Como se puede observar en el gráfico, tanto la familia de Aura como la de Jorge vienen de una larga tradición de tejedores, una verdadera herencia transmitida de generación en generación, que es alimentada por la dedicación y el oficio constante a la par con otras actividades relacionadas

con la agricultura. Es curioso ver como en la familia Carranza Alarcón solo el hijo mayor continúa la tradición, los demás hijos a pesar de que fueron criados en el oficio, no persistieron. Este fenómeno es común no solo en esta familia sino en muchas otras de la comuna, y como lo comentó Jorge, fue a finales de la década de los noventa, donde se presentó la mayor crisis económica para ellos. Lo cual los llevo a que la misma comunidad tomara medidas drásticas frente a su supervivencia, y como consecuencia, acarreo una ruptura profunda en la cadena y en la transmisión de los saberes. Situación que el gobierno de la Revolución Ciudadana conoció en su momento y se propone su “rescate y fortalecimiento” con el proceso formal de la inclusión de este saber en la lista representativa de UNESCO, proceso aun inconcluso. A continuación me concentraré en la familia de Domingo Carranza, quien me aportó datos muy reveladores para el análisis.

2. Domingo Carranza

Domingo es el primogénito del matrimonio de Aura y Jorge, el único hijo que a sus 46 años de edad es un artesano tejedor de sombreros finos que el mismo termina y comercializa. Domingo es casado con otra tejedora, Marisela, con quien tiene 4 hijos y una nieta, todos criados en el oficio del tejido, tres de sus hijos, al igual que ellos aceptaron participar en el ejercicio de autorretrato. En las épocas difíciles que ha tenido la venta del sombrero, Domingo se dedica a labores en mundo de la construcción, y a las instalaciones electricas en las casas. Dice: *“El sombrero fino demanda hasta 150 días de trabajo; pero según su calidad, puede demandar menos tiempo. Nos baja la moral los precios bajos que pagan los comerciantes. Por eso, varios alternan con trabajos en pesca, agricultura y albañilería para ganar un poco más, yo gracias a la educación a distancia, aprendí de electricidad y con eso me ayudo”* (D. Carranza, 2014). Marisela, ha sido siempre ama de casa y tejedora, además en su propia casa, a modo de tienda, suministran elementos escolares y de papelería básica. La experiencia que Marisela recuerda con regocijo es cuando el INPC en conmemoración de la declaratoria, trae a varias familias a Quito para una muestra artesanal hospedándolos en el hotel Hilton Colón, donde estuvieron dos días con buffet libre y conocieron el parque el parque urbano el Ejido, ella dice que ellos en realidad comen poco, pero que *“de ver tanta comida junta, tampoco daban ganas”* (Holguín, 2014). Sus hijos también tejen y asisten a la *Escuela Taller de Pile* todas las tardes, en el afán de ser cada vez mejores. Domingo es la cara oficial con la que inicia el video *Canción de Toquilla*, y su rostro, su familia y su casa, son la imagen que se muestra en el expediente y los folletos que realizó en INPC.



Foto 11. Autor: Liliana Correa. Familia Carranza Holguin. Pile

Cuando Domingo se refiere a su relación con el oficio se le escucha un aire de desencanto a pesar de que él es el personaje más representativo de la comuna, las entrevistas, los reportajes, las reuniones con el INPC, todo pasa a través de su filtro, él es la persona más activa frente la gestión cultural que implica su identidad como tejedor, gracias a su labor ha conocido varios países de Latinoamérica en ferias y exposiciones de artesanos. Él me explicó que el único interés que lo mueve a hacer parte de todo este movimiento de reconocimiento no solo de él como imagen, sino de su comuna; es la intención de obtener una mejora en la calidad de su vida, la de su familia y la de sus compañeros, lograr que por fin, se realice el plan de salvaguarda que hoy es un sueño posible. Opina, que *“ahora ya comienza otra época con la declaratoria de PCI, los precios han subido, ya la gente sabe dónde se hace el sombrero y todo va a cambiar...”* (D. Carranza, 2014).

En las conversaciones con Domingo logré entender las diferencias con el Tejido Cuencano, me explico las diferencias y la meticulosidad del proceso de un sombrero fino, y que una de sus principales características es que puesto a contra luz, no puede pasar ni un rayo, solo así se podrá apreciar el elevado nivel de calidad que conlleva este tipo de sombrero, de manera que invito a ver el cuadro anexo a este capítulo donde describo las fases a través de las cuales pasa el proceso de producción de un sombrero fino desde la obtención y selección de la materia prima hasta la venta del producto final por parte del artesano o artesana.

Asimismo, a través de Domingo me enteré de que existe una *denominación de origen*²⁵, lo cual significa que se ha creado una marca, cuya promoción y difusión está encargada dentro del IEPI, el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual, como la figura estatal que regula y controla la aplicación de las leyes de la propiedad intelectual, a ciertas las creaciones. La característica básica de unas denominaciones de origen es que constituye un tipo de signo distintivo del país. Donde la Ley de Propiedad Intelectual y la decisión 486, las señalan como parte del área de Propiedad Industrial. La marca es *Montecristi*, y se corresponde con el lugar donde son elaborados los sombreros de paja toquilla, de manera que antes de la inscripción ante UNESCO lo primero que se tramitó y gestionó fue la marca de origen, para empezar a cambiar la mala denominación de *Panamá Hat*, la cual hoy por hoy se encuentra protegida y declarada por el Estado Ecuatoriano reclamando la identidad y el origen del sombrero. Este proceso es interesante en la medida de que una marca de origen difiere de la marca de país, y ubica el producto con dentro de factores humanos y geográficos determinados, reconociendo específicamente el conocimiento y el aporte del talento humano en la realización de la artesanía. Ahora bien, en Cuenca, el 100% de los sombreros que se exportan tienen una etiqueta que dice Montecristi, y esos sombreros tienen características de confección y manufactura muy diferentes a las de un sombrero fino de Montecristi (ver tablas en capítulo 3). Domingo me explica con resentimiento que los sombreros cuencanos, hacen una competencia desleal, porque al ponerle la etiqueta de *Montecristi*. Engañan al consumidor. “*Es un sombrero muy diferente al que se produce en Pile...No es fino. Tiene otro procesamiento y es un sombrero más barato, además no dura lo mismo porque lo someten a varios procesos de blanqueado*” (D. Carranza, 2014).

²⁵ En el Ecuador, existen dos denominaciones de origen protegidas: Montecristi (sombreros de paja toquilla) y Cacao Arriba (almendra de cacao). *Montecristi*: protege los productos de sombreros de paja toquilla que son elaborados en el cantón Montecristi y la parroquia El Aromo del cantón Manta, en la provincia de Manabí, Ecuador, la latitud S1° 10' / S 1° 0' y longitud W 80° 45' / W 80° 30'. esta área geográfica es especial porque el clima favorece el crecimiento y desarrollo de la palma de la cual se prepara la paja toquilla (*cardulovica palmata*). Los artesanos han desarrollado un modo de hacer sombreros único, basado en una técnica de post-cosecha desde la cual se extrae la fibra para el tejido, acabados y estilo del sombrero.



Foto 12. Autor: Liliana Correa. Centro de Formación Artesanal. Escuela-Taller de Pile.

Otro asunto sobre el cual Domingo es muy crítico con su realidad es sobre la escuela taller de Pile, su función como monitor allí, consiste en ser un tipo de profesor empleado durante medio tiempo. Donde enseña a los jóvenes, no solo el proceso, sino a perfeccionar la técnica. Como lo mencioné antes, en Pile funciona una *Escuela-Taller* artesanal. Como una iniciativa del INPC R4 con el patrocinio de la *Refinería del Pacífico* con la que buscan mantener viva la tradición y despertar el entusiasmo en las nuevas generaciones, esta es quizá la primera y única intervención activa del Plan de Salvaguarda que se cristalizó en 2013. La refinería subsidia el funcionamiento de la escuela, desde fondos económicos para el pago del personal, adquisición de equipos, hasta los materiales necesarios para desarrollar la actividad pedagógica. Esta iniciativa ha logrado que los tejedores adultos de 35 años en adelante, se capaciten a la vez que transmiten el saber a los más jóvenes, el caso de Domingo.

En la escuela, se capacita a jóvenes y adultos para que adquieran el título de Maestros en Artesanía; reciben clases de proceso de preparación de la paja, técnicas del tejido, y acabado del sombrero. Los 32 estudiantes que hasta ahora continúan en el programa reciben 30 dólares mensuales por su asistencia al taller, si no asisten, el sistema descuenta un dólar por cada falta. Los profesores, o monitores como son llamados los artesanos adultos con mayor experiencia, transmiten sus técnicas y solventan las dudas de los aprendices. Los sombreros que se tejen en los cursos, o mejor dicho que cada estudiante teje, se queda en la escuela, para ser vendido por la institución más adelante, cuando esté listo el plan de mercadeo.

Los jóvenes tejen durante 3 horas diarias de 2 a 5 pm donde elaboran y acaban sombreros de calidad, que son exhibidos en las instalaciones de la escuela. El director del INPC R4, Alberto Paz, afirma que la intención de las entidades que apoyan esta iniciativa, más que contribuir en la salvaguarda de la tradición, se proponen potenciar la experiencia de la transmisión de generación en generación sin modificar la forma del tejido fino, de modo que los nuevos tejedores, especialmente los jóvenes, puedan pensar en vivir de este oficio, manteniendo la calidad, generando ingresos y vivir dignamente, recibiendo el pago justo por un sombrero, sin que sea el intermediario quien lleve la mayor parte del negocio. “Una vez graduados, estos expertos se encargarán de enseñar el tejido fino en Pile y otras comunidades del cantón Montecristi, se busca completar la cadena productiva del sombrero, es decir que los mismos artesanos de Pile den el acabado al sombrero y sean los vendedores directos” (A. Paz: 2014).

Es interesante contrastar esta situación utópica con las propias palabras y la perspectiva que hace Domingo: la escuela según Domingo es para perfeccionar la técnica, en vista de que aún no existe una calificación artesanal, la escuela sólo ofrece un certificado que acredita que se sabe tejer. Argumenta que los jóvenes tejen para el estado, o sea, para la escuela. Opina que la mayoría asisten a diario por la remuneración de los 30 dólares. Y afirma:

Si sumamos, en un año se hacen un sombrero por 360 dólares. Si va todos los días. Un estudiante de colegio es probable que deje de ir en el año, unas 20 veces, así que puede tener un promedio de 320 dólares. más o menos. Ese mismo sombrero lo cotizan en 800 dólares para la venta en la escuela o en Montecristi. Como artesano, ¿quién pierde? Y, con todo esa política del patrimonio dicen que nos suben la autoestima a los artesanos, a mi modo de ver, por el contrario me la está tirando más al suelo. Además se habla de aprender a hacer un sombrero fino. Pero los aprendices que apenas se inician nunca llegan a hacer un Sombrero fino con la calidad necesaria para venderlo...Existe una realidad que la escuela desconoce, hay varios alumnos que tejen muy rápido, por ejemplo algunas mujeres, como Marisela, pero no son sombreros tan finos. Aun así ganan lo mismo en la escuela, mientras yo me hago uno, ellas tranquilamente, se hacen 2 y esto no lo toman en cuenta en la escuela, y les paga lo mismo. No hay remuneración o reconocimiento a mayor producción. Ganan lo mismo el principiante que el profesional. Es por esta razón, que los tejedores mayores ya no les interesa ir a la escuela. Dicen que la escuela no los beneficia sino que más bien lo perjudica (D. Carranza, 2014. Entrevista).

Aún así, don Jorge, su padre, habla con cariño sobre su comuna y dice que Pile ya no es la tierra olvidada de antes, gracias al gobierno de la Revolución Ciudadana ya su nombre aparece en periódicos y folletos, y ha visto como llegan gente interesada en conocer el mundo de los artesanos gracias a la escuela y declaratoria de PCI.

El presidente de la comuna, Fidel Espinal también comparte la opinión de Don Jorge, que gracias al INPC y al Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural en anterior Gobierno se pudo alcanzar el anhelo de ser reconocidos como los auténticos tejedores del sombrero fino que a lo largo de las décadas lo lucen con gala presidentes, actores, deportistas y otras destacadas figuras del mundo: “Nunca nadie se preocupó de rescatar nuestra tradición, por eso ni nos conocían, ahora el

presidente Rafael Correa nos ha devuelto la dignidad, somos un pueblo reconocido mundialmente gracias a la gestión de su Gobierno” (Espinal, 2014. Entrevista), expresa Simón Espinal, quien fue monitor inicialmente de la escuela taller; y hoy lo identifican como el mejor tejedor de sombreros finos de la comunidad.

Lo más inquietante de todo esto es que el presidente de la comuna continua expectante desde 2012 que se concreten las obras de asfaltado de las calles, telefonía y servicios básicos como agua potable y alcantarillado, que siguen inconclusos hasta hoy, cuando en el libro de Libertad Regalado: *las Hebras que tejieron muestra historia* se habla de promover las comunas de los tejedores como un destino turístico, parte de la ruta del sombrero de paja toquilla, donde los visitantes podrán observar a los artesanos y el proceso de elaboración. Éstos, son aspectos que de alguna manera se contradicen con la realidad actual de la comuna.

3 Los Hermanos Carranza Alarcón

Como se mostró en el gráfico N°1 son 11 los hijos de Aura y Jorge, con seis de ellos logré conversar acerca del oficio del tejido y la declaratoria de PCI por la Unesco. Todos ya se encuentran casados y se dedican a múltiples labores, menos el tejido de sombreros finos, únicamente Domingo es quien preserva la tradición y vive de ella. Tampoco todos participaron del ejercicio del autorretrato con sus respectivas familias. A continuación me voy a referir en un breve contexto a las familias que accedieron a participar del ejercicio fotográfico: Carlos Carranza Alarcón. Vive y trabaja como conductor de la empresa transportadora que comunica Manta – Pile, maneja una camioneta que presta el servicio cada media hora desde Manta, la anécdota que más satisfacción le trae su adolescencia como tejedor es que fue el único de los hijos que logró vender un sombrero fino, por un millón de sucres. Aura dice que tejía excelente, pero el gran sueño de Carlos era tener su propio carro y trabajar como independiente. Está casado con Mercedes Pilligua, quien siempre ha sido ama de casa y teje solo por encargos especiales, también se educó en el oficio pero ya no lo ejerce. Sus dos hijos Alexander y Katerin aunque saben, no lo practican y se dedican, el chico a terminar el bachillerato y la chica a cuidar a su bebé de un año.



Foto 13. Autor: Liliana Correa. Familia Carranza Pilligua

La historia de Luis Alberto Carranza Alarcón es similar, ante las dificultades para encontrar trabajo, realizaba cualquier oficio que se le ofreciera, para suplir las necesidades de su familia, desde trabajos en construcción, hasta en agricultura o ganadería. Hace dos años, con la creación de la escuela taller, y gracias a Domingo que pudo recomendarlo, se empleó como guardián de la escuela en las noches. Así que ahora ya tiene un trabajo estable, no teje desde los 14 años, cuando se fue por primera vez de la casa, buscando un mejor futuro. Alberto está casado con Lenny Bailón quien es ama de casa y sabe tejer, aunque ya no lo practica como antes. De esta unión existen dos hijos, Luis y Antoni son aún muy jóvenes para iniciarlos en el tejido. Aunque a ambos les pregunte si desean aprender, pero no se mostraron muy interesados.



Foto 14. Autor: Liliana Correa. Familia Carranza Bailón

Carolina Carranza Alarcón, es quizá la más alegre de las hermanas, casada con Jairo López quien se desempeña como taxista en Manta, tienen dos hijos, un niño de seis años, y una bebé de 9 meses, carolina si admite que no le gustaba tejer, además que le costaba concentrarse, “*entonces tejía horrible*”, dice. No le gustaba la rutina de su infancia con el deber del oficio primero que el juego. Ella prefirió irse a trabajar como empleada doméstica a una casa en Manta desde los 13 años, antes que permanecer bajo el yugo dominante de su madre. Rosa Carranza Alarcón, a diferencia de Carolina, si le gustaba tejer, era muy dedicada y según sus hermanos, era la que tejía más lindo, con la mayor factura. Ella como todos deja de tejer a principios de la década del 2000, recuerda que el sombrero más caro que vendió, lo vendió por 400 dólares, mucho dinero en ese momento. Dejó la actividad porque los precios bajaron y no había muchos compradores que valoraran la calidad, sino que a Pile llegaba el mismo círculo de comerciantes; así que a los 15 años emigró a Guayaquil para ser empleada doméstica interna en una casa, es madre soltera desde muy joven, y hoy su hija, Stefanía la crían sus abuelos, la niña de 8 años vive con Aura y Jorge, aún no sabe tejer.



Foto 15. Autor: Liliana Correa. Rosa y Stefanía

Finalmente, Mariela Carranza Alarcón la hermana menor, se unió con su pareja, un pescador, desde que supo que estaba embarazada, viven con su hijo de 9 años en San Lorenzo, a media hora de Pile en carro. Ella ya no teje, solo lo hizo mientras estuvo en la casa materna y hoy, se encuentra dedicada a su familia, su hijo tampoco se muestra interesado en aprender.



Foto 16. Autor: Liliana Correa. Familia López Carranza

4 Simón Espinal

Estar en Pile y no conocer la familia Espinal Espinal o no conversar con Simón Espinal, es como no haber estado allí. Simón, padrino de las fiestas de San Pablo, es una figura pública en la comuna, quien habla abiertamente con orgullo de su oficio, el cual es la mayor herencia de su padre y maestro, Ídolo Espinal, quien aparece también en el video entregado ante UNESCO. Ídolo me explica que en sus mejores tiempos, pese a la incómoda posición tejía igual de bien a su hijo: “*La juventud, acompañada unas yemas integras en los dedos de las manos y buena visión es lo importante en este oficio*” (I. Espinal, 2014). Simón, recibe con alegría el proceso de la declaratoria en vista de que hasta ahora los ecuatorianos y las autoridades apenas están valorizando un arte sólo los extranjeros se habían interesado por conocer y promocionar (S. Espinal, 2014).

La historia de Simón es especial porque desde hace 11 años maneja un contrato de exclusividad con un cliente, Brent Black, un norteamericano que le paga una mensualidad de 500 dólares, Mr. Brent comercializa los sombreros de Simón en su tienda de Hawaii²⁶. Además le abona

²⁶ Recomiendo visitar su sitio web, que cuenta con imágenes y videos: <https://www.brentblack.com/>

una comisión por cada venta exitosa de un sombrero extrafino, ya que maneja un portafolio de exclusivos clientes alrededor del mundo. La única exigencia es que sean los mejores sombreros de todo el país, con el objetivo de venderlos al mejor precio, un sombrero de Simón ha alcanzado la cifra de los 25 mil dólares. Recientemente, en el período de mi trabajo de campo, tuve la oportunidad de ver y tener en mis manos, el sombrero más fino que ha hecho hasta ahora, de 64 puntos por pulgada, aun no se conoce el cliente ni el precio, solo intuyo que puede ser el sombrero más caro hasta ahora en la historia de los sombreros finos. Simón afirma con seguridad que ésta es una forma de prolongar su oficio porque en el país nadie le paga el precio que merece el tejido del sombrero fino.

Don Brent se dio cuenta de mi habilidad, él ha recorrido Montecristi desde hace 20 años, pero lo conocí hace 11. Tengo 3 hijos la mayor de 25 y el menor de 19 años. Antes de esta oportunidad les mandaba a mis hijos sin desayuno a la escuela, pero ahora tengo un sueldo fijo y con comisiones cada vez que se vende un sombrero hecho 100% por mis mismas manos (S. Espinal, 2014. Entrevista).



Foto 17. Autor: Liliana Correa. Detalles sombrero fino (64 puntos por pulgada)

Gracias a este fenómeno, en Pile se viven ciertos celos y rencillas porque él es el elegido por el contacto extranjero. Y es quien, aparentemente, recibe mejor pago por su trabajo. Es el único tejedor del pueblo que tiene una casa cómoda de hormigón, baño con acueducto, garaje para una camioneta y TV satelital. Simón se levanta a tejer todos los días de 5 a 11 am, lo que varía esta rutina son los cambios climáticos en el año. Me explica que:

El verano es la mejor época para tejer, no se tiene que estar mojando a cada rato la paja, y ahí es cuando se pone tiesa y se quiebra, por lo que a partir de mayo trabajo hasta las 5 o 6 de la tarde. Uno de mis sombreros se demora 5 meses en el invierno y en el verano de 2 a 3 meses. Siempre hago los mejores y más finos. Gracias a Dios todos tejemos en mi familia, sólo de esto vivimos (S. Espinal, 2014. Entrevista).

Cuando le pregunté qué se siente ser el mejor del mundo en lo que hace, me respondió:

Es larga la historia de Brent Black en Montecristi, su negocio cuenta con gran trayectoria, incluso ha publicado libros y tiene, al servicio de los artesanos, una fundación en Pile donde realiza jornadas de salud y actividades pedagógicas para los niños de los artesanos.

Me siento muy feliz y orgulloso por mi oficio que se muestre ante el mundo. Me gustaría que los comerciantes del sombrero de otras partes, no los vendan con etiquetas de finos sin tener ésta calidad, porque lo que nos hacen es un daño (S. Espinal, 2014. Entrevista).

Ni la esposa de Simón, ni sus hijas (la mayor vive en Venezuela), ni los hijos más jóvenes que viven con él accedieron al ejercicio fotográfico, solo él. Con su padre, don Ídolo, desafortunadamente no coincidimos las veces que yo fui a Montecristi, dijo que ya con el video y las entrevistas que le han hecho es suficiente. Su madre ya falleció y sus hermanos no se dedican al oficio.

5. Sobre el proceso de la declaratoria

Frente a la pregunta de cómo se sienten estos tejedores con la declaratoria de PCI de la UNESCO, la respuesta es positiva, escuché comentarios esperanzadores frente a una mejora equitativa en la distribución de las ganancias en la cadena de valor del sombrero. Aura por ejemplo, se siente orgullosa de aparecer en el video y que su hijo Domingo sea representante ante el INPC. Anhela con que también llegue el turismo y nuevos interesados en aprender a tejer. Sospecha que esto puede traer progreso económico y social a la comuna de Pile.

Aunque los artesanos que entrevisté conservan la fé, ellos son conscientes que la política del patrimonio va por un lado y su realidad, va por otro. Decir hoy, que el sombrero es la única fuente de ingresos de las familias o la base de la economía familiar de los artesanos toquilleros, es quizá una falacia. Ellos siempre han alternado la práctica del tejido con otro oficio, en vista de las apremiantes necesidades del día a día. Aura teje para contribuir con los ingresos del hogar, se ayuda también con lo que le envían sus hijos del exterior, que se dedican a otras actividades porque el tejido nunca fue suficiente. Así mismo, es la historia de otras familias, que vieron sus hijos emigrar a otras partes, en busca de una mayor estabilidad económica. En general, el oficio del tejido del sombrero, nunca va a cubrir la totalidad de las necesidades de una familia con varios hijos. Pienso en Domingo y Mariseli, que a pesar de que ambos son tejedores, buscan además hacer otras actividades, como por ejemplo, el fin de semana de la fiesta patronal, ellos estaban encargados de mantener el restaurante, donde cocinaron y sirvieron comida toda la noche.

De manera que en el expediente entregado ante UNESCO, no se mencionan este tipo de detalles, que cambia la perspectiva sobre este arte ancestral, donde el exportador será siempre el beneficiado, no solo de éste discurso sino también del nivel de rentabilidad. Yo solo me reuní y entrevisté tejedores, pero ¿qué pasa con los demás artesanos que intervienen en la cadena productiva? Están casi extintos. Johanna Delgado, otra tejedora y monitora de la escuela taller me manifestó sentirse muy contenta por el gran reconocimiento de la Unesco, porque permitirá a los

artesanos obtener un pago justo por su trabajo y la posibilidad de mejorar la comercialización del producto. Es un común denominador que las personas hablen en futuro. Quizá es porque en el fondo todos sospechamos que la declaratoria apenas es un primer paso, que lo que hizo en primera instancia fue nombrarlos y ubicarlos en un espacio geográfico, donde está todo por hacerse en términos de intervención social y “políticas de salvaguarda”.

La realidad de Pile y sus artesanos hay que entenderla en el contexto de que existen 2 realidades totalmente diferentes sobre el gremio de la toquilla en Ecuador: una la conforman los artesanos en el austro ecuatoriano en Azuay y Cañar, y sobretodo otra, una muy diferente la conforman los artesanos en Manabí, donde se atribuye el origen histórico del tejido y el tema de la altísima calidad que los caracteriza, como una marca que los identifica y que ellos asumen con orgullo, pero que hoy es una realidad en riesgo de desaparición. Los artesanos convalidan y se identifican con la representación y el discurso que hizo el Estado, pero esto apenas es una arista del problema en vista de que la visibilización que permite la declaratoria de PCI, no tiene nada que ver con la situación económica que viven, son dos asuntos dispares que pretenden la integración a través de un plan de salvaguarda que aún no lo define la institución. En Azuay, el sombrero también cuenta con una larga tradición desde el siglo XIX, donde los temas identitarios vinculados al sombrero han sido re-imaginados al margen del desarrollo económico de la provincia, y que hoy, a la luz de la declaratoria funcionan de otra manera, quizá más organizada que en el mismo Manabí, donde además existe una representación visual de larga trayectoria, colecciones de fotografías desde la década de los 60's del siglo XIX, que evidencian todos los procesos, de cómo llegó la toquilla, de quienes fueron los grandes primeros exportadores a través del Canal de Panamá desde Cuenca, no desde Manabí.

En el caso de Manabí, sus representaciones no son tan ricas, al menos lo que se ha conservado hasta la actualidad y lo que tuve la oportunidad de revisar. De modo que en el siguiente capítulo, realizaré un análisis que condense el proceso de la declaratoria y el uso de las imágenes a nivel institucional desde una perspectiva crítica sobre la concepción del patrimonio inmaterial por parte del Estado.

CAPÍTULO IV

Una canción de Toquilla re-escrita en 2012

El lenguaje de la imagen visual es una forma de comunicación altamente personal. Su significado depende, en mayor medida que el de la palabra, del punto de vista cultural y subjetivo de la persona que lo lee. Las interpretaciones de la misma imagen por diferentes personas, en diferentes culturas y en diferentes tiempos, nos dirán tanto acerca del observador como de aquellos que son observados.
(Davison, 1982: 34)

En este capítulo me propongo realizar un análisis crítico a la representación concebida por el Instituto Nacional de Patrimonio (INPC) sobre los tejedores de palma toquilla en el informe técnico presentado ante UNESCO en 2012, dicha institución del Estado ecuatoriano entregó un expediente que consta de un formulario redactado en inglés²⁷ y una copia en francés, diez fotografías y un video calificado como documental de 24 minutos. Dichos documentos son de carácter público y se encuentran divulgados en los idiomas señalados en el sitio web oficial de UNESCO, en la sección que corresponde a patrimonio inmaterial de la humanidad.

Como lo mencioné en la introducción de la presente investigación, la UNESCO y su Convención de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (2003), determina que desde la conceptualización de un conjunto de prácticas inscritas dentro de lo que se denomina *Patrimonio Cultural Inmaterial* –PCI-, las comunidades y los individuos se autodefinen, se reconocen desde sentimientos de identidad que luego son transmitidos de generación en generación. El expediente presenta una forma de ver la tradición de manera textual y visual, la cual es consumida y valorada en todo el país, a través de los folletos y las publicaciones que se generaron tras la postulación y el posterior nombramiento de la tradición en la *lista representativa*. La mirada sobre el oficio de los artesanos toquilleros cumple con unas especificidades que me interesa analizar en el marco de un discurso que homogeniza las dos realidades dispares de los artesanos de Cuenca y Manabí, realidades que co-existen en el país sobre una misma tradición. Mi tesis se estructura en la idea de que esta mirada tiene el carácter intencional de *patrimonializar* esta tradición social al generar, sentimientos de identidad bajo un discurso normativo en la política de Estado que preside el gobierno de la *Revolución Ciudadana*. Donde una de sus herramientas claves, es la formulación de un discurso visual generado a través de imágenes fijas y en movimiento.

El Estado promueve formas de autenticidad y sostenibilidad, bajo estrategias a largo plazo que fragmenta el concepto de desarrollo. Busca “*construir una biópolis eco-turística, cuyo desafío es concretar un nuevo modo de generación de riqueza y (re)distribución post-petrolera para el Buen Vivir*” (SENPLADES, 2009: 11). Donde la autenticidad se convierte en la principal mercancía

²⁷ La traducción es mía, en vista de que en el INPC, no me fue facilitado el documento original en español, sino que fui remitida directamente al sitio web.

y la representación de la otredad se une al deseo de garantizar la preservación de la cultura y la etnicidad, bajo el modelo del patrimonio institucional. Estas representaciones estereotipan una mirada sobre *el otro* que luego son consumidas por el país y por el turismo en general, y tienden a naturalizarse. Como una propagación de los retos planteados en la política del *Buen Vivir*. El Estado a través de instituciones como el INPC creó una imagen del país que promociona y vende al mundo, como la imagen de un Estado plurinacional e intercultural; uno de los objetivos del anterior Plan Nacional de Desarrollo del gobierno de la *Revolución Ciudadana* (2009-2013). Lo cual me permite un acercamiento al *carácter simbólico del patrimonio*, y me permite observar su capacidad para representar simbólicamente una identidad, anclada a un marco discursivo desde el cual la noción de patrimonio es usado para crear identidades nacionales, las que son replanteadas, en función de la visibilidad de los saberes y oficios tradicionales, y donde la problemática social que envuelve la cadena de valor asociada al sombrero, así como la calidad de vida de estos artesanos, tanto de los cuencanos como de los manabitas, se presenta en un segundo plano de manera invisibilizada.

De manera que éste capítulo pretende responder inquietudes específicas derivadas de mi pregunta general de investigación como son: ¿El discurso patrimonial se edifica como un dispositivo de homogenización cultural?, ¿Cuáles son sus implicaciones (políticas y económicas)?, ¿A quién beneficia este discurso? Y con respecto al uso de la fotografía etnográfica: ¿Se puede calificar de etnográfica las fotografías que acompañan el expediente presentado ante la Unesco en 2012 y las que promocionan el oficio en los diferentes folletos?, ¿En qué medida el retrato fotográfico permite materializar sentimientos de identificación en los artesanos o sencillamente, criticar este proceso de patrimonialización de un saber? Estas preguntas se corresponden con dos de los objetivos específicos planteados en la investigación, los cuales se proponen examinar las representaciones que se realizaron sobre los tejedores de palma toquilla en el expediente técnico presentado ante la UNESCO en 2012 por el Instituto Nacional de Patrimonio, para luego, contrastar este discurso de representación con la opinión de los actores sociales involucrados.

Para el desarrollo del capítulo abordaré metodologías diversas para hacer una interpretación del discurso que propone dicho expediente, el cual se compone del formulario de inscripción a la lista representativa, las imágenes y el audiovisual. Imagen fija o en movimiento son los dos lenguajes utilizados para acompañar el texto, es decir, son utilizados como lenguajes complementarios y constatan dos tipos de enfoques posibles que se relacionan con la diversidad misma de la práctica fotográfica. Tener en cuenta que la totalidad de estas herramientas equivale a considerar que a cada práctica le corresponde un modelo de análisis adecuado. Para este caso, analizaré el texto bajo un modelo de análisis que indaga el poder político en el discurso patrimonial propuesto por la UNESCO y sus parámetros para pertenecer a sus dos tipos de *listas representativas*

con la voluntad de *patrimonializar* la cultura, a través del esquema de creación y constitución de un marco discursivo denominado *patrimonio inmaterial de la humanidad*. Analizaré las fotos bajo el modelo semiótico de R. Barthes y el antropológico de Demetrio Briset y, el video, bajo el paradigma de análisis de Bill Nicholls. Además, dentro de mis intenciones pretendo también indagar en el uso recursivo del retrato etnográfico como el lenguaje sobre el cual se articula el texto que sustenta el expediente. Considero que dos de los grandes géneros dominantes en la fotografía son el retrato y la fotografía documental, su importancia es tanto histórica como económica, ambos han encontrado una función y significado propios en ésta expresión, y en el expediente entregado ante la UNESCO en 2012, cumplen una función muy clara.

La fotografía documental constituye el gran marco o el campo sobre el cual reposa el mayor valor asignado a la fotografía. Lo cual implica la mimesis, o la copia de la naturaleza. Como un espejo, la fotografía es un artefacto que duplica la realidad de manera objetiva; pero tal objetividad no existe, ya que en el proceso fotográfico intervienen multitud de factores/actores. De modo que la fotografía se asume como una *representación*. Un discurso que, al igual que en otras disciplinas de las ciencias sociales, la antropología ha optimizado y utilizado para sus propios fines. Según M. Collier, “*la excitación que acompañó a la invención de la fotografía fue la sensación de que el hombre por primera vez podía ver el mundo como realmente era*” (Collier, 1986: 3). Esta analogía entre imagen y objetividad se ha tergiversado y tiende a confundir la interpretación del verdadero valor conceptual de la fotografía.

En la actualidad, la fotografía en cualquiera de sus manifestaciones (etnográfica o artística o documental) se ha convertido en un medio de poderoso alcance, no solo a nivel comunicativo sino expresivo o informativo, quizá esencial y muy específico. Dada su naturaleza múltiple puede decirse que es testimonio fiel de lo que acontece en el mundo, un objeto de interés común a todos, ya sea en el plano artístico o periodístico, además constituye una práctica social y popular. No se puede decir lo mismo de otros medios como el cine, la pintura o la literatura.

Es interesante ver a través de la historia de la fotografía, como ninguna producción de imágenes es inocente, casual o mecánica, esto es un hecho evidente, así comparemos una simple captura mimética que reproduce la naturaleza que nos envuelve, toda imagen es correspondida con un lenguaje estructurado, un discurso articulado, en su forma y en su significado que es establecido por quien enuncia, por el sujeto que observa, y que a su vez, toda imagen hereda propiedades y estilos estéticos que se van enriqueciendo en el transcurso histórico.

Como documento antropológico, la fotografía etnográfica no está exenta de la noción de autor, en un sentido cultural, éste término se nos impuso, heredado de la historia del arte. Quizá, las únicas imágenes que no llevan un autor, son las que se encuentran en la publicidad, en las cuales la

responsabilidad de la *creación* es compartida en las agencias por los directores creativos. De modo que, la fotografía etnográfica con el tiempo ha ido perfilando un lenguaje autónomo con múltiples usos y aplicaciones en el campo de la investigación en ciencias sociales.

La fotografía etnográfica en esta investigación de tesis es asumida como un texto visual que conlleva implícitamente un mensaje como herencia directa de la semiología. La cual, permite descomponer su proceso de comunicación para descifrar diversos tipos de códigos. De la misma manera que cualquier forma de arte, la imagen fotográfica y exclusivamente la etnográfica, existe solo de forma plena en la medida en que cuenta con un lector que la interpreta en un contexto determinado, un juego hermenéutico, que activa la reciprocidad y el diálogo, una re-creación comunicativa, en la que el contexto cumple un papel muy importante dentro de la interpretación de la imagen. Por consiguiente, una buena imagen etnográfica será aquella que permita varias entradas interpretativas.

Estas líneas pretenden reafirmar los múltiples “usos” de la imagen fotográfica con la cualidad de etnográfica y los diferentes contextos en que ésta se emplea o práctica. Examinaré las fotografías y el producto audiovisual de mi caso de estudio en esta investigación, desde una perspectiva que implica el contexto social de su producción y consumo. Según Malcom Collier (1986), en cualquier investigación cualitativa no podemos responder a preguntas de tipo metodológico, acerca de cómo orientar u ordenar el uso de la fotografía sin examinar su naturaleza, la fotografía como concepto comprende nociones y prácticas diferentes con múltiples alcances, me permito hacer una comparación útil en este caso, al igual que en la escritura, tanto el periodista como el novelista escriben, pero con perspectivas distintas, o para utilizar un término fotográfico, con *enfoques* diferentes.

Es decir, la fotografía etnográfica nos permite acercarnos a contextos culturales distintos, denota fragmentos de la realidad social, lo cual hace que la mayoría de las veces tales fragmentos de realidad, se confundan con la vida misma que señalan. Esta es la trampa en la que cae el ojo humano cuando examina una fotografía etnográfica en un contexto determinado, fijando la atención en la imagen solo como un texto.

Gracias a teóricos y semióticos de la fotografía como R. Barthes, S. Sontag o Philippe Dubois, quienes indagan la fotografía no solo como texto, sino también como vehículo expresivo, señalan la diferencia entre aquello que una fotografía muestra como producto de una cultura y la particular visión o mirada del fotógrafo(a). En este contexto se debe entender las imágenes institucionales que acompañan el expediente, donde les fue asignado un carácter textual nada expresivo, y desde el cual los artesanos se identifican a sí mismos, bajo un esquema de representación que muestra “su realidad”; pero para llegar a esto, primero debo explicar el marco

discursivo que proponen las *listas representativas* de UNESCO.

1. Sobre las listas representativas de UNESCO y su relación con el patrimonio inmaterial

La Conferencia General de UNESCO, aprueba en su reunión N° 32 (2003), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, con la intención de reconocer la diversidad de las identidades culturales del mundo. Dicha convención es uno de los instrumentos normativos de UNESCO que en el ámbito de la cultura involucran mayor la organización de actividades en pro de la diversidad cultural. Es un instrumento para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y está justificada en acuerdos internacionales, recomendaciones y resoluciones existentes en materia de patrimonio cultural y natural. Además la Convención sirve de soporte para la creación de políticas que evidencien el pensamiento internacional en materia de conservación de la diversidad cultural y de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

La Convención posee cuatro objetivos:

1. Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.
2. Garantizar el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos vinculados.
3. Sensibilizar a nivel local, nacional e internacional la importancia del patrimonio cultural inmaterial y a la necesidad de garantizar su reconocimiento bilateral.
4. Fomentar la cooperación internacional.

Concibe el patrimonio cultural inmaterial, como una transmisión que se gesta de generación en generación, recreada constantemente por las comunidades implicadas en función de su entorno, así como la interacción con la naturaleza y su historia, definiendo sentimientos de identidad y continuidad.

La Convención estipula una oportunidad abierta a todo tipo de comunidad e insiste en que el patrimonio cultural inmaterial presente en un determinado territorio debe ser identificado y definido con la participación de las mismas comunidades, buscando la asociatividad y auto-gestión.

El término “salvaguardia” es el propósito más importante de la Convención, en vista de que implica el garantizar la viabilidad (a largo plazo) del patrimonio inmaterial dentro de las comunidades y los grupos. La Convención define la “salvaguardia” como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (cartilla: Aplicación de la Convención para la Salvaguarda del

PIC: 4, año)

La Convención activa la categoría de patrimonio inmaterial como un instrumento de cohesión social, de aprecio de la identidad cultural de otros grupos y de desarrollo sostenible. De modo que, todas las expresiones son valoradas por igual, y se compromete con memorias vivas del patrimonio inmaterial que determinadas comunidades consideran parte elemental de su sentimiento de identidad y continuidad.

Asimismo, las expresiones reconocidas como patrimonio inmaterial deben ser compatibles con los instrumentos jurídicos internacionales existentes en materia de derechos humanos y con el respeto mutuo entre las comunidades, grupos e individuos.

El órgano soberano de la Convención es la Asamblea General de los Estados Partes²⁸, dentro de sus funciones se encuentran: promover los objetivos de la Convención, formular lecciones sobre medidas orientadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial, inscribir las expresiones del patrimonio cultural inmaterial propuestas por los Estados Partes en las **Listas representativas** mencionadas en los artículos 16 y 17 de la Convención, entre otras.

Las listas entonces reflejan los principios y objetivos de la Convención. En su artículo 17 se dispone la creación de dos tipos de listas: una denominada **Lista de Salvaguardia Urgente**, la cual se caracteriza como urgente y con miras a la adopción de medidas de salvaguardia apropiadas. La otra es la **Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad** (a la que aplicó Ecuador), ésta se estableció para dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial y lograr que se tome mayor conciencia de su importancia (Artículo 16). **Ver Tablas Anexas 1, 2 y 3**, con los criterios de inscripción y selección.

De igual forma, los Estados Partes deben presentar al Comité Intergubernamental establecido en virtud de la Convención, informes periódicos sobre las disposiciones legislativas, reglamentarias o de otra índole que hayan adoptado para aplicar la Convención (Artículo 29). Estos informes deben proporcionar también información sobre la creación y actualización de inventarios del patrimonio cultural inmaterial. Los informes deben presentarse en el mes de diciembre del sexto año siguiente a aquél en que el Estado haya sido aceptado con el bien, y posteriormente, cada seis años a partir de ese entonces. El Estado Parte además, informará acerca del estado de todos los elementos del patrimonio cultural inmaterial existentes en su territorio que estén inscritos en la Lista Representativa. Como se puede observar, éstos son los parámetros que rigen toda postulación de un bien considerado como patrimonial en el marco institucional de la UNESCO. Ahora bien, el informe técnico presentado por el INPC responde a los criterios de inscripción descritos en la **Tabla Anexa N°2**, y en el siguiente cuadro se puede observar una relación de la respuesta a los criterios de

²⁸ Celebran una reunión ordinaria cada dos años, o de manera extraordinaria si es necesario, o, a petición del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

inscripción del saber del tejido de paja toquilla.

Cuadro 2. Fuente: Liliana Correa. Resumen del expediente

Parámetros de la Lista Representativa vs. criterios de inscripción del saber del tejido de paja toquilla (resumen del expediente)	
R.1 El elemento pertenece al PIC	Los conocimientos y técnicas vinculados a la fabricación del sombrero de paja toquilla se transmiten de generación en generación y confieren a las comunidades depositarias de esta práctica tradicional un sentimiento de identidad y continuidad culturales, sirviendo además de elemento de referencia para la cohesión social entre diversos grupos de las regiones costeras y andinas del Ecuador.
R.2 El elemento promueve la diversidad cultural a escala mundial y ofrece testimonio de la creatividad humana.	La inscripción en la Lista Representativa del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, en cuanto práctica que fomenta el diálogo intercultural entre distintas comunidades ecuatorianas, puede sensibilizar a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y promover el respeto de la diversidad cultural y el diálogo.
R.3 Medidas de salvaguardia	Las medidas de salvaguardia comprenden, entre otras actividades, la investigación, revitalización, transmisión, difusión, promoción, desarrollo y protección del tejido tradicional, y además reflejan el compromiso contraído por la comunidad y el Estado con la tarea de transmitir los conocimientos y técnicas correspondientes a las nuevas generaciones.
R.4 Participación de la comunidad	Diversos protagonistas de las actividades relacionadas con el tejido tradicional del sombrero de paja toquilla han asistido a una serie de talleres para preparar la candidatura y, además, un cierto número de asociaciones de artesanos ha otorgado su consentimiento libre, previo e informado a la inscripción del elemento.
R.5 El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural del país.	En el inventario del patrimonio cultural inmaterial, administrado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, se han incluido varias técnicas artesanales utilizadas para la fabricación del sombrero de paja toquilla.

2. Expediente técnico presentado ante la UNESCO en 2012

El expediente de postulación, es entonces un cuestionario que responde preguntas específicas en cada criterio sobre el bien que se inscribe, de cara a un proceso económico e institucional. Si se observa la estructura del cuadro anterior se puede apreciar que los cinco parámetros obedecen a diversos ejes desde los cuales se aborda la realidad del bien, es decir, ejes que permiten en agenciamiento del elemento dentro de una política de estado. El R: 1 determina que el bien sea considerado como patrimonio inmaterial, lo cual implica en sí mismo la materialidad del bien para poderlo clasificar. El R: 2 asume el elemento en como una expresión creativa lo cual lo enmarca dentro de una actividad cultural identitaria. El R: 3 con la perspectiva de medidas de salvaguardia vinculan el elemento dentro de una política global. El R: 4 con la participación de la comunidad hace alusión directa a que el elemento primero debe estar inscrito en la subjetividad de un pueblo. Y el R: 5 circunscribe el elemento dentro de un inventario de país, lo cual hace que se encuentre

reconocido dentro del concepto de nación.

UNESCO exige un número máximo de palabras por pregunta, de modo que dicho informe es un texto corto y conciso, que también incluye preguntas de selección múltiple. Donde deben ser evitadas las descripciones excesivamente técnicas y los Estados deben tener en cuenta que cada sección debe explicar el elemento a los lectores que no tengan ningún conocimiento previo o experiencia directa con el bien patrimonial. De manera que se hizo necesario en la investigación previa, abordar en detalle la historia del elemento, su origen y antigüedad, el proceso llevado a cabo con la comunidad para su inscripción, las medidas de salvaguarda propuestas inicialmente y en conjunto, con la comunidad, según los diagnósticos preliminares, y el proceso de su inclusión en los inventarios patrimoniales del país.

El Comité debió recibir información suficiente y argumentada para determinar aspectos como:

- a. Si el elemento se encuentra entre las "prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ella".
- b. Si las comunidades, los grupos y, en algunos casos los "individuos lo reconozcan como parte de su patrimonio cultural".
- c. Si está siendo "transmitido de generación en generación", y es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia.
- d. Si ofrece a las comunidades y grupos involucrados con un "sentido de identidad y continuidad".
- e. Si no es incompatible con los "instrumentos internacionales de derechos humanos" existentes, así como con las normas de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Luego de una lectura atenta del expediente, observo que se construye sobre la base de un lenguaje institucional que está en sincronía con los criterios y políticas que demanda UNESCO. Asimismo, para las políticas de salvaguarda, en el parámetro tres, se ve cómo el tiempo verbal usado es el futuro, en vista de que las políticas que rigen la protección del bien, en este caso, no se han ejecutado aun, sino que se encuentra en periodo de investigación y reglamentación. Es interesante ver, como hasta la fecha, se han realizado otras dos consultorías, que tienen que ver con "Diagnósticos Socio-Económicos del Tejido Tradicional del Sombrero de Paja Toquilla en las Regionales 5 y 6", Manabí y Cuenca respectivamente, donde se propusieron realizar un mapeo general y el análisis de la cadena nacional y regional en términos del poder de participación de los

actores en los diferentes eslabones (producción, ventas, precio, posición), y donde se puedan identificar las problemáticas, las insatisfacciones y el nivel de la calidad de vida de los actores, para determinar una descripción clara de esta cadena de valor. Lo cual va a permitir proveer soluciones y recomendar intervenciones relacionadas con acuerdos institucionales, la implementación de políticas públicas, entre otras estrategias que permitan tener un mayor impacto en la eficiencia a lo largo de la cadena y, de esta forma, lograr el objetivo de mantener los atributos patrimoniales y las exigencias anuales ante UNESCO. Éstos diagnósticos apenas fueron terminados en 2013. Pero evidentemente, se encuentran en construcción y es un trabajo que apenas se encuentra realizando el INPC, es un discurso amparado en el papel y las instituciones, que aún no ha llegado a la práctica, ni mucho menos a la realidad social de los artesanos.

La mirada sobre los artesanos de la paja toquilla supone interrogantes frente al concepto de “representación” el cual fue visionado por el INPC del Estado ecuatoriano alrededor de la construcción de un discurso cultural sobre el que se edificó una idea de nación, como una comunidad consolidada bajo la premisa de multicultural y pluriétnica, donde toda afirmación de sentido obedece a un ejercicio del poder dentro de un proceso inacabado de construcción social. Mi interés radica en demostrar cómo las imágenes alrededor de la declaratoria de patrimonio cumplen con los parámetros ideológicos y políticos de un estado que re-produce en su mirada, un esquema colonial europeo en las representaciones y los imaginarios sobre el artesano en la actualidad, a través de una tecnología de poder, como lo es la fotografía y sus múltiples usos. El sentido aparentemente “auténtico” de las representaciones fotográficas, conforman una práctica discursiva funcional al proyecto moderno de la nación, y de ninguna manera constituyen la intención expresiva de una realidad objetiva y natural. En este contexto, para realizar un análisis de imagen, se debe desnaturalizar este tipo de representaciones introduciendo la complejidad social y económica que encubren.

Es importante no perder de vista la pregunta que guía esta investigación: *¿Cómo la fotografía etnográfica representa el saber ancestral de los tejedores de paja toquilla a la luz de una declaratoria de patrimonio inmaterial de la humanidad; podría un ejercicio de autorretrato fotográfico posibilitar un proceso de crítica a éste discurso?*. Luego de lo descrito, para mí se hace evidente que el estado invisibilizó al artesano en el discurso visual que proyectó a través de la representación gráfica que hizo el INPC de éste saber tradicional. En expediente y en las fotografías, se puede observar cómo el sombrero de paja toquilla, como elemento fundamental de la cultura material del país, es epicentro y objeto de la práctica, es el verdadero protagonista en cada imagen que se hizo, según los encuadres utilizados.

La política del patrimonio inmaterial que refleja el expediente técnico se constituye bajo un

paradigma ideológico que desvincula lo cultural de toda relación con la estructura política y económica. Edifica un panorama histórico sobre los procesos sociales del gremio toquillero e identifica un factor en riesgo, la transmisión del saber, la cual queda desconectada de todo el proceso histórico que le antecede. Donde se presenta una mayor preocupación por nombrar, inventariar y clasificar un saber dentro de los bienes del Estado, quien procura un “plan de salvaguarda” que aún hoy, dos años después, no ha sido concretado.

Mariano Andrade Butzonitch (2009) explica como es evidente que las relaciones que se construyen alrededor del patrimonio cultural inmaterial se encuentran ligadas al Estado y a la construcción de un paradigma de sociedad, y constituyen de manera visible o no, un eje central en el análisis sobre este tema. Permanece, por ejemplo, desde la perspectiva crítica que plantea Josué Llull Peñalba, su definición de patrimonio como “ejemplo modélico de la cultura nacional y los símbolos de la identidad colectiva” (Andrade Llull, 2005: 182).

De igual manera, Eduardo Nivón Bolán, concibe toda identidad como un dato positivo y “un proceso relacional que da cuenta de estadios fragmentarios y evanescentes (Nivón Bolán, 2006: 101)” los cuales representan un “modelo” constituido por el patrimonio, como un dispositivo social que permite fijar la identidad colectiva, y lo hace relacionando el término con el Estado y el régimen de derecho, explicando que “*la recuperación del pasado hecha por el Estado, adquiere un sentido teleológico en el que las obras del pasado tienen como destino el engrandecimiento del presente nacional, la legitimación y la soberanía*” (Nivón Bolán, 2006: 101). Hay que tener presente que estas relaciones que representan el pensamiento moderno, nacen en el renacimiento y dieron origen a significados e instituciones que determinan, y aun hoy persiste, la relación entre el capitalismo, el Estado y la cultura bajo la ideología del humanismo en un conjunto de prácticas especialmente, capitalistas.

De modo que, constituye un acto de soberanía política, en el plano de los procesos simbólicos, el hecho de nombrar, de asignar significados a ciertas prácticas y construir símbolos, como el tejido de la paja toquilla, en este caso de análisis de patrimonio inmaterial. En el Plan Nacional de Desarrollo Ecuatoriano se encuentra presente la noción de desarrollo asociada, a la consciencia y organización de estrategias culturales, que según Mandoki, convergen en ejercicios políticos y estéticos (Mandoki, 2007), como uno de los factores decisivos en la constitución de los estados nacionales, con el objetivo evidente de fundar imaginarios nacionales comunes a los ciudadanos. Se funda la identificación colectiva en la ruta de la hegemonía, el consenso y la aprobación social. Todas estas estrategias de unificación para el consenso y la hegemonía, encuentran su materialización en los diversos departamentos o instituciones estatales, como por ejemplo el INPC, quien, como institución jerarquiza, clasifica y valoriza la cultura ecuatoriana en formas

patrimoniales.

Toda la política que rige la estructura de postulación para las listas de inclusión patrimonial de UNESCO, se siente precedida por una visión *etic*, según Marvin Harris, la visión *etic* y *emic* son dos categorías que permiten a los investigadores socioculturales comprender las dimensiones de sentido desde donde se genera la cultura. La visión *etic* es la que consiste en el punto de vista y perspectivas que tienen los “observadores externos” sobre determinada realidad, mientras que la visión *emic*, se refiere a la perspectiva del mundo que los propios participantes o actuantes aceptan como real y desde la cual, asumen como válida en contraposición a la visión *etic* (Harris: 34, 1990).

De modo que la definición de patrimonio inmaterial creada por la UNESCO²⁹, y que analizo en este caso, propone una mirada sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial planteada desde realidades culturales, históricas y territoriales estereotipadas, distantes de la realidad latinoamericana y especialmente la ecuatoriana. Aplicada al Patrimonio Cultural Inmaterial, se supone que lo *emic* se refiere a la concepción, los imaginarios y las significaciones que las comunidades edifican en relación a lo que el Estado y sus instituciones entienden por Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta conceptualización es bastante exhaustiva y holista hasta el punto que reconoce criterios como la transmisión intergeneracional, la representatividad local de la identidad, los derechos colectivos y la eficacia de las manifestaciones culturales en sus diversos campos de acción. Estas relaciones cohesionan a los artesanos como una comunidad y les genera gran satisfacción, hasta el punto de establecer su participación en el hecho histórico de la reciente inclusión del saber ancestral del tejido de la paja toquilla en la lista representativa de la UNESCO. Esta mirada local evidencia “filosofías de vida”, estructuras de pensamiento y formación de subjetividades determinantes en la vida de estas poblaciones. Los saberes tradicionales heredados, como denominan ellos el PCI, generan sentimientos de comunión y confianza, que los hace sentirse identificados y hace que ciertas tradiciones se mantengan en el tiempo.

Después de escuchar las opiniones positivas de los artesanos luego del proceso conjunto de la declaratoria y las expectativas que se generaron al respecto³⁰, considero que la visión *emic* que ofrecen los artesanos supone un concepto mucho más integrador, el cual proyecta una cosmovisión que excede la definición y clasificación oficial del patrimonio cultural inmaterial ofrecido por las instituciones. Como ejercicio de confrontación entre las partes resultó ser fundamental, en la medida en que involucró dimensiones de sentido que contribuyen en el fortalecimiento de la misma comunidad y que me permitió la escritura de estas líneas.

En contraposición, desde la visión *etic* propuesta por el Estado, existe una relación dicotómica entre el patrimonio (como el paradigma cultural propuesto para las futuras generaciones) con las

²⁹ Ver cita en el capítulo del estado del arte.

³⁰ Ver capítulo 3. Subtema sobre la declaratoria.

iniciativas hegemónicas del Estado, o los estados en su integración internacional (UNESCO), y evidentes estrategias capitalistas que ubican a la cultura en un lugar funcional para sus intereses económicos, como el turismo cultural para este caso. La estructura del patrimonio convalida y busca alternativas para segmentar y crear diferencias entre lo tangible y lo intangible, en la estrategia de valorar aspectos “simbólicos” de lo cultural. Donde lo intangible, valorado como saberes, costumbres y expresiones artesanales es además cosificado y vendido como un tipo de mercancía. En una diferenciación entre lo material y lo inmaterial, que puede verse obsoleta, en vista de que la una no co-existe sin la otra. Es un fenómeno que nace con la misma idea del museo como un aparato que guarda y colecciona objetos, una mirada sobre la cultura que es aun colonial.

Asistimos entonces a un aspecto crucial en el cual la cultura se patrimonializa, es decir, el saber del tejido para este caso, se torna objeto y mercancía materializado en un sombrero. El discurso patrimonial se erige como paradigma y representa un valor teleológico³¹ para cada grupo, pero para que dicho paradigma sea legitimado y diferenciado en un área determinada del quehacer cultural, debe reconocerse como un *bien cultural*, y asistir previamente a un momento de selección y extracción del proceso social de construcción de significados, donde los valores y los símbolos representan en primera medida, relaciones entre los sujetos, para luego ser considerados como valiosos en sí mismos y de paso, como bienes culturales.

El problema del patrimonio entonces es originario a su conformación. A través de toda su historia y en sincronía con el poder político, la activación de políticas culturales ha sido utilizada para generar adhesión y poder hegemónico, para fomentar el desarrollo económico, y, para desarrollar identidades nacionales, o difundir y socializar los bienes culturales, pero con la debilidad de descuidar e invisibilizar el valor diferencial de las comunidades, así como, los diversos movimientos artísticos y culturales (Andrade B: 33, 2009).

En contraste, para el caso ecuatoriano, la institucionalización del “buen vivir” como política de Estado o como política pública, gestiona el “patrimonio” bajo una comisión integrativa que aborda los campos económico, político y cultural. De manera que, la salvaguarda del “patrimonio” se entiende en la Constitución Ecuatoriana del 2008 como “principio fundamental del Estado”, como parte de los “derechos del buen vivir” y del “régimen del buen vivir”, la inclusión en la lista representativa de UNESCO es uno de los logros de esta política. En vista de que el significado del

³¹ El paradigma constituido por el patrimonio, se convierte en un dispositivo social que fija la identidad colectiva y busca la recuperación del pasado realizada por el Estado, la cual adquiere un sentido teleológico, en la perspectiva que plantea Bourdieu, porque las obras del pasado tienen como destino el engrandecimiento de la autonomía nacional, la legitimación y la soberanía. La cultura adopta una forma concreta dentro del capitalismo y se incorpora al Estado, como una institución política que determina las relaciones de poder dentro del sistema social.

“buen vivir” funciona como el canon de afirmación y construcción de “identidad” en un experimento por validar la diversidad histórica y cultural de la nación ecuatoriana. Un acercamiento al concepto del “buen vivir”, se ve aplicado en el “Plan Nacional para el Buen Vivir” donde se encuentran vinculados el campo de la economía con el ámbito cultural, asumido como un “patrimonio” que se gestiona social y políticamente en los términos de una propuesta intercultural y plurinacional. “La acción pública [...] abre posibilidades múltiples para hacer realidad la economía endógena y sostenible para el Buen Vivir, sobre la base de la identidad y la relación necesaria entre el patrimonio ambiental y cultural” (SENPLADES, 2009: 298).

Aun así y en relación con la política de salvaguarda, que para el gremio de los toquilleros se encuentra en un periodo de diagnóstico, se observa una incongruencia en la gestión e implementación de medidas urgentes para dicha población, donde las políticas no se han diseñado y la relación con el campo económico se percibe escindida de la cadena de producción del sombrero. El patrimonio se ve reducido a ser una representación cultural e identitaria, a través de folletos e imágenes con repercusiones en el orden económico y político a gran escala, pero aun sin un impacto efectivo en la cotidianidad de los actores involucrados.

No se puede negar el esfuerzo mancomunado entre el Estado y la sociedad civil para la elaboración del expediente, el cual hay que entenderlo en el marco de éste discurso institucional que contó con la participación activa de las comunidades implicadas en las provincias de Manabí, Azuay, Cañar y Santa Elena; no solo contribuyeron en la preparación de los diversos documentos, sino, en la integración e identificación de los saberes y prácticas que involucra la cultura material del sombrero ecuatoriano, para que éste sea reconocido en todo el mundo. De manera que hubo un consentimiento libre, previo e informado para la inscripción del bien, a través de la organización concertada con la comunidad, donde participaron sólo algunos artesanos de todo el rango poblacional que vive de éste saber. Artesanos de sombreros finos en Pile (Manabí) como Domingo Carranza y su familia, las familias Espinal Espinal, Mero y Calderón, con tres generaciones de tejedores y, las tejedoras de Sigsig a través de la Asociación de María Auxiliadora, en alrededor de 6 municipios: Jipijapa, Montecristi, Portoviejo, Manta, Cuenca, Sigsig. Es interesante ver cómo la preparación del documento se concentra inicialmente, en estos municipios, y en Pile, especialmente, donde se produce el video, ya que es donde se encuentran los tejedores más finos de paja toquilla, y donde ésta tradición corre mayor riesgo de extinción, por los pocos tejedores adultos que quedan.

3. Sobre el conjunto de fotografías

“(…) *La cámara es un instrumento de poder agresivo, que enfoca y dispara... pero no mata, sino que se apropia.*” (Buxó y De Miguel: 1999, 24)

Asumo, como ya se mencionó, la noción de que toda imagen etnográfica aporta información antropológica, información útil y significativa para determinado análisis, así dicha imagen no haya sido producida con esa determinada intención. Justamente, por su naturaleza representativa frente al objeto que evidencian. La imagen debe ser situada en un proceso producción-recepción, siguiendo a R. Barthes, la imagen fotográfica representa una ausencia, que es la *puesta en escena* de una existencia. Y presenta una doble significación, un significado denotativo, manifiesto, relacionado con su legitimación mimética, y otro, que se corresponde con su estructura profunda, simbólica, un significado que connota una realidad latente. Donde se hace necesario interpelar los contextos de producción y recepción, para descifrar este sentido, así como al contexto de los autores, o el fotógrafo en este caso. Joanna C. Scherer manifiesta que:

Para apreciar las influencias sobre el fotógrafo, sus métodos de manipular a los sujetos, su selección y sus intenciones explícitas deben ser estudiadas a través del corpus completo del trabajo del fotógrafo [por ejemplo] las convenciones estilísticas para posar los sujetos fotográficos pueden ser determinadas incluyendo la elección del punto de vista y momento, así como las técnicas para controlar la imagen a lo largo de la duración de la exposición y la elección de las lentes (Scherer, 1995: 204).

De modo que, existe una correlación entre las intenciones explícitas del creador de imágenes, el proceso de selección y los estilos visuales resultantes. La correcta *contextualización* de la producción de la imagen fotográfica y de carácter etnográfico exige el conocimiento profundo tanto de la cultura del fotógrafo como la de los sujetos fotografiados (**Ver tabla N° 4** donde se describen los aspectos generales del conjunto de fotografías).

De las 10 fotografías analizadas se pueden observar los siguientes aspectos generales: las fotografías fueron realizadas por el mismo fotógrafo, Oliver Auverlau³², quien en una entrevista que me concedió, afirma que no tuvo ningún tipo de licencia creativa, sino, que siguió un guion estricto entregado por el INPC, donde el requerimiento era mostrar el oficio y las características generales del mismo. El conjunto de imágenes, se encuentra publicado en el sitio web oficial de Unesco, en la sección de PCI, declaratorias y listas representativas.

Ninguna de las fotografías posee un pie de foto explicativo. Una de estas fotografías, la N° 5 es utilizada en el primer folleto informativo publicado tras la declaratoria. Siete de las fotografías describen efectivamente el proceso, pero no en un orden natural, sino algunos pasos de la confección del sombrero. La N°04 y N°05, muestran el proceso del tejido en Pile, la N° 06, 07, y 08

³² Fotógrafo y director de fotografía del video *Canción de Toquilla*.

muestran artesanías del SigSig en Cuenca. Solo tres, la N° 01, N°02 y N°03 describen el proceso de la materia prima, corte, secado y cocinado de la paja. Solo una fotografía muestra el proceso de acabado del sombrero y es la N° 09 donde La iluminación hace que nos concentremos en la acción que se ejecuta, y desdibuja el rostro del artesano, asimismo, el ángulo en el que está tomada la imagen da mayor relevancia al objeto que al sujeto. Seis fotografías describen el oficio del saber del tejido de paja toquilla las que se corresponden con los N° 04, N°05, N°06, N°07, N°08, y N°09, donde los artesanos no miran a la cámara, solo en la N° 05 uno de los tejedores desvía la mirada, quizá al entrevistador, ya que esta foto hace parte de una de las escenas del video; solo dos fotografías son dedicadas a mostrar el oficio como una herencia de transmisión intergeneracional, la N°04 y N°05, las cuales se encuentran ubicadas en la comuna de Pile, en contraste con tres imágenes, la N°06, N°07, y N°08, que se ubican en Sigsig, donde el oficio del tejido es combinado por las tejedoras con otro tipo de actividad, en este caso la venta de productos informales. Mientras que en Pile, solo se hace en horarios específicos, por las condiciones climáticas, y sobre el caballito o horma de madera para el tejido del sombrero, la N°07. Solo una fotografía está dedicada a la exhibición del producto terminado y es la N°10, su comercialización en ubica en Montecristi, Manabí. Es muy relevante recalcar que ninguna de estas imágenes tiene un pie de foto con los nombres de sus protagonistas o las descripciones de las acciones realizadas. Aspecto crucial (lo analizaré en el siguiente capítulo) cuando se habla en los parámetros oficiales del acompañamiento de la comunidad en todo el proceso de preparación de los materiales tanto textuales como visuales. En los siguientes dos apartados realizare un análisis más específico de mi percepción sobre el conjunto de las fotografías.

Cuadro 3. Fuente: Liliana Correa. Conjunto de fotografías etnográficas que acompañan el expediente técnico entregado ante UNESCO sobre el tejido tradicional del sombrero fino en Pile, Manta. Fotógrafo: Olivier Auverlaú.

Foto
N°1



Foto
N°2



Foto
N°3



Foto
Nº4



Foto
Nº5



Foto
Nº6



Foto
N°7



Foto
N°8



Foto
N°9



Foto
N°10



3.1 Análisis denotativo

En el intento de descifrar el signo fotográfico, el lingüista danés Hjelmslev, explica que coexisten dos tipos de planos: el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*, mediados por un código. El *plano de la expresión* lo condicionan los significantes como los materiales emulsionados (luz, sombra, color), organizados según las formas de la expresión plástica, como lo son el encuadre, ángulo y composición. El segundo plano determina el significado o sentido del mensaje, y se encuentra estructurado según un modo discursivo. Siguiendo a Barthes:

En la fotografía, el mensaje denotado, al ser absolutamente analógico, es decir privado de un código, es además continuo, y, no tiene por objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento (Barthes, 1995: 16).

Gubern (1987), plantea las formas de codificación, donde se debe localizar un primer código en los aspectos técnicos de la imagen, es decir, identificar los recursos materiales que la hacen perceptible al ojo humano. Luego se identifican otros códigos que pertenecen al campo cultural y antropológico, como son la icónica (variable según los variados sistemas representacionales de cada cultura), la iconográfica (los motivos artísticos que se transmiten en la forma de temas o conceptos), la iconológica (que según Panofsky expresa los valores simbólicos), y la estética (su ajuste al canon del gusto dominante en determinado contexto cultural). De manera que, en un intento de síntesis, retomo un modelo de ficha para el análisis antropológico, propuesta por el antropólogo Demetrio E. Brisset Martín (1999). Las características que recogen este tipo de elementos se pueden observar en la **Tabla Anexa N° 4**.

En sus aspectos formales puedo inferir que el conjunto de fotografías reproduce dos esquemas estereotípicos. Una es que el tejido del sombrero es realizado en su mayoría por mujeres fotos N°

06, 07 y 08 , y dos, que la representación que se hace de dicho oficio se muestra en actitud de sumisión: las mujeres que tejen se muestran con la cabeza baja desempeñando el oficio, usualmente las imágenes se concentran en la etapa del tejido donde las artesanos no miran a la cámara, están apoyadas sobre la horma de madera utilizada para dar la forma al sombrero y sobre la cual pasan parte de sus horas de tejido. Son imágenes que evidentemente relacionan una descripción del oficio, el *cómo se hace el sombrero* a grandes rasgos, pero no muestran el tejido como una forma colectiva e íntima al interior de las familias y sus necesidades. La representación que se hace del tejido del sombrero como símbolo nacional ante la audiencia extranjera se encuentra naturalizado desde el recurso del retrato y a partir del uso de un encuadre fotográfico que segmenta, fracciona el cuerpo y las acciones. Persiste en la reproducción de un esquema colonial de representación de la otredad basado en el desconocimiento de la realidad y el contexto social por el cual atraviesan los artesanos. Es la reproducción de representar un oficio a través de la acción.

3. 2 Análisis connotativo

Las imágenes se vuelven documentos iconográficos que nos ofrecen valiosos datos acerca de las relaciones culturales y sociales que se construyen a su alrededor. Nos revelan no solo una información sobre los sujetos representados, *los imaginados* en términos de Blanca Muratorio, sino también acerca de los motivos, intenciones y cultura de los *imagineros*, los creadores de dichas imágenes. Pero para encontrar esa realidad social y cultural, se debe llegar más allá de esa superficie hasta lo que Davison (1982:22) llama: *la evidencia interna de la fotografía*. Es en este lugar donde se alcanza un desciframiento de los mensajes ocultos que no necesariamente se corresponden con los propósitos de los imagineros. Como muchas de las otras prácticas de las ciencias sociales, la comunicación fotográfica es el resultado de una relación social culturalmente determinada. Los signos de la imagen fotográfica deben ser leídos en el contexto cultural e histórico que les acontece.

El conjunto de fotografías que acompañan el expediente técnico presentado ante UNESCO nos hablan de algunos de los pasos necesarios para la producción del sombrero de paja toquilla, ya que la sola preparación de la paja toquilla conlleva 13 pasos. Las fotos muestran a los artesanos “reales” que viven de la práctica de este oficio, una realidad que acontece en la cotidianidad de los artesanos, y es socialmente conocida por la cultura ecuatoriana. Cada imagen escenifica tan solo una parte del proceso, mostrando a sus protagonistas, tanto de Manabí como de Cuenca. De manera que la imagen cumple con una función legitimadora, en el momento en que muestra un instante específico de esta cadena. Cada foto construye una historia, y en ella, el fotógrafo elige o dispone de los personajes en la posición que él cree deben estar. Es curioso observar que los retratos de la élite o personajes importantes, siempre están acompañados de pies de fotos con sus nombres y nombre

de quien hizo la imagen, mientras que mucha de la fotografía etnográfica no lleva pie de fotos, como en este caso, ni los nombres de los sujetos retratados, ni siquiera el del fotógrafo. Usualmente las fotografías en las que aparece el pueblo, se presenta como una masa despersonalizada y privado de una identidad propia, dueño solamente de una forma colectiva. Hay que tener en cuenta que todo proyecto que vincula imágenes siempre está dirigido a destinatarios específicos (sea familia, amigos, alguien especial o un público general), para este caso, las fotos van dirigidas al comité de la convención de la Unesco, por lo que la dimensión de la recepción y uso de las fotos –con la consecuente interpretación por parte de un determinado auditorio- es indispensable para la comprensión del fenómeno expuesto.

Otro aspecto a mencionar también es la expresividad que construyó el fotógrafo a través del encuadre, la iluminación y el ángulo de cada foto. Retomando a Barthes:

El código de connotación no es, verosímilmente, ni ‘natural’ ni ‘artificial’, sino histórico, o, si así lo preferimos: ‘cultural’; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad (Barthes, 1995: 23-24).

En la búsqueda de las principales unidades de significación de estas fotos, puedo referirme a aspectos como las poses de los artesanos, donde se observa que ninguna fotografía fue planeada en sentido de un trucaje o una “pose” definida, sino que fueron tomadas en el transcurso de un momento al parecer natural en la vida de ellos, el fotógrafo se limitó al registro mimético de la realidad, no se aprecia ningún rastro de algún proceso creativo de su parte, como el mismo lo afirmó. Lo que evidencian las posturas de los artesanos son el reflejo de su vida cotidiana, lo que más cuestiona es el ángulo en el que fueron tomadas, parece que el fotógrafo estuvo por encima del ángulo medio de visión, se percibe cómo en algunas fotos, la imagen tiende a reducir al sujeto, sobre todo en los casos de las fotos N°04, N°06 y N°09. De igual manera, todos los objetos que presenta el conjunto de imágenes, están relacionados con el oficio, sustentando la idea de su identidad. Se observa el uso recursivo en el manejo de la luz natural, que en algunos casos funciona mejor que en otros. Por ejemplo, en la foto N° 08 se percibe un retrato con poca iluminación, al igual que el retrato N°09, el cual tiene la iluminación más baja de la serie, siendo el mejor logrado, y con la menor profundidad de campo que el resto de las fotos. Lo que genera contraste con las fotos N°01, o N°02, que son tomadas a plena luz de un día soleado, y con las demás que poseen alta nitidez y profundidad de campo.

De igual manera, es importante también resaltar que éste conjunto de fotografías, a pesar de que es una serie fotográfica digital, adolece de retoques, correcciones o modificaciones profundas en su apariencia final, se observa que en su conjunto las imágenes soportan el discurso fundado en

la tradición del tejido de paja toquilla y su poder, en la transmisión heredada de generación en generación.

Frente a la sintaxis del conjunto de fotos, se intuye una lectura desarticulada, en vista de que la serie de fotos no posee un encadenamiento secuencial del proceso, sino temático y solo al margen de una lectura del expediente, toman un sentido coherente para su comprensión, ya que no cuentan con pies de fotos, ni demarcan progresivamente el proceso de la confección del sombrero.

Por último, es preciso señalar que la fotografía usada de esta manera, como un instrumento para reforzar un texto, hace visible el hecho de que la cámara fotográfica se convierta en “un arma de poder” (Banta y Hinsley 1968: 58), en un mecanismo de dominación que confiere a las imágenes un poderoso mensaje de propaganda y legitimación (Driessen 1987:54). Donde se repite el esquema de la ideología colonial, la imagen fotográfica vincula un ejercicio de poder que representa lo “exótico”, lo “diferente”, el papel del “otro en su estado natural” en el intento de vender la imagen de un país, como una estrategia más del marketing cultural para el consumo turístico. Esta es la mirada de los imagineros que connotan las imágenes. Este conjunto de fotografías revela detalles acerca de la iconografía que aun domina nuestra cultura, donde la cámara no es tenida en cuenta como un instrumento que puede llegar a potenciar el pensamiento humano y su uso puede llegar a tener significados sociales aún más profundos, sino que por el contrario, su uso se limita al de sus inicios, como compañera inseparable del colonialismo, es testigo de una cultura dominante que crea una iconografía con la intención no de mostrar sujetos sociales, sino *tipologías sociales*, representantes no de *lo que es*, sino de *lo que debe ser*. Esto se puede ver en las fotos en que los artesanos no miran a la cámara, las imágenes son homogeneizantes en términos de apariencia material, donde el patrimonio inmaterial, como lo es el saber del tejido, se camufla tras el verdadero potencial que representa el sombrero en sí, como cultura material y patrimonio económico del Ecuador, es por esto que de las 10 fotografías, hay una dedicada al sombrero listo en los estantes comerciales; por encima de una fotografía del resto de artesanos y oficios que participan de su cadena de producción.

Cuando de transmisión de saberes y de patrimonio inmaterial se habla dentro de política general de UNESCO y, posteriormente, en el Plan de Desarrollo ecuatoriano. ¿Quién se beneficia realmente de éste reconocimiento? Es una pregunta recurrente que me lleva a pensar en que las imágenes de los artesanos no pueden caer en el folklorismo, ni la imagen de una tejedora puede constituirse en un afiche publicitario, ni en una postal para consumo turístico. Las imágenes como tal, pueden no ser excluyentes y ante el público en general pasan desapercibidas y cuentan con aceptación. Pero a mi modo de ver, constituyen un espejo que desdibuja la realidad, es decir, opera en sentido contrario a la realidad que pretenden reflejar, lo que sugiere un uso tergiversado de la naturaleza misma del

recurso fotográfico y la necesidad de lo que Sekula ha descrito como una “sociología de la imagen fundamentada históricamente” (Sekula, 1988: 87).

Al interpretar estas imágenes (fijas o en movimiento) el enfoque denotativo permite discernir coherentemente elementos formales, pero el análisis connotativo permite entender la plasticidad de estas representaciones que, desde un enfoque más plural se percibe que contribuye en el fortalecimiento de la idea de lo *exótico*, la cual continúa sustentando la mirada colonial que reposa sobre las instituciones, las cuales, finalmente determinan las nociones sobre lo que es patrimonial o no. Es por esto que quizá resulta revelador acercarse al concepto de lo exótico, no solo como idea sino como una práctica contemporánea en la fotografía etnográfica. Lo exótico como idea puede contemplarse como la representación de “estructuras alegóricas”. Las cuales remiten a una reducción en la manera en que debe plasmarse o representar al “otro” antropológico. Se parte de una representación que refleja una realidad compleja y que luego es traducida a una forma visualmente articulada que podría sustentar una visión del mundo más amplia, pero no lo alcanza (R. Arnheim, 1974: 155-156). Un escenario factible donde se conectan el “paisaje imaginario” con el “conocimiento etnográfico” (interacción de ciencia social, estética y cultura) lo cual conllevó a componer las clásicas “estructuras exóticas” que fundamentaron el contexto moderno de la antropología y su uso de la imagen en el siglo XIX y mediados del XX; además de servirse de la herramienta fotográfica, nos llevó a crearnos un espectro de identificación a través del cual nos hemos reflejado a partir de imágenes naturalizadas. Y es justamente la antropología visual quien hace grandes aportes en este sentido, donde las imágenes se pueden cuestionar y analizar en cualquier momento histórico.

En términos generales, la representación de un grupo de artesanos al margen del Estado hasta antes del 2010, refleja la intención del Estado de un beneficio político y económico a través de la activación patrimonial. Este mecanismo, básicamente decimonónico no se traduce solamente en respuestas modernas a imágenes históricas, sino que también dan forma a representaciones modernas que sirven a la estructura, aun moderna, de intereses políticos, económicos y hasta medioambientales (Street, 1975: 120). Realidades políticas que paradójicamente, alimentan y fortalecen re-presentaciones estereotípicas del discurso del estado, donde se instituye su poder, en el sentido que lo menciona Gayatri Spivak, el paso del concepto de “re-presentación” (entendido como imagen artística o “retrato de alguien”) al de “representación” (entendido en su acepción política de “apoderado de alguien”) (Spivak, 1997: 181).

Asimismo, se encuentran en directa sincronía con el turismo, la ecología y el desarrollo autosostenible. Las imágenes del artesano o la artesana tejiendo sin mirar a la cámara, como una imagen reiterativa que detiene la acción de un momento culmen, bajo la acción del tiempo

fotográfico, se convierten, a mi modo de ver, en postales romantizadas del oficio de éstas personas. Lo cual me lleva a pensar en que se convierten en la imagen de un tipo de “neo-exotismo” que representa la vida cotidiana, que toma otra dimensión en el contexto mercantil cuando compromete la preservación de una tradición que involucra la marca de país ante el mundo; asimismo, pretenden ser imágenes históricas que buscan vender una realidad presente. A este grupo artesanal se les toma el mismo tipo de fotografías desde el siglo XIX, basta con echar un vistazo por las imágenes históricas del banco de imágenes del INPC que se pueden ver en su sitio web. ¿Qué diferencia una imagen tomada en 1912, de una de las que se tomó en 2011?. Las imágenes tomadas para el expediente, repiten el mismo esquema anquilosado de representación y están siendo utilizadas, más que para representar a un gremio, para representar la “realidad imaginada” de un país que se imagina así mismo a través de sus activaciones de patrimonio inmaterial. Las cuales también hacen parte de los folletos turísticos destinados a un público occidental y económicamente pudiente, destinados al consumo material de este paisaje. El legado visual aún sigue vivo en un nuevo tipo de colonialismo que se dirige al encuentro con el turista.

Por otra parte, la otra cara de la moneda en el uso y consumo de estas imágenes, es que el *otro*, el fotográficamente colonizado puede interiorizar la imagen como una afirmación positiva de identidad cultural, quizá para enfrentar o comprender su realidad política dentro de la dinámica interna de las comunidades. De manera que, una lectura visual de imágenes “exóticas” implica examinar una relación que se da en tres dimensiones: el productor de tales imágenes, los sujetos históricos y antropológicos involucrados, y el público receptor, bajo una relación que no es estable ni lineal. Concluyo citando a Barthes quien recomienda que para hallar el código de connotación se debe: “aislar, inventariar y estructurar todos los elementos ‘históricos’ de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera” (Barthes, 1995: 24).

4. Video documental: Una Canción de toquilla

Ficha técnica:

Título: **Canción de Toquilla**

Duración: 24 min

Director: Xavier Andrade

Productora: María de los Ángeles Palacios

Director de fotografía: Olivier Auverlau

Diseño sonoro: Cristina Arias

Año: 2011

Ver tabla anexa N° Tabla N° 7 con la estructura narrativa del video documental *Canción de toquilla*

El video se concentra en Pilé, la comunidad más antigua de artesanos *tejedores de sombrero fino* de paja toquilla, ubicado en la provincia de Manabí. Presenta 5 testimonios de vida, entre ellos, el del presidente municipal Domingo Carranza y su madre, Aura Alarcón, ambos con larga trayectoria en el oficio del tejido, parte de la familia Carranza Alarcón a la que visité y el lector ya conoce el contexto; junto a otras 2 tejedoras y un *apalanquero*, que es quien apalea el sombrero con azufre, como parte del proceso de acabado del sombrero. Todos mencionan la problemática social por la que atraviesan, cuando ya las generaciones más jóvenes no quieren tejer, por lo bajos costos que ha alcanzado la venta del sombrero, en vista de que los comerciantes ya no lo pagan bien, como antes. Por consiguiente, hoy por hoy, los niños no están aprendiendo el saber del tejido. Y quedan muy pocos artesanos adultos que puedan transmitir el saber. Asimismo, el video describe parte del proceso de preparación de la paja, su corte, el despichado, cocinado y sahumado, como procesos previos e indispensables al tejido. Al final los personajes confiesan sentirse muy a gusto con la tradición y se sienten orgullosos de hacer parte de esta realidad constituida como patrimonio. Y finalmente, se presenta un homenaje a la tradición con una canción cantada a capela, acompañada de imágenes insignia de la provincia.

Frente a su circulación es importante señalar que el video se encuentra publicado hasta el minuto 18 en Youtube, se lo encuentra por el título, *Canción de Toquilla*. Además fue distribuido en la provincia a las familias participantes y en el marco de la celebración cuando se consigue la inclusión en la lista representativa de PIC de la humanidad. También existe una copia completa y consultable en la fundación Cine-Memoria, en Quito.

Es evidente que este video no es una pieza autoral, es planteado por la institución, donde es ella quien ejecuta un guión, con base a las exigencias que pide otra institución, UNESCO, y se convierte en un apoyo al expediente presentado. No se percibe una mirada autoral, ni de observación de su realidad, ni una búsqueda investigativa o etnográfica de las historias de vida narradas. No posee una mirada que busca entender la realidad de los artesanos de la paja toquilla, el guión se concentra en el argumento de la transmisión del saber entre las familia de generación en generación. Y respalda directamente el discurso y los criterios concebidos en el expediente.

El video es producido por el Instituto Nacional de Patrimonio, INPC Regional 4, el Ministerio de Cultura y su Dirección Provisional de Manabí, y LIRE, la consultoría encargada de ésta zona, y dirigida por: Libertad Regalado. La película es presentada bajo el género de documental, a pesar de no ser una pieza autoral que muestra la visión particular de su realizador, ni cumple con los

parámetros de análisis que propone el género. La película no desarrolla los puntos nodales que plantea, como por ejemplo, la problemática social o económica que viven los artesanos tejedores de sombreros finos. Aún así, hace parte fundamental del componente visual del expediente entregado ante UNESCO. Donde se presenta la voz de los propios artesanos implicados en el proceso. El tópico general gira alrededor del tejido como una tradición heredada, y un linaje que se cultiva al interior de las familias.

La iluminación se percibe como luz natural en todo el film, característica que le proporciona a la película un emotivo sentido de intimidad que se gesta entre los tejedores de Pile; quienes son retratados desde sus casas, lugares en los cuentan con un sitio específico para tejer varias horas al día. A través de elementos técnicos como el claro oscuro en algunas entrevistas, se expresa el dramatismo que genera la crisis económica asociada a la cadena de valor del sombrero desde la perspectiva de los propios tejedores. La cual no es desarrollada a fondo, ya que esa no es la intención del film, sino que es mencionada como un problema latente que siempre ha acompañado a los artesanos y la cadena.

Finalmente, el desenlace se basa en la esperanza, el amor y el empeño que imponen los artesanos ante su oficio. A través de la canción final, y los paisajes mostrados, se afianzan sentimientos de pertenencia al lugar, la identidad, y a las tradiciones.

La película presenta debilidades, al igual que las fotos, en el tratamiento y presentación de los actores sociales cuando presenta a cuatro tejedores principales, de ellos, el espectador conoce su nombre y trayectoria, mientras que a los demás, la pareja que despicha y cocina la paja, el apaleador, y el comerciante, son dejados sin identidad ante el espectador. El montaje pudo valerse de los múltiples recursos audiovisuales para incluir la identidad de todos sus participantes durante el desarrollo de la película y no dejarlos hasta el final, en la parte de los créditos, es un detalle que se percibe notablemente y me hace ruido.

De igual forma, la película hace parte del conjunto de expediente, si se la aprecia sola sin su contexto, se percibe fragmentada e inconclusa. El final es abrupto frente a la trama planteada, la cual deja inacabada.

Lo que me interesa resaltar del video, más que estos aspectos técnicos o formales, es justo, la observación del guión desarrollado y el montaje, donde se replica el mismo discurso descrito en el expediente, reforzando los elementos institucionales, que se quieren argumentar, como por ejemplo, la transmisión del saber intergeneracional y el sentido de identidad y pertenencia cultural que se quiere interiorizar y transmitir en la población de artesanos. Donde ellos expresan su gusto y amor al oficio. Luego de entrevistar al director de fotografía del video, me confirmó que el guión, la selección de los personajes y los paisajes, fueron parte de un guión muy organizado propuesto por

el INPC. Frente al público dirigido, funciona igual que las fotografías, se ve cómo el video es un producto que acompaña y sustenta, lo que se dijo y está dirigido a un público específico inicialmente, que luego se hizo público.

A la luz de estas líneas, puedo inferir que las fotos y el video son elementos accesorios que estatizan, generalizan, estereotipan la imagen de una parte de los oficios que implican la cadena de valor del sombrero, se reconoce y se visibiliza al tejedor del sombrero, pero se invisibiliza al resto de artesanos que hacen parte de la cadena, como son, quienes preparan la materia prima, la paja, y quienes acaban y horman el sombrero, esto es una particularidad de la realidad social que se vende como imagen de país, y como discurso instaurado ante los medios de comunicación. Se hace necesario observar y comparar la **Tabla N°7** y el **Cuadro N°3** respectivamente, con la relación de los **pasos requeridos en la manufactura del sombrero**, y la relación de **participación de los diferentes actores en la cadena productiva del sombrero**, los artesanos implicados en su confección (tanto en Cuenca como en Manabí). Se me hace evidente que los artesanos de Cuenca quedaron por fuera del video, porque el saber que más corre peligro en este momento es el saber del sombrero fino, en Pile y Montecristi.

Donde solo quedan unos cuantos adultos con el saber original, entre ellos Simón Espinal, el tejedor de sombreros finos más importante del país. El sombrero más mercantil, menos fino y de variados diseños, se comercializa en cuenca, pero el fino es el de Montecristi, de modo que la voz en el video, la tienen estos artesanos a la luz de una declaratoria de patrimonio con la intención de que los cobijen políticas de protección y salvaguarda de este saber. Medidas que aún están en procesos institucionales de diagnóstico y que cuentan con el plazo de 6 años más para instaurarse, según los decretos de la Convención de UNESCO.

Por esto, es recursivo el uso del *primer plano fotográfico de manos que tejen* en toda imagen publicitaria o folleto promocional, para homogenizar un saber asumido como identitario en el país, que obvia las realidades políticas y socio-económicas de dos de sus provincias, la manabita y la cuencana, y las integra en un expediente técnico, asumiendo que el mismo saber aplica a ambas realidades. Se observa entonces, como las realidades sociales que envuelve éste tipo de declaratorias, o de activaciones patrimoniales, tienden a reducir las problemáticas específicas que giran alrededor de sus protagonistas directos.

5. A modo de conclusión

En este capítulo realice un análisis de representación sobre la mirada que la institución INPC tiene sobre el saber del tejido de paja toquilla en Ecuador, abordé lo que implica y significa pertenecer a una *lista representativa* de UNESCO reglamentarios y políticos, donde desarrollé los aspectos principales de los propósitos y funciones de la Convención. Dicho organismo de UNESCO, es un

instrumento flexible y fácilmente adaptable a las necesidades culturales de cada país. Sus artículos están redactados de un modo amplio, dejando a los gobiernos un margen de maleabilidad para su aplicación, definiendo categorías relativamente simples sobre lo que determina como patrimonio material o inmaterial. Sin embargo, los Estados partes tienen la obligación o el compromiso moral de adoptar medidas adecuadas a nivel nacional e internacional para estimular y originar formas de cooperación internacional orientadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.

Con este estudio de caso, se puede confirmar la idea de Llorent Pratts (1997) planteada anteriormente en el marco teórico, quien afirma que el patrimonio no es connatural. Es un tipo de fenómeno social ideado por la institucionalidad que se construye sobre la base de un discurso político acerca de una realidad social específica. Esta realidad implica la intervención de una hegemonía social global, en este caso UNESCO como entidad reguladora de dichas políticas; la cual, con el fin de asegurar la identificación necesaria para proceder a la salvaguardia de los bienes, los *Estados Partes* tienen la obligación de efectuar *inventarios del patrimonio cultural inmaterial* existente en cada territorio, y deben ser actualizados regularmente para cumplir con un reporte periódico ante la misma institución.

De manera que ésta red compleja de relaciones de poder funda el paradigma de perpetuarse en el tiempo para garantizar la transmisión del patrimonio cultural inmaterial de generación en generación. La preocupación de ciertas instituciones gubernamentales por la salvaguarda de las manifestaciones culturales, para este caso, el saber del tejido de la paja toquilla, hace parte de un proyecto de gobierno instaurado sobre la base de que el patrimonio puede constituir un dispositivo de poder político que funda identidades al servicio de la nación con altos beneficios económicos para el desarrollo del turismo cultural.

Una visión *emic* que confronta las miradas locales en relación al patrimonio cultural inmaterial evidencia la necesidad de la creación conjunta de conceptos y definiciones en un contexto dialógico, como un mecanismo clave entre las culturas y la institucionalidad. Éste podría constituir un punto nodal para reformular una gestión que fragmente las estructuras epistemológicas rígidas, desde la visión *etic*, y se ajuste a la subjetividad de las localidades.

Frente a la pregunta por la imagen etnográfica, entendida como una categoría de la fotografía, es claro que su análisis es viable a la luz del estudio de un caso como el planteado, además, donde las diez fotografías que acompañan el expediente fueron concebidas como etnográficas por el INPC³³. Siguiendo a J. Amuont, *la imagen es universal pero siempre, particularizada*. Las observaciones que hice, desde cualquiera de las entradas teóricas que se apliquen, confirman su idea fundamental: “la imagen está compuesta por estructuras profundas, ligadas a la praxis del lenguaje,

³³ Afirmación tomada de las entrevistas a los funcionarios del Instituto Nacional de Patrimonio.

y a la pertenencia a una organización simbólica definida como una cultura, o a una sociedad” (Amuont 1990: 44).

Barthes (1980) considera las fotografías como *artefactos* y las incluye dentro de la categoría de documentos históricos por su cualidad realista. Toda imagen posee un poder de contingencia que se dirige al espectador, *le apunta* perceptivamente y lo conecta con una *emanación de lo real pasado* cuando éste, se conmueve al ver la foto.

Pero a este discurso *de la semejanza, mimesis o transparencia* de la imagen fotográfica se lo confronta con otro, el semiótico-estructuralista. Recordando a Dubois, es un discurso en disputa con el *efecto de realidad* y exalta su carácter *transformador*, ya que esta praxis propone la interpretación y transformación de lo real, en una creación arbitraria, ideológica y perceptivamente codificada. En suma, toda codificación también es técnica y estética, es decir, cultural (Dubois 1994). De manera que de los análisis deconstructivistas se argumenta que la significación de los mensajes fotográficos se encuentra culturalmente determinados, ningún receptor asume solo las evidencias, toda recepción implica de un aprendizaje de ciertos códigos de lectura (Dubois 1994). Así que, podemos concluir que el dispositivo fotográfico, al igual que el patrimonio, son dispositivos culturalmente codificados.

Aunque los significados de las imágenes analizadas se encuentran condicionados por los del discurso escrito en el expediente, creo que es justo aceptar que la imagen fotográfica y, sobre todo, la de carácter etnográfico, expresa un sistema de signos cuya capacidad reveladora supera la función de la simple ilustración. La cual opera en un doble juego dicotómico, la visión del *imaginado* y del *imaginero* se conjugan en el mismo caso de estudio, aportando visiones y complejidades concretas que obedecen a una misma realidad.

Por consiguiente, la imagen debería alcanzar la misma importancia que el lenguaje escrito, asunto que aún esta por debatirse, y más aún en el marco de la antropología visual. Es claro que la fotografía puede servir para presentar y sustentar los resultados de cualquier investigación en un nivel de igualdad formal y conceptual según la información escrita, si la entendemos como una consecuencia dentro de un complejo proceso que representa mucho más de lo que se ve.

Una apropiada contextualización de las imágenes, contribuye a la comprensión global y menos parcializada de la realidad social que el mismo antropólogo experimenta durante la instancia de su trabajo de campo. Se hace necesario asignar un correcto significado a las imágenes y hacer que la información que contienen trascienda y complemente la información escrita. De manera que se pueda superar el “yo estuve allí”, la esfera testimonial que irrumpe en toda monografía o investigación que usa las imágenes como sustento, y que para este caso de estudio, constituye las formas estereotipadas de los productos visuales presentados ante UNESCO, los cuales reproducen

un esquema colonial que aún subsiste de manera inconsciente en el campo de las representaciones de otredad en la contemporaneidad.

A mi modo de ver, se debe buscar mayor expresividad a través de las imágenes, la cual pueda generar un método específico durante el trabajo de campo, asunto que es un intento en esta investigación y que constituye quizá un aporte dentro de las metodologías de las ciencias sociales. Luego del análisis realizado, las imágenes logradas aportan una alternativa a la investigación cualitativa. Ésta es una estrategia que aún el discurso institucional no vislumbra, la misma antropología visual aún no se ha propuesto generar un método que procure convenir una forma alternativa de aprehender la percepción cultural en la investigación cualitativa a través de las lentes, donde se evoque la praxis como jamás lo podrá hacer la escritura.

CAPÍTULO V

Patrimonio inmaterial: de lo particular a lo universal como principio de lo auténtico.

Conclusiones

Porque los problemas éticos no son inherentes a la tecnología misma sino que derivan de los usos que de esta se hace, el impacto de la fotografía no depende tanto de la cámara como de la persona que está por detrás (Banta y Hinsley, 1986:127)

Esta investigación indagó en las imágenes alrededor de la declaratoria de patrimonio del saber del tejido de paja toquilla con la finalidad de comprender los parámetros ideológicos y políticos desde donde se producen las representaciones y los imaginarios sobre el artesano. Paralelamente, vinculó el concepto de fotografía etnográfica como un “aparato semiótico” que “participa de forma decisiva en la producción social de la identidad y la subjetividad” (Teresa de Laurentis 1992: 89) para hacer una interpretación de las imágenes que se produjeron sobre el tejedor de sombreros. Por medio de la desnaturalización de estas representaciones busqué alterar el sentido del discurso alrededor del patrimonio inmaterial para introducir la complejidad social y económica que esconde. Como un concepto polisémico, se observa a lo largo de la tesis que el concepto de patrimonio es entendido por el estado ecuatoriano solo en su magnitud económica, como un tipo de legado que se hereda y debe ser cuidado, protegido y preservado para futuras generaciones. Introduciendo en su Plan de Desarrollo (2009-2013) una alta cuota en valores sociales como la identidad nacional y en prácticas culturales como el tejido de la toquilla, con toda su dimensión simbólica y expresiva. Hice especial énfasis en el proceso de puesta en valor de un bien cultural, conocido como patrimonialización, la cual conlleva a visibilizar los símbolos del poder que legitiman una “historia oficial” de dichas prácticas y donde la fotografía fue la principal herramienta en persuasión.

A largo de esta investigación intenté demostrar los dos aspectos de una misma problemática; en un escenario histórico y político, la declaratoria como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad del saber del tejido de paja toquilla ante UNESCO, ofrece una ubicación conjunta para los artesanos que los posiciona pública y políticamente como un grupo económico dentro del país. Además, la representación que hizo el estado ecuatoriano a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ofrece estrategias orientadas al reconocimiento y valorización de la identidad donde los mismos artesanos participaron activamente, quienes se reconocen y autodefinen como gremio en función de una mejoría de su calidad de vida como consecuencia de la reciente declaratoria. Pero, en un escenario antropológico y social, el uso deliberado que la institucionalidad hizo sobre de las imágenes demuestran cómo el verdadero protagonista, no obedece al saber del artesano sino a la cultura material. Es el sombrero de paja toquilla, donde el artesano que lo produce se percibe invisibilizado, al igual que la realidad que representa. Son imágenes que indudablemente

se asocian a la descripción de un oficio, el *cómo se hace el sombrero*, pero desde el encuadre fotográfico separan al creador de su creación, las imágenes refutan la idea de que el oficio se realiza de manera íntima al interior de las familias en un saber heredado intergeneracionalmente, bajo la persistencia de una matriz colonial de representación. Los creadores del sombrero como símbolo nacional se perciben escindidos y naturalizados a través de un uso clásico del recurso fotográfico inserto en el marco de un discurso patrimonial, que aún no trasciende sus propios esquemas.

Es así, que el análisis y las reflexiones surgidas de este proyecto se proponen ser críticas frente a este sistema de representación y evidencian la existencia de un conjunto de imágenes que representan a los artesanos toquilleros y develan, por tanto, la mirada que la institucionalidad tiene sobre ellos, donde la construcción y fabricación de representaciones aparece en el marco de un complejo campo de relaciones de poder donde la fotografía constituye un apoyo que ratifica la mirada no solo de los observados o protagonistas, sino de quien observa.

Esta investigación de tesis se propuso ofrecer un panorama en el cual se consideren dos dimensiones: la de los *imagineros*, como lo es la institución-estado, y la de los *imaginados*, que son los artesanos, quienes a diario mantienen su identidad con la tradición de su oficio.

La problemática planteada me llevó a la formulación y desarrollo de la siguiente pregunta de investigación: *¿Cómo la fotografía etnográfica representa el saber ancestral de los tejedores de paja toquilla a la luz de una declaratoria de patrimonio inmaterial de la humanidad; podría un ejercicio de autorretrato fotográfico posibilitar un proceso de crítica a este discurso?*. Interrogante desde el cual se derivaron otras preguntas como que fueron abordadas paulatinamente, como por ejemplo: *¿El discurso patrimonial se edifica como un dispositivo de homogenización cultural?*, *¿Cuáles son sus implicaciones (políticas y económicas)?*, *¿Quién se beneficia de este discurso?*, éstas preguntas se bifurcan en dos disyuntivas que obedecen a dos temáticas aparentemente dispares, pero que están directamente relacionadas y se complementan entre sí, a saber, discurso e imagen, patrimonio y fotografía. En el reconocimiento de la otredad el recurso utilizado por excelencia es la imagen, la representación, cuyo poder es tan potente como el discurso escrito. De manera que con respecto al uso de la fotografía etnográfica al servicio de un discurso patrimonial me acechan otras preguntas como: *¿En qué medida el retrato fotográfico permite materializar sentimientos de identificación en los artesanos?*, *¿Puede un proceso de autorretrato descubrir estas relaciones y criticar este proceso de patrimonialización de un saber?*, y finalmente, *¿Es la fotografía acaso el medio más idóneo para hacerlo?* Es así que utilizo categorías conceptuales como: identidad, representación, el retrato fotográfico y fotografía etnográfica, desde una perspectiva estructurada en torno a los planteamientos de M. Foucault. Donde el tema macro que enmarca este análisis es la estructuración del orden discursivo de la patrimonialización, la cual está dada por

prácticas discursivas y extradiscursivas han ido construyendo una oficialidad semántica particular al momento de diferenciar la Historia de las historicidades contenidas en cada una de las prácticas culturales. Siguiendo a Foucault en El orden de discurso, lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno (Foucault::28). Asimismo, en los capítulos desarrollados encontré herramientas que me ayudaron a resolver estas inquietudes desde la dimensión de otros teóricos como: Stuart Hall, Roland Barthes, Elizabeth Edwards, Débora Poole y LL. Prats, entre otros.

El objetivo general que perseguí fue el de analizar las relaciones entre las representaciones que circulan sobre esta comunidad de artesanos en el país, que básicamente son las creadas por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural -INPC- con motivo de lograr la inclusión de este saber en una de las listas representativas de UNESCO, y lo que los propios actores involucrados piensan al respecto; con la intención de generar una dinámica de contraste a través de un ejercicio de autorretrato donde a través de la fotografía los artesanos miraron a sí mismos.

Dentro de los objetivos específicos que desarrollé, se encontraron: entender el contexto socioeconómico de producción del sombrero de paja toquilla en Manabí, específicamente en Pile, comuna considerada como la cuna del sombrero fino ecuatoriano, analizar el expediente presentado ante UNESCO en 2012 por el Instituto Nacional de Patrimonio, contrastar este discurso de representación con la opinión de los actores sociales involucrados a través de una etnografía realizada en la comuna, y para finalizar, concebir un ejercicio fotográfico con los artesanos de la paja toquilla a través del autorretrato .

Es entonces en este capítulo donde, luego del análisis realizado en el capítulo anterior, presentaré conclusiones de este proceso y; como un aporte novedoso de esta investigación de tesis, me propongo explicitar el contexto de la realización del ejercicio de autorretrato propuesto y realizado de manera dialógica con las familias de artesanos. El lector se encontrará con la serie fotográfica obtenida al final del capítulo.

El mecanismo principal que movió mi interés a lo largo de esta investigación tiene que ver con el uso de la imagen fotográfica en un doble sentido, como espacio de reflexión y como espacio creativo. Siguiendo las palabras de E. Edwards, las fotografías son buenas para generar espacios de confrontación, de manera diferente a la reflexión a través del lenguaje escrito, son *como metáforas visuales que unen ese espacio entre lo visible y lo invisible, que comunica no a través del paradigma realista, pero sí a través de la expresividad lírica* (Edwards, 1999: 58).

Según Elisenda Ardévol (1.999) existen dos posibilidades de utilizar las imágenes, como dato sobre una cultura y como técnica de investigación. Desde esta perspectiva, se puede percibir que mi

problema de investigación transitó en dos dimensiones: una en el análisis de la imagen como portadora de información en sí misma, como un documento etnográfico.

Mirar una fotografía realizada por un indio navajo, no sólo nos da información descriptiva de las personas representadas, sino del propio mirar navajo, reflejado en el encuadre y selección de la toma. Esta aproximación se desarrollará, hacia una reflexión sobre la teoría implícita en la construcción de la representación visual como dato etnográfico (Ardévol, 1999: 2).

Y otra sobre como creamos, o como damos sentido a la imagen, una antropología de la comunicación o de la recepción de imágenes, donde se parte del estudio del producto para llegar a reflexionar sobre el estudio de los procesos y de los contextos en los que interviene la imagen.

Es así que, el análisis de los datos obtenidos me ofreció herramientas para entender este campo de estudio desde la interconexión de los siguientes postulados teóricos:

1. Las imágenes que autodefinen identidades se elaboran con base a relaciones discursivas del poder político, y son construidas histórica y socialmente.
2. Una representación de identidad estará regulada por la identificación de un colectivo en el ejercicio de una práctica social en el tiempo, la cual esta supeditada a mutaciones por múltiples causas.
3. El concepto de identificación es un proceso que está en constante construcción y que a su vez incorpora los medios materiales y simbólicos indispensables para auto-affirmarse.
4. La elaboración de representaciones no puede ser un proceso unidireccional, aunque se percibe que el discurso normativo del patrimonio es la gran herramienta que lo estructura y lo contiene.
5. El concepto de patrimonio en el Ecuador se encuentra vinculado a la política de Estado a través de la noción del *buen vivir*, bajo una función integradora de varios campos, principalmente el económico, pero también el político y cultural.
6. El sentido y la práctica institucional son las dos lógicas que estructuran el interior de un orden discursivo, materializándose en los documentos y reglas que establecen un acto de normalización.
7. La patrimonialización es el proceso de puesta en valor de un bien cultural, el cual representa un mecanismo de visibilización de los símbolos del poder que legitiman la historia oficial de una práctica cultural.

La política que proclama UNESCO se encuentra encaminada a la salvaguardia de la diversidad cultural en cualquiera de sus manifestaciones frente a una homogeneización que orienta la mundialización, es decir, hace parte de un proyecto económico global. Pero bajo una visión antropológica, distante de la retórica de una nostalgia por el pasado, el patrimonio se debe entender

como un recurso dinámico, como un proceso vivo, en constante movimiento. Se debe superar la mirada que implica que los bienes culturales, tangibles o intangibles se deben conservar bajo un modelo esquemático o ideal; las manifestaciones vivas como las tradiciones se reproducen continuamente desde la oralidad y la transmisión.

Me refiero a *Saberes Tradicionales Heredados* que por ejemplo en Pile, Manabí, no solo están asociados al tejido de paja toquilla, sino también a otras tradiciones ancestrales como por ejemplo las fiestas patronales de San Pablo y San Juan Bosco, patronos de la comuna, celebradas en mayo y diciembre respectivamente; y por ejemplo en el Sigsig, tradiciones incorporadas a la producción, como la creencia de que a través de la asociatividad se puede conseguir la organización social y económica en la cadena de valor del sombrero como un producto comercial, en aras de la mejora de la calidad de vida de los mismos artesanos.

Si bien el patrimonio es una convención, el resultado de una construcción social positiva, un acuerdo que establece una diferenciación con los otros grupos sociales, por lo cual, es un complejo dispositivo que expresa la identidad de un colectivo pero representa, asimismo, un factor de resistencia contra los intentos de una homogenización cultural. Diversos autores ratifican que el patrimonio también se encuentra transversalizado por espacios donde se concretan relaciones de dominación y constituye un instrumento simbólico y disciplinario de exclusión social o cultural (Salgado, 2008: 15-17). Donde la activación patrimonial es realizada exclusivamente por el poder gubernamental con el interés de promover el desarrollo y la identidad de un colectivo.

La mirada creada por el Estado ecuatoriano ratifica un juego de poder en el que prevalecen intereses hegemónicos de representación, un pensamiento institucional que devela divergencias en la comprensión y asimilación del patrimonio, así como intereses diversos en su conservación; se percibe la reproducción de una mirada colonial que contribuyó en el desarrollo de discursos mixtos, entre ellos, el establecido sobre la fotografía etnográfica como medio de persuasión y herramienta de comunicación. En el recorrido que hice intento mostrar que el sentido aparentemente “auténtico” de estas representaciones fotográficas, no solo hacen parte de la reproducción mimética de una realidad, sino que fundamentan una práctica discursiva al servicio del proyecto moderno de la nación ecuatoriana instaurada como *pluricultural* y *multiétnica* a partir de 2008, y que a su vez sirve a un proyecto de Estado mayor, la inserción en una economía global.

Me interesa también entender el concepto de patrimonio desde un enfoque antropológico que lo plantea como un tipo de símbolo social que permite el sostenimiento y la transmisión de la memoria colectiva, constituido por bienes culturales representativos de una colectividad como lo son los usos, los valores y los significados de determinadas prácticas. Como herencia viva, el patrimonio confiere el sentido de continuidad en su conexión intergeneracional, sobre todo el

intangibles. Valores que se transmiten, se recrean o se inventan en función de su uso temporal. El saber de la paja toquilla se puede calificar como un bien etnológico, un saber ancestral que ha sido transmitido y que conecta la cultura material con la inmaterial. Pero el sombrero como tal, no es lo importante, es el conocimiento y la información a su alrededor lo que lo hace tan valioso como fuente patrimonial alimenta la base de la identidad, la creatividad y la diversidad cultural de dos regiones del país.

Después de sistematizar los datos recogidos en el trabajo de campo, es claro que mediante manifestaciones patrimoniales significativas la gente recuerda y asume su pertenencia a un grupo social o a una comunidad; comprendí que la identidad cultural no es sólo una, sino que es un fenómeno múltiple, y siempre relacional y contextual; es decir, funciona bajo un proceso dinámico.

Pero como fenómeno es muy interesante analizar como el patrimonio sirve a una doble función, un medio de identificación, gracias a su capacidad simbólica de legitimar identidades, pero también es un instrumento de desarrollo social y económico que favorece intereses mercantiles. A través del valor de cambio, el patrimonio se ha convertido en un producto propio que facilita nuevos hábitos de consumo en la sociedad y en un recurso susceptible de desarrollo, en una mercancía.

Las activaciones patrimoniales poseen un valor de uso (identidad) y un valor de cambio (mercado). El valor de uso obedece a funciones interiores de la comunidad en relación con la memoria colectiva. Y el valor de cambio, podría decirse que se representa en las funciones exteriores (los usos turísticos).

De modo que el patrimonio cultural se halla en una disyuntiva que oscila entre la ventaja de los valores de uso, desde la identificación de la memoria colectiva, y/o la prevalencia de los valores como productos mercantiles. Dos discursos lo circundan: el identitario (patrimonio de uso), el cual funciona como un marcador étnico y, el mercantilista (patrimonio de consumo) que funciona como un elemento de desarrollo social y un medio potencial de transformación económica. Dos dimensiones extrapolables a las dimensiones de lo universal/particular y lo material/inmaterial como ejes que articulan los dilemas en el proceso de puesta en valor del patrimonio construido y representado.

Desde una perspectiva económica el patrimonio encierra un riesgo, se tiende a pensar que contraponen los valores turísticos con los de la identidad. En la línea del pensamiento de Llorenç Prats (2006), puede suceder que la comercialización del patrimonio, su valoración en el mercado, no sólo no va contra la identidad, sino que a veces contribuye a mantenerla, a recuperarla, a activarla o incluso a reformularla.

En el marco discursivo de la declaratoria del saber de la paja toquilla como patrimonio inmaterial de la humanidad se puede observar su funcionamiento cuando al activar la noción de

patrimonio se recupera o se reincide en la memoria colectiva, se toma conciencia de la pertenencia y se incrementa la autoestima de los artesanos, y mas cuando hace parte de una reivindicación política y es foco de un Plan Nacional de Desarrollo gubernamental. El gobierno de la *Revolución Ciudadana* es consciente de que la activación de este saber cómo patrimonio cultural conlleva a una apropiación de éste como un recurso turístico y lo posiciona como un factor de desarrollo que puede potenciar la disminución de la pobreza en el lugar. Tanto a escala nacional como local, el discurso dominante de la política patrimonial impone la autenticidad como un valor universal soportado en los estados partes que componen las grandes instituciones que velan por su preservación.

Como lo plantea E. Kingman, el patrimonio entendido dentro de las políticas de Estado, adquiere su sentido dentro de una economía simbólica que se focaliza, para éste caso de estudio, en la rentabilización de determinados intereses, principalmente relacionados con la industria del turismo (Kingman, 2004: 27). De modo que, la fotografía al servicio del discurso patrimonial también cumple con dos funciones, es objeto histórico y es agente articulador de la historia, donde es símbolo y documento a la vez, y a través del uso recursivo del retrato es evidenciada una práctica que reproduce relaciones de consentimiento, autorrepresentación y memoria, en un conjunto complejo de relaciones de poder. Es interesante contrastar esto, con el pensamiento de Sara Pink, quien afirma que la fotografía es también es una estrategia manipuladora, en vista de que la veracidad de la toda imagen involucra una duda, en vista de que la cámara no registra una realidad preexistente ni independiente, las cámaras son usadas para evocar realidades donde pasado y presente se conjugan. La manipulación puede provenir de ambos lados del visor, tanto de quien toma la imagen como del retratado, los sujetos fotografiados también pueden decidir y organizar la escena que desean, sobre todo si tiene fines personales o políticos en mente (Pink: 1996:132). De modo que, la capacidad discursiva de la imagen es más limitada que la del lenguaje, justamente porque su capacidad de abstracción es dudosa.

De manera que la pertenencia en una lista representativa de UNESCO conlleva por parte del Estado a idear un producto con un valor económico y social mediante la patrimonialización de una forma de vida y sus manifestaciones propias. Claro está que, paralelamente se estableció una relación de apoyo compartido con la misma comunidad en el proceso de aceptación y postulación del saber. Es así que se confirma que, antropológicamente la cultura y el patrimonio son los principios fundamentales sobre los que se sustenta la memoria social. Considero entonces que la valoración mercantilista del patrimonio no tiene por qué ir contra su valor simbólico, si se lograra un equilibrio entre ambas posturas. Aunque siempre existirá una contradicción dada por el consumo de bienes culturales orientado por los dispositivos del turismo cultural.

Si retomo una sola de las realidades que acontece a los tejedores de Pile, puedo recapitular

diciendo que a pesar del auge comercial en la última década del sombrero de paja toquilla, mal denominado “Panamá Hat”, es sorprendente que solo quede un tejedor del sombrero extra fino o traffino, en la comuna de Pile y en el país. Conociendo este fenómeno, el Estado ecuatoriano a través de su Ministerio Coordinador de Patrimonio y del INPC, presenta ante la UNESCO el expediente de candidatura del “Tejido Tradicional del Sombrero Fino de Paja Toquilla” con su respectiva denominación de origen y con el propósito de salvaguardar esta tradición, logrando obtener la inscripción del elemento en la lista representativa según los criterios establecidos en la Convención de la Salvaguarda del PCI, del año 2003 de dicha institución mundial.

En la manufactura del sombrero no solo interviene el tejedor, sino que este hace parte de una compleja cadena de artesanos que contribuyen en diferente proceso de acabado de la pieza. En toda la práctica prevalece la condición humana desde el conocimiento sobre el material y la materia prima hasta su acabado, manteniéndose una larga tradición de origen de generación en generación en los tejedores manabitas, quienes en la vía de procesos históricos y económicos han transferido este conocimiento al austro ecuatoriano e inclusive a varios países de Latinoamérica.

Ahora bien, el plan de salvaguarda dos años después del galardón aun está en su fase investigativa, apenas se ha logrado identificar a los tejedores en el territorio, a través de un censo, y las condiciones socioeconómicas que viven, así como la identificación del proceso mismo de la manufactura, a través de las consultorías y los inventarios culturales realizados. Pero aún la realidad es que el número de los tejedores finos no llega a diez en la provincia de Manabí, solo queda uno de extra finos o traffinos, un sombrero fino en el mercado local puede llegar a los 800 dólares, un traffino a más de 10mil. Un sombrero de este tipo desde la corona, hasta la copa y terminando en las alas puede llegar a tener 43 o más hebras por pulgada, es decir 43 fibras extrafinas, similares al diámetro de un cabello, sin nombrar los tiempos de producción que requiere cualquiera de estos dos tipos que pueden sumar meses de trabajo. El Estado y la Refinería del Pacífico fundan una Escuela-Taller, una prueba piloto de conservación del saber, donde el tejedor con el saber del tejido más fino ya no trabaja como monitor de la escuela, sino que le vende a un extranjero de manera exclusiva toda su producción y, quien le paga un tipo de sueldo mensual y comisiones por cada una de las ventas que hace de sus sombreros. Parece increíble pero así es, Simón Espinal nunca se ha subido a un avión, pero ha tenido espacios en programas de la televisión norteamericana como en la “CBS”-“The Early Show”- Keoghans`s Heroes”, en la televisión alemana, francesa, entre otras, es conocido por su arte y oficio, pero no por un interés nacional, sino extranjero.

De manera que la inclusión en una Lista Representativa de UNESCO, que implica solo un papel firmado sin ningún tipo de remuneración económica, debería ser el último paso que se dé para

reconocer un elemento cultural de alto valor, como lo es el saber del sombrero ecuatoriano, con todos los estudios previos que implica un plan de salvaguarda. Aquí se enfrentan a una situación inversa, primero se logró el premio y luego, todo lo que implica la salvaguarda, que aún no se concreta ni tiene un impacto social ni económico sobre la población. Además observé que una declaratoria de este tipo pretende integrar la actividad desde un sentido nacionalista. Se puede analizar desde el cambio del nombre: de *Panamá Hat*, a *Sombrero Ecuatoriano*, donde justo en este punto se ha prestado para recelos interprovinciales, es decir, existe una denominación de origen en Montecristi para el sombrero de paja toquilla, donde se contraponen y compiten el origen histórico y la alta calidad de manufactura manabita con el nivel de producción serial y las diferencias con el tejido cuencano. El expediente técnico presentado obvia mucho de esto, y agrupa el conjunto de saberes alrededor del tejido de la paja toquilla en uno solo. El reconocimiento se hace al sombrero como país no como región, lo cual ya en sí mismo es problemático para las comunidades desde una visión antropológica. Donde todo este marco del discurso patrimonial transita entre el fortalecimiento de la identidad nacional, pero se encuentra escindido de los actores sociales involucrados.

Otro aspecto nodal a tratar es que una declaratoria de Patrimonio Inmaterial se verá reflejada en imagen para el país a nivel internacional, desde el punto de vista, que se engrana dentro del panorama patrimonial del mundo, y como consecuencia llega el consumo turístico, no solo llega la atención internacional, sino que la artesanía se vuelve en un producto mercantil. La incorporación del patrimonio al mercado turístico implica que las comunidades activen sus tradiciones, por consiguiente el bien cultural entra en la lógica del mercado, se vuelve un producto comercializable que puede considerarse como un factor de desarrollo que contribuya a mejorar la calidad de vida de los actores, según el lugar desde el que se mire.

Turismo e identidad no tiene por qué permanecer al margen. Una apuesta sostenible por la rentabilidad del patrimonio, como producto idóneo de comercialización, no debiera afectar negativamente a la identidad. Más bien por el contrario, considero que el rescate del patrimonio contribuye a concientizar y a rescatar la memoria colectiva. Es una estrategia de apropiación social y económica, que puede también responder a una forma de "resistencia cultural" o constituir una manifestación local frente a los procesos de homogeneización global.

Pero como ha explicado Néstor García Canclini (1989) el exceso de explotación del patrimonio, en función de un desarrollo urbanístico implica representaciones, recreaciones teatrales, reconstrucciones materiales, todo tipo de *souvenirs*, los cuales llevan a la creación de un patrimonio fingido, a un simulacro que alteran los significados convencionales de los referentes patrimoniales, incurriendo en efectos negativos y consecuencias donde lo cultural es vaciado de contenidos y los

lugares, en este caso, las prácticas sociales, se convierte en una postal anacrónica para el consumo turístico.

Por otra parte, la "mercantilización" de la cultura posibilita una nueva concepción en las políticas de estado, el patrimonio deja de ser un discurso reivindicatorio, para, como se observa en este estudio de caso, generar prácticas sociales de patrimonio inmaterial asociadas al sombrero que fomentan un discurso de identidad, en una suerte de tecnología política de gobierno que funcionaliza el sentido de la nación, entendida como plurinacional. La práctica patrimonial se convirtió en un debate político que en defensa de una serie de elementos culturales desde las organizaciones e instituciones internacionales inscriben a las naciones en una dimensión global de gobierno y control social, donde se dimensiona el poder de la voluntad de saber, el cual se sitúa en el centro del orden discursivo patrimonial: conocer el pasado, controlarlo y administrarlo, permite los mecanismos de control de las dinámicas del presente y del futuro. Con el fenómeno de patrimonialización de la cultura, el patrimonio cultural incorporado a una política de desarrollo económico, puede contribuir a crear industrias culturales y a complementar el entorno social de las comunidades involucradas. Pero me pregunto, ¿cómo es posible llegar a un equilibrio equitativo entre las partes cuando el punto de partida es la homegenización cultural?, donde se ignoran las necesidades básicas de los actores sociales implicados. Queda para alimentar el debate sobre esta basta problemática, las paradojas de la puesta en valor de un bien cultural, las que se formulan desde el orden de un discurso patrimonial en el marco de experticia internacional de tres grandes instituciones como son UNESCO, ICOMOS y CDE. Esta tríada normaliza y propone una tipología de valores que facilitan la celebración del patrimonio como un valor universal. Una carta de navegación de las operaciones a seguir en pro de la conservación y preservación por los estados parte o miembros, un prospecto de lo que en términos foucaltianos sería un trabajo de buen encausamiento en todo el sentido del término. Por consiguiente, queda en evidencia que la noción de patrimonio, antes que nada, es un concepto occidental que reproduce una comprensión hegemónica de la conservación de las diversas prácticas culturales. Y es al interior de esa construcción semántica que el valor universal se expresa en la autenticidad y originalidad de las mismas, esta producción de normas y reglas según la experticia internacional, incorpora en algunas oportunidades, iniciativas de autoridades locales que no siempre aseguran la inclusión de habitantes o de la experticia popular.

El turismo sostenible contribuye a la conservación del patrimonio y posibilita el desarrollo social. LLorenç Prats (2003) analiza la ecuación turismo+patrimonio=desarrollo. Y llega a la conclusión que *depende*. Depende de factores mixtos, afirma que el turismo, representa una diversificación en los ingresos, puede constituir un factor de conexión y cohesión social, coherencia

política y contribuye en creación de una imagen colectiva. Lo cual, en primera instancia, no tiene por qué producir una naturalización de los discursos sobre el patrimonio, ni tampoco la mercantilización de las identidades. Todo depende desde la mirada con que se aborde.

Esta modalidad en la que el patrimonio y la tradición se asumen como factores de progreso busca la activación de las economías locales, frente a los fenómenos de la globalización. La activación de este tipo de políticas debe realizarse teniendo en cuenta las estrategias de desarrollo territorial. Lo que supone la planificación previa y del diálogo constante con la comunidad implicada, además de un trabajo de campo en estrecha relación entre el investigador y los investigados, como un factor clave de éxito social y económico en este tipo de planes de gestión e intervención política del patrimonio cultural. Para lo cual se requiere un equipo humano especializado en las distintas disciplinas relacionadas con los bienes culturales. En este sentido una de mis críticas al gobierno ecuatoriano y más específicamente al INPC, radica en que la mirada que hacen sobre la comunidad de artesanos tejedores de paja toquilla reflejada en las imágenes que promocionan a nivel global, esta desprovista de un análisis consciente de sus propios contenidos, como un aspecto descuidado. Es la reproducción de un canon histórico en la creación de imágenes nuevas, donde observo que no hubo una implicación del investigador en la sociedad analizada, la aplicación práctica del conocimiento antropológico, investigación e intervención planificada evidencian una acción eficaz en los resultados, que para este caso y desde un enfoque desde la antropología visual no se evidencia.

Sobre la ética de la representación

Una fotografía nunca será ingenua, dice exactamente lo que debe decir, es un tipo de ventana hacia una realidad dada, y más cuando se trata de una fotografía etnográfica. La intención de un investigador-etnógrafo es, procurar representar la realidad que está observando y viviendo. Para Claude Lévi-Strauss la cámara era un instrumento más del investigador que la utiliza para “detener” una determinada situación cultural que no se repite, y dijo: “en el plano etnográfico, la fotografía constituye una reserva de documentos, permite conservar cosas que no volveremos a ver más” (Lévi-Strauss en J. Naranjo 2008: 117). Todo indica que esta es la intención de INPC, con el discurso visual que creó ante UNESCO, en las imágenes que acompañan el expediente y los folletos se alcanza a percibir cierta nostalgia que pretende impactar a observadores sensibles, pertenecer a una lista representativa del patrimonio de la humanidad, es admitir que se construye una representación que confirma una problemática social compleja con problemas que afrontar, en este caso, el abandono y la pobreza a lo largo de la transmisión del saber juegan un papel crucial en la realidad de los artesanos. Ante UNESCO y el INPC, pareciera que basta con grabarles o

fotografiarles para sustentar un inventario cultural y de paso, “salvaguardar la tradición”. La tradición del tejido esta “desapareciendo” por sí sola, por la falta de una política de Estado que regule no solo la cadena de valor socioeconómica de la artesanía más importante del país, como lo es el sombrero de paja toquilla, sino sus necesidades sociales como el reconocimiento y el rescate de su memoria histórica y cultural.

Me encuentro ante un patrón recurrente de representación, una mirada sobre la otredad que conlleva el eco de una visión colonial eurocentrista. Me inquieta que la fotografía que acompaña el expediente no se sustente por sí misma, es decir, la falta de pié de fotos, me genera múltiples interrogaciones e interpretaciones. La imagen en contextos antropológicos no puede separarse del texto, el cual se hace necesario para la interpretación de la imagen, otra situación se presenta en el arte o en el cine, donde la narrativa juega un papel fundamental, pero aún así, el conjunto de imágenes analizadas no se corresponden con el texto que las fundamenta.

La imagen como tal no puede estar sola, lo que no implica que si pueda independizarse de una referencia textual descriptiva, asunto que se puede lograr según la capacidad reflexiva del fotógrafo o del antropólogo. Si pienso en el conjunto de fotos que acompañan el expediente que no tienen pie de foto, pero que se encuentran dentro del paquete que exige la entidad para suscribir el bien cultural, se entiende que se deben leer en el contexto, lo cual condiciona una mirada para su apreciación.

Los pié de fotos descriptivos pueden enseñar; pero, simultáneamente, también pueden engañar. Toda vez que el etnógrafo ofrece una interpretación del retrato, por poca que sea, según las palabras que escoja se restringe las posibilidades de interpretación al lector. En este sentido, deshumaniza al fotografiado; le construye uni-dimensionalmente.

El uso de pié de fotos en cualquier imagen, y más en las etnográficas indican algo de lo que el autor procura comunicar. Muchas veces los pies de fotos son una apología al estereotipo. Por eso el recurso del retrato es tan crucial y tan determinante en una imagen, ya que humaniza al sujeto, el hecho de ver el rostro lo hace particular y único. Un buen retrato debe revelar la relación entre el antropólogo/fotógrafo y su personaje o informante, debe tratar de trascender la mirada sobre un sólo aspecto de la persona (por ejemplo cuando se muestra desempeñando un oficio) y buscar mostrarla como individuo. En el material analizado para este estudio, los artesanos figuran como entes representativos de determinados papeles sociales bajo una naturalización de su condición, más no como individuos.

Luego de observar las fotos de los folletos editados por el INPC, surgen varias inquietudes frente al uso de imágenes, los autores y lo que éstas representan. Si se revisa el folleto: *Tejido del sombrero de paja toquilla patrimonio cultural inmaterial de la humanidad* (ver en carpeta de

Anexos los folletos N°1 y N°2), en su páginas 16 y 17 encontramos tres imágenes que me llaman la atención, la primera del lado izquierdo, se puede ver a Domingo Carranza con su familia tejiendo, el pie de foto dice: *familia de la comuna Pile, en Montecristi que se dedica al tejido de sombrero finos de paja toquilla* (INPC, 2012). La imagen contigua a esta, en el medio, es una imagen de una reunión, su pie de foto dice: *Inés Pazmiño Gavilanes, Directora Ejecutiva del INPC, acompañada de Alberto Paz Zambrano, Director Regional del INPC y de Funcionarios de la Refinería del Pacífico participaron en la inauguración de la Escuela Taller* (INPC, 2012). En la tercera imagen, del lado izquierdo, se ve de nuevo a Domingo Carranza junto a unos jóvenes que firman documentos, su pie de foto dice: *inscripciones para la escuela taller en la casa comunal de Pile* (INPC, 2012). Ahora bien, la segunda foto que referencia a los funcionarios del INPC, apenas se distinguen en medio de tanta gente que aparece en la reunión, además que se ubican en el tercer plano de la foto, en cambio las otras dos muestran casi en el primer plano de la foto a Domingo, su rostro es claramente identificable y en tamaño son imágenes más grandes que la anterior, pero ninguno de los dos pies de fotos que le corresponden, lo referencian con su nombre o identidad, sino que en uno se hace referencia a su oficio y en el otro hay una referencia a un lugar. Evidenciamos entonces una forma ilustrativa de usar las imágenes que ignora a los protagonistas sociales del saber que proclaman.

El no uso de pie de página supedita a que la imagen fotográfica sea libre de interpretación, tiende a naturalizar a los objetos y las personas. En una investigación como la que realizó el INPC en la que ha invertido tantos recursos humanos y económicos, ha tratado de representar una tradición que es del orden de lo inmaterial, ¿cómo se debería representar entonces? Sería la primera pregunta a resolver. Aparentemente, encontraron la respuesta en la descripción del oficio, en la narración del paso a paso de la preparación de la materia prima y la elaboración del sombrero. En mostrar a través de las imágenes a personas que desempeñan el oficio, pero que no miran a la cámara. Es decir, no hay una relación de tú a tú, que sea establecida desde la imagen. Otro ejemplo, en la página 13 del mismo folleto en la esquina superior derecha encontramos la imagen de Simón Espinal, el pie de foto dice: *Simón Espinal inicia el tejido del sombrero* (INPC 2012). Esta imagen muestra al personaje distorsionado porque la toma está por debajo del el ángulo de visión del fotógrafo, lo que genera el efecto de cabeza grande y piernas pequeñas, aun así su rostro no se distingue. Simón ya tiene nombre propio en Pile y en el país como el tejedor de sombreros finos más reconocido, Domingo no, su nombre apenas se conoce en Pile y en la Regional 4 del INPC. De manera que se percibe una falta de análisis y conciencia en el uso de las imágenes que hizo el INPC para el expediente en cuestión.

De esta forma, la imagen fotográfica (impresa) estimula en los receptores una imagen

especular (Lewin, 2006: 110), una imagen de sí mismos a partir de la cual se enfrentan y hace que se diferencien de otras comunidades o grupos sociales. Esa auto-imagen mental provocada por la fotografía se iconiza, siguiendo las palabras de Lewin, para comenzar a funcionar como un aparato de mediación con los otros (Lewin, 2006: 115). El poder del retrato radica en que comunica información cultural específica. Usualmente, el retratado es rodeado de objetos sacados de la vida cotidiana. Pero aun así, el rostro y la mirada ofrecen poca información. El reto del fotógrafo es encontrar la humanidad del sujeto. Henri Cartier-Bresson notó que los retratos permiten buscar lo que es igual entre toda humanidad (Lutz y Collins, 1994: 96). El rostro tiende a eliminar los elementos culturales de la foto; dejándolo en un nivel universal, a la persona como individuo.

Todo retrato supone confianza entre el sujeto y el antropólogo. Pero aun así, el retrato también implica una relación de poder. En este sentido, puede servir como prueba de la conquista sobre “el otro” cuando las imágenes no surgen en el marco de la confianza. El fotógrafo o antropólogo, ávido de postales turísticas o en su defecto, de experiencias de “souvenirs” en busca de la comercialización de lo “exótico”, usualmente incurre en tomar fotografías sin el consentimiento del otro, a través de recursos técnicos como el uso del zoom o lentes de largo alcance o sencillamente en un descarado acto de “robo” de imágenes. Toda fotografía tomada sin el consentimiento del sujeto es un símbolo de opresión (Hill, 1989: 25). A mi modo de ver algunas de las imágenes de los artesanos fueron conseguidas de esta manera, sí que ellos sean conscientes de que son “presa fotográfica”. Donde se percibe una violación a la privacidad y su personalidad se ve manipulada en condiciones impuestas por otros. El contexto de la declaratoria de PCI funciona como parte del problema social en lugar de hacerlo evidente como parte de alguna solución. Además que plantea un problema ético en la antropología que parece que aún no está resuelto.

Ante la pregunta a los artesanos sobre cómo se sienten con este tipo de imágenes y si se sienten identificados, escuché respuestas encontradas que suscitaron críticas al método realizado por los funcionarios del INPC. Los artesanos de Pile se asumen como una población vulnerada en este sentido. A Pile han llegado periodistas y fotógrafos de muchas partes del mundo a entrevistarlos, tomarles fotos, grabarles en video para programas de televisión, videos documentales, etc. los mismos que prometen enviar su artículo o reportaje, o prometen el envío de las imágenes, cosa que nunca se ha cumplido según lo que me comunicaron. La información no retorna ni circula, de manera que esto ha alimentado en ellos la sensación de que son marginados. De manera que, hoy por hoy también asistimos a una naturalización del acto de tomar fotografías. Habitualmente se confunde la imagen con la aproximación a una técnica de representación, pero esto constituye un punto álgido y neural dentro de la antropología visual. Considero que frente al uso de la imagen, los análisis deben ser situados, desde su contexto histórico, social, o político, para que no termine

siendo una folklorización de la imagen misma o una apología al discurso dominante.

Aura y Jorge, al igual que Domingo y Simón, se encuentran en total desacuerdo con las personas que llegan a tomar fotos a Pile y no dicen para que son, o donde van a aparecer. Frente a sus propias imágenes en los folletos manifestaron que “*está mal que saquen las fotos solo de las manos tejiendo, pues no se ve la cara del artesano. Usan la fotografía y todo el mundo la ve, pero nadie sabe de quién sus esos dedos, se desconocen la identidad del artesano*” (D. Carranza, 2014. Entrevista). A Aura le gusta el video documental del INPC, le gusta verse y ser protagonista de la iniciativa como patrimonio inmaterial de la humanidad. Pero le molestó el hecho de que se firmó un consentimiento de sesión de imagen sin remuneración económica y que el proceso fue muy rápido, llegaron a grabar sin avisarles previamente. “Todo fue muy rápido, llegaron así no más y esto hay que hacer...Dijeron! (A. Alarcón: 2014. Entrevista)”. A pesar de todo, consideran que el proceso liderado por el INPC fue de gran ayuda, ya que se sienten únicos en el mundo y se encuentran con grandes expectativas con el plan que prometió la institución.

En los últimos tiempos tanto en la antropología como en el arte surge el problema epistemológico de la relación entre conocimiento y poder en el contexto del encuentro entre culturas dominantes y dominadas, una mirada sobre “el otro” dentro del problema ético implícito en la representación visual y la narrativa de las diversas culturas y pueblos del mundo, donde la técnica fotográfica constituye el medio más poderoso en la representación como una apología a los estereotipos. Solo a través de la fotografía se puede replantear las implicaciones éticas y políticas de las imágenes, tanto del público que las mira, como en los sujetos representados.

Una perspectiva de autorrepresentación: El autorretrato y la mirada sobre sí

A la luz de lo analizado es evidente que a pesar de las posibilidades enormes de los medios de comunicación, aun hoy, no se ha llegado muy lejos en cuestión de imagen y representación del otro. Reitero que no solo en casos como en analizado del expediente técnico presentado ante UNESCO, sino en muchos otros casos de nuestra cotidianidad, como las imágenes que se consumen a diario en noticias, en la internet, en folletos turísticos, entre otros, se mantiene aún la perspectiva colonial. Gracias a dos factores contundentes: una visión unidireccional y estereotípica de la diferencia cultural y, el proceso global de ‘mercantilización’ que ha transformado la cultura en las últimas décadas. La autenticidad cultural de los artesanos toquilleros se vende hoy y desde hace un siglo, en el mercado económico como *exótico y étnicamente distinto* en la medida en que representa a un país. Los medios de comunicación juegan un papel preponderante en el mantenimiento de la idea de autenticidad cultural. Es muy clara la relación Representación/Economía donde lo tradicional, espiritual, exótico, misterioso, llama la atención y por tanto vende. El gobierno de la *Revolución*

Ciudadana en el anterior Plan de Desarrollo hace una apuesta grande al turismo cultural autosostenible, el cual constituye el ejemplo evidente de una búsqueda de autenticidad cultural en pro de las dinámicas del *Buen vivir* como una política de estado y uno de los mecanismos de autorrepresentación que proyecta su sentido nacionalista. El ejercicio de hacer parte de una de las listas representativas de UNESCO tiene aspectos positivos como: es el inicio de la configuración gubernamental de políticas públicas que promuevan la integración cultural y la conciencia de la necesidad de priorizar la inclusión de la realidad histórica y social de los ecuatorianos, dentro de una de las consignas del *Buen vivir*. Asimismo, la presencia del patrimonio como un eje trasnversal en los planes de desarrollo permitirá la planificación y coordinación de diversas instituciones que a corto y largo plazo facilitan el debate y el intercambio de cosmovisiones diversas sobre tópicos alrededor de la conservación, gestión y promoción del patrimonio tanto material como inmaterial en el país, originando en diseño de políticas culturales cada vez mas dialógicas.

Los turistas se sienten atraídos por la postal o la imagen idealizada de los artesanos y la confección de su famoso sombrero, con lo cual reafirman este hecho como una tradición ancestral, inmóvil que capturan con su cámara sin percatarse de su realidad. Pero el país, en términos de políticas publicas carece de la infraestructura y el capital humano necesario para consolidar este megaproyecto. Es por esta razón que, pertenecer a la lista representativa tiene debilidades como: los materiales visuales que fueron presentados ante UNESCO, aunque se percibe su esfuerzo, se sienten desarticulados de este discurso político, la imagen va por un camino y el texto por otro. Lo escrito nunca puede cubrir por completo la riqueza de un proyecto visual que contiene la imagen. De manera que, se debe contemplar muy bien el camino a tomar en términos de representación e imagen, en vista de que se oscila en dos tipos de situaciones, una: desde un punto de vista antropológico, los textos empobrecen los contenidos de las fotos por reducir todo lo visual a un índice. Y dos: la ausencia de textos deja a una libre interpretación. Por consiguiente lograr el equilibrio entre texto e imagen es un asunto de concepción del proyecto mismo, conceptualización y articulación.

Uno de los aportes de esta investigación de tesis fue el vincular un proceso de autorrepresentación con la comunidad a partir de un ejercicio fotográfico, el cual consistió en acercarme a estas familias de artesanos que estuvieron vinculadas al proyecto de la declaratoria del saber del tejido de paja toquilla como patrimonio inmaterial por UNESCO, a propósito de la inclusión de éste saber tradicional en las listas representativas de dicha institución. Con el objetivo de analizar las representaciones que de ellos hizo el INPC para confrontarlas con el proceso creativo de mirarse a sí mismos, a través del autorretrato. De modo que desarrollé experiencias de lectura visual conjunta para el visionado y diálogo alrededor de las fotografías, de los folletos y del video

(serie de productos visuales que acompañaron el expediente para UNESCO). Mi intención fue la de comprender el papel que puede llegar a tener una imagen en determinado proceso de construcción y transmisión de identidad, y con la inquietud de indagar en qué medida el retrato fotográfico permite cristalizar sentimientos también de identidad. Asimismo, realice entrevistas a profundidad a miembros de la comuna como el representante oficial, la familia Espinal Espinal y a la familia Carranza Alarcón, que a su vez seis de los hermanos ya están casados y tienen sus propias familias. Luego de esta etapa, desarrollé el proceso de creación fotográfica con cada integrante de las familias que accedieron al ejercicio, es importante resaltar que el planteamiento del ejercicio no fue fácil, en vista de que no todos accedieron a participar, lo cual hizo que la serie fotográfica de toda la familia quedara incompleta. Para este momento del proyecto establecí relaciones de mayor confianza con las familias de tejedores, con la intención de generar un intercambio simbólico de saberes. Es decir, yo les explique y mostré la génesis artesanal de la creación de la imagen fotográfica, a través del uso de una cámara antigua, una cámara de placa 4"x 5", y en un contexto dialógico, les enseñé parte de un oficio que también es tradicional como lo es el operar dicha cámara y la importancia del manejo de la luz para su funcionamiento, con el propósito de que cada persona pensara por un momento la complejidad en la concepción de una sola imagen, escogiera una actitud y una pose con la cual deseaba proyectarse a sí mismo, en la creación de cada autorretrato. Este ejercicio de intercambio buscó, no solo afianzar mi relación de confianza con el grupo de artesanos, sino la vinculación de la fotografía a un método alternativo en sus usos sociales, no como dato propiamente, sino como espacio de reflexión conjunto que potenciara la construcción de representaciones visuales, lo que me llevó a formular preguntas sobre cómo se crean y cómo le dan sentido a la imagen. De manera que la foto opera en un doble sentido, no solo como registro de acontecimientos históricos y sociales, sino también como un dispositivo que articula y hace visible las relaciones socioculturales que determinado grupo mantiene con acontecimientos específicos de la vida cotidiana. Roland Barthes hace alusión directa al tema del retrato y la representación del yo en la fotografía cuando afirma: "la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro" (Barthes 1989: 40)

El ejercicio fotográfico se realizó con luz natural, en las casas de las diferentes familias, se hicieron placas análogas junto a un respaldo digital, que también incluye imágenes de la comuna de Pile. El proyecto lo concebí en blanco y negro y no en color, con la intención de conservar una relación con los procesos analógicos y artesanales de la fotografía hecha con la cámara antigua. Lutz y Collins dicen que "el color es el lenguaje del consumo y abundancia, mientras que el blanco y negro es el medio de comunicar hechos reales" (Lutz y Collins, 1994: 94). En mi encuentro con las familias les explique todo lo que implicaba tomar un solo retrato con ese tipo de cámara, no

solo desde su manejo, sino la actitud del modelo, el cuidado que había que tener con la composición y el riesgo de perderlo todo en el revelado, recibí de parte de los participantes una respuesta positiva que me lleva a reflexionar sobre un abanico de posibilidades que abre en mismo medio fotográfico, y que hoy, a la luz de esta investigación, siento que es inexplorado por la misma antropología visual. A Pile viajé en 2 oportunidades, la primera para hacer entrevistas y la segunda para realizar este ejercicio, en mi estancia de 10 días con la comunidad logré hacer 25 placas fotográficas de 4x5”, entre retratos y paisajes, a través del diálogo y colaboración de los participantes. Entre ellos y yo acordamos la realización de su autorretrato, ellos decidieron como querían su foto en términos de pose y lugar escogido.

Dejo a consideración del lector una selección de 16 imágenes que componen esta serie fotográfica de autorretratos realizados con la cámara de placa B/N, cuyo conjunto evidencia los rostros de algunos de los artesanos tejedores de paja toquilla de Pile. Sobra decir que esta experiencia me enriqueció no solo en la forma conceptual, sino práctica. Es decir, me permitió construir una nueva ruta investigativa desde el campo de la antropología visual aplicado al análisis de los procesos que comprometen la política, la comunicación visual y el mundo de las imágenes en nuestro contexto cotidiano y, además; en la forma práctica, me permitió realizar un ejercicio donde no solo establecí un diálogo, en mi condición de extranjera, con dos de las regiones que enriquecen el panorama cultural y etnográfico del Ecuador, como son Manabí y Cuenca, sino que tuve la oportunidad de crear con ellos. Finalmente considero que la fotografía es un medio idóneo fantástico, un medio para ilustrar discursos que potencian tanto la narración como la creación, la fotografía tiene que ver con el pensamiento verbal y con la articulación del discurso. De manera que es una técnica con el poder de cuestionar los métodos de la antropología visual y confrontar su uso constantemente, donde después de un proceso como el llevado a cabo en esta investigación, abre un panorama de preguntas de origen metodológico y conceptual, sobre cómo estamos leyendo las imágenes y cómo las consumimos hoy.

La fotografía les ofreció al grupo de tejedores que participó en el ejercicio la posibilidad de fijar su dinámica cultural, en el sentido en que registraron la mirada sobre sí mismo, con la necesidad de confrontar al espectador. Al registrar su rostro frente a frente no solo enriquecen su propia identidad, sino la de las generaciones futuras, en esta caso la de los niños que se incorporaron al ejercicio. La serie fotográfica es bastante diversa a nivel de encuadre y espacios, ya que cada personaje decidió como se quería representar y su pose, el orden de las imágenes está por familias iniciando con Aura Alarcón Pilligua³⁴ y su esposo Jorge Ignacio Carranza Holguín, seguidamente se encuentra la Familia de Domingo Carranza Alarcón, luego la de Alberto Carranza

³⁴ Quien cuenta con dos fotografías la primera le gustó muchísimo a ella, y la segunda a mí, en ambas nos interesó mostrar sus manos y la horma, surge como el objeto primordial del tejido.

Alarcón, luego el autorretrato de Carlos Carranza Alarcón con su nieta (el resto de su familia no participó del ejercicio con la cámara antigua, sino con una digital, por eso no los incluyo), posteriormente se encuentran las familias de las hermanas Carranza Alarcón Mariela y rosa; al final esta Simón Espinal (su familia no participó del ejercicio fotográfico). Es curioso observar cómo tanto Domingo como Simón lucieron sombreros finos en su foto; asimismo, Simón también utilizó la camiseta de la selección ecuatoriana de fútbol. Es de notar que los adultos cuidaron de su imagen, y lucieron su mejor camisa, en el ejercicio conjunto de crear un espacio casi ritual el día que realizamos la fotografía. Todos estaban entusiasmados con la idea y procuraron respetar los horarios y gozarse su tiempo de creadores. Con los jóvenes no sentí tanta empatía, aunque también se mostraron dispuestos al diálogo y encontrar primero su mejor ángulo con la cámara digital, asunto que solucionaban entre ellos mismos. Se puede observar también que llevan su uniforme escolar por que prácticamente lo usan todo el día, luego del colegio en la mañana, lo llevan en la tarde a la escuela taller, de modo que así me expresaron su comodidad. Para los niños lo más divertido fue ser partícipes del ejercicio, porque aún no se han motivado por tejer. Además de hacer parte con sus padres de una actividad fuera de su cotidianidad. Es curioso también observar que los dos tejedores de sombrero fino más importantes de Pile, escogieron una pose que luciera sus propios sombreros, aunque casualmente no acostumbran a llevarlo, y los que se ven en las fotos ya estaban vendidos. Al respecto dicen que: “eso es para gringos, si uno lo lleva a diario, le chiflan en la calle!” (entre risas). De modo que se ve que la tradición se ancla mucho más al tejido que al objeto como tal, un dato que puede ser motivo de futuras investigaciones, ya que esta no alcanzó a explorar el fenómeno del tejido de la toquilla en todas sus dimensiones. Luego de un tiempo, cuando realicé un último viaje para dejar las fotografías impresas, como fue el acuerdo, me encontré con que las personas recibieron con alegría y agradecimiento el hecho de haber cumplido primero con la palabra, y segundo, entregar finalmente las fotos. Todos me hablaron de enmarcarlas o guardarlas como pequeños tesoros y con propuestas de replicar el ejercicio con sus familias.

Para finalizar considero que en este caso, el proceso de auto-representación fortaleció la tradición local y a su vez definió y profundizó la identidad individual. Los dos procesos son complementarios y muestran que una *circulación local de la tradición* así sea al interior de las mismas familias y través de la imagen fija, sí funciona. Además refuta la idea de que la globalización lleva a una uniformidad global. Es importante interpretar este proceso como una metodología quizá reciente de contacto intercultural donde los resultados dependen del lugar y del contexto. Así que concluyo con que los “subalternos” sí pueden expresarse en el mundo postcolonial y congeniar sus orígenes propios con los múltiples aspectos de la modernidad. Creo que cuando la expresión de una identidad local no está manipulada por un proceso de

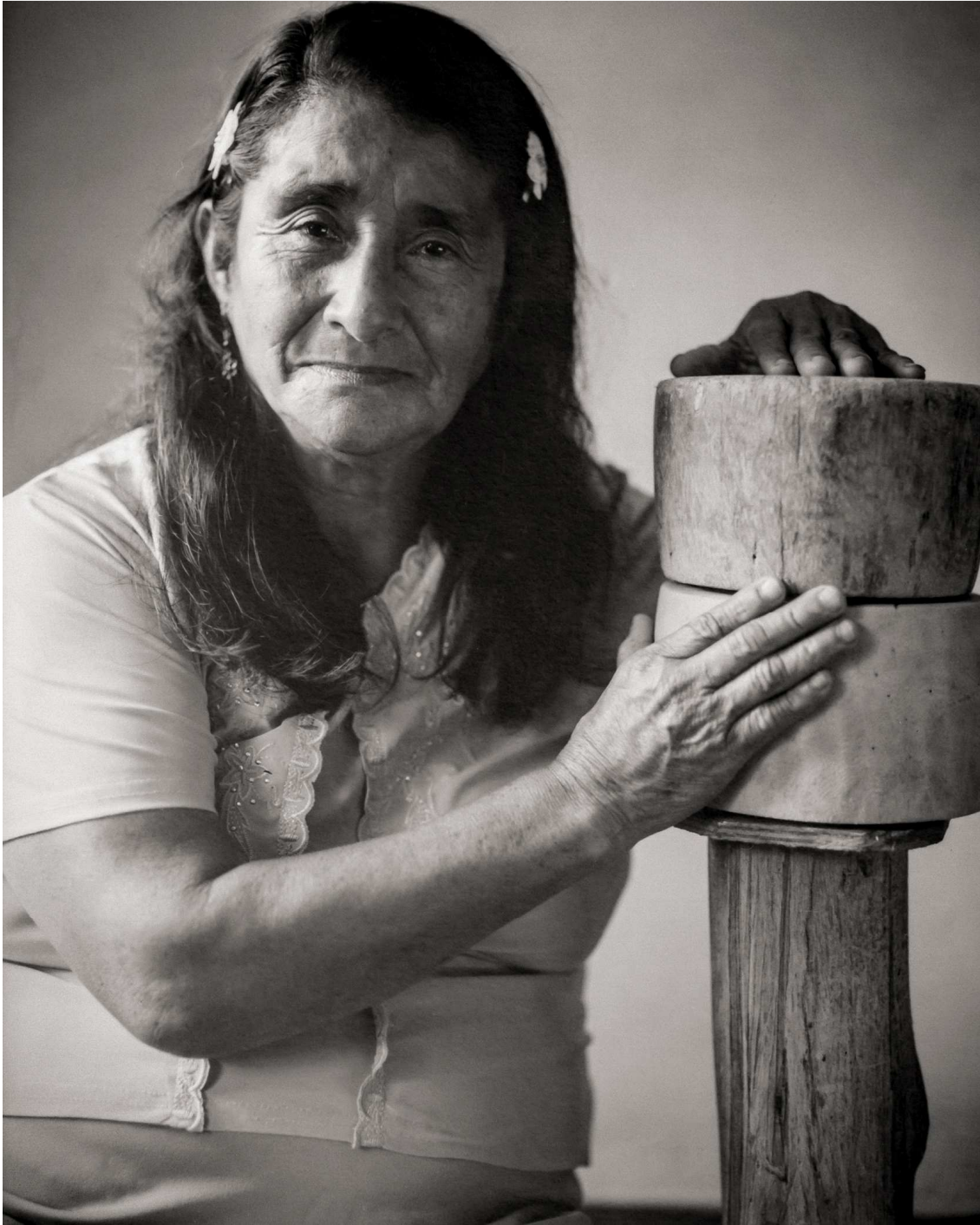
“mercantilización” puede interactuar con procesos “exteriores” o “innovadores” para llegar a ser potente y original.

**SERIE DE AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS DE ARTESANOS TEJEDORES
DE SOMBREROS FINOS EN PILE, MANABÍ. 2014.**

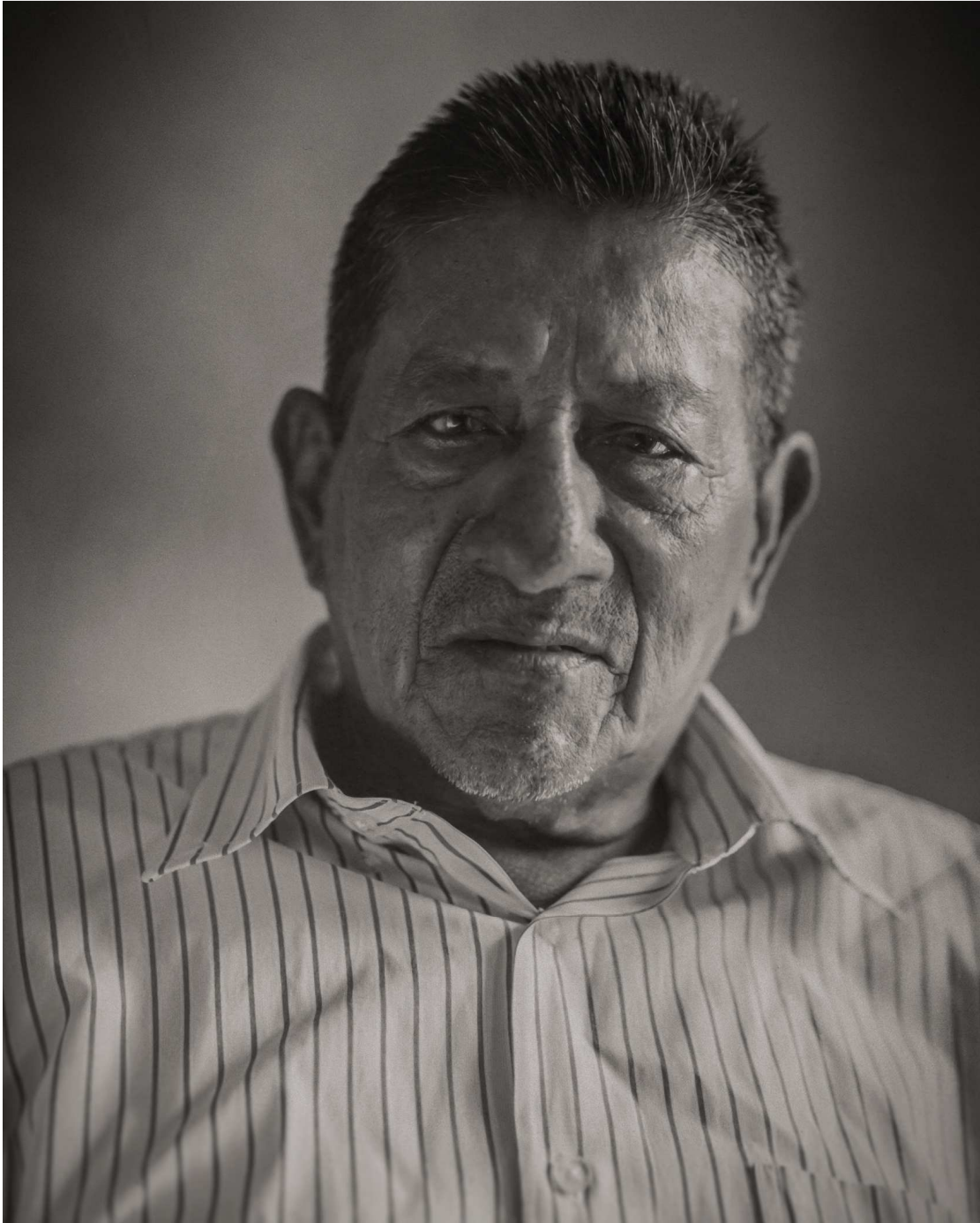
(Autoría compartida entre Liliana Correa y cada uno de los participantes del proyecto)



Autorretrato N°1. Aura Margarita Alarcón Pilligua. Tejedora de sombrero fino de paja toquilla.



Autorretrato N°2. Aura Margarita Alarcón Pilligua. Tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N°3. Jorge Ignacio Carranza Holguín. Tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N°4. Domingo Carranza Alarcón. Tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato

Nº5. Jesús Mariseli Holguín. Tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N°6. Darío Javier Carranza Holguín. Tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N°7. Johana Katerine Carranza Holguín. Tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 8. Marco David Carranza Hogueín. Tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 9. Alberto Carranza Alarcón. Ex - Tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 10. Lenny Bailón López. Tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N°11. Luis Adrián Niño Carranza.



Autorretrato N° 12. Antoni Jorge Carranza Alarcón.



Autorretrato N°13. Carlos Enrique Carranza Alarcón y Cristel Yoali Delgado Carranza. Ex-tejedor de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 14. Mariela Carranza Alarcón y Julián David. Ex-tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 15. Rosa Carranza Alarcón y Stefania Carranza. Ex-tejedora de sombrero fino de paja toquilla



Autorretrato N° 16. Simón Espinal. Tejedor de sombrero fino de paja toquilla

TABLAS ANEXAS

Cuadro N°: 1. Fuente: Liliana Correa. Descripción de la cadena operativa del sombrero fino de paja toquilla en la provincia de Manabí.

PRIMERA FASE		
Selección de la materia prima	Carludovica Palmata (paja toquilla)	La paja toquilla crece en los bosques húmedos de las comunidades: el Aromo, Pile, Pacoche y Las Pampas (cantones de Manta y Montecristi). Los tejedores de sombreros finos recogen y preparan la paja para iniciar el proceso del tejido. Debe ser cortada en la fase de la luna de 4to. Menguante, y no debe estar ni muy tierna ni muy madura. Los tejedores de sombreros gruesos compran la paja ya blanqueada por cogollos, en unidades o mazos de 24 cogollos.
SEGUNDA FASE		
Preparación de la Materia Prima	Amortiguado	Los cogollos son bajados de la montaña en mazos de 12, 24, 48, y 96 cogollos. Como llegan con exceso de humedad deben ser dejados 2 días a la intemperie para que sequen.
	Despichado	El cogollo debe ser puyado desde las orillas hasta el centro, así se eliminan las “orilleras”, pajas que no sirven y se encuentra la parte dura que denominan corazón.
	Desprendido	Se escoge cada cogollo para sacudirlo con el fin de desprender cada paja.
	Rajado	Con una aguja se sacan las partes verdes, al filo de cada paja, para desecharlas. Solo sirve para tejer la parte central que tiene un color marfil.
	Cocinado	Cuando el agua está apunto de hervir, en una olla grande, se sumerge algunos manojos de paja durante 3 minutos. No debe pasarse el tiempo porque se vuelve roja y no sirve para tejer, y si se deja menos tiempo tampoco funciona.
	Ecurrido o secado	La paja es tendida durante 8 horas y luego es secada al sol para que tueste.
	Venteado	Los cogollos se sueltan y se sacuden, y se dejan en un lugar ventilado para que se separen.
	Despegado	Cuando la paja deja de escurrir, se procede a despegar cada cinta de paja, esto evita que se pegue una con otra.
	Sahumado y Azufrado	Sobre un cajón de madera diseñado especialmente para esto, se coloca en la parte inferior un recipiente con carbón encendido y se le espolvorea azufre para sahumar la paja que está en la parte superior. Luego se tapa el cajón con lonas para que no escape el humo. Durante una noche.
	Secado, venteado y Tendido	La paja es puesta de nuevo a ventear en un tendadero a la intemperie, para volver a sahumarla la noche siguiente.
Lavado	La paja debe ser lavada, escurrida y tendida, cuando seque se repite el proceso de sahumado otra noche más.	
Seleccionar	Luego de seca, se corta por arriba, y por abajo, es decir,	

		su cabeza y rabo con una tijera. La más blanca sirve para iniciar el “armado” del sombrero, la que no sirve, se puede teñir con anilinas en agua durante otra media hora. Luego de seca se usa para otro tipo de artesanías.
	Esquinado y Rajado	La paja se moja, se le quitan las partes malas, y se raja con una puya para sacarle hebras aún más finas, según el tipo de tejido que se vaya a utilizar.
TERCERA FASE		
Tejido tradicional del sombrero fino de paja toquilla	Materiales	Para realizar un sombrero fino, se necesitan elementos como: el caballito, o burro o palito de tejer, los bancos, los cuales son hechos de diferentes troncos de los árboles y deben tener 3 patas. También se utilizan hormas, el calzador (cuero que sujeta el sombrero sobre la horma de madera), agua y la paja.
	Escogido de la paja	La paja toma diferentes coloraciones, blanco hueso, rojizo, o amarilla. Para un tejido fino se debe usar la más blanca.
	Armado del sombrero	Se utiliza las hormas que se colocan sobre el “caballito” o trípode de madera.
	Inicio de la corona	El sombrero se inicia con lo que se denomina el “cangrejo”, un armado de 8 pajas que se va nutriendo cada vez, hasta lograr la base de la corona, donde quedan 8/8, ocho hebras por encima y 8 por debajo, luego se le hace presión con una de las hormas y el peso del artesano, quien debe ir entrecruzando una a una cada paja y se inicia el tejido.
	Tejido de la plantilla	Luego de terminar la corona el injerido de la paja se va raleando según el tupido deseado.
	Copa	Para la elaboración de la copa, hace falta el peso de las hormas, para lo cual, se protege el tejido con una tela fina y encima de la horma va una almohada para proteger el pecho del tejedor cuando esta agachado tejiendo. Esta etapa puede durar hasta 2 meses. Cuando la copa va avanzada se utiliza el calzador para que sujete el sombrero y no se mueva.
	Falda o ala del sombrero	Una vez terminada la copa, se continúa con la elaboración de la falda o ala del sombrero, la cual puede tardar, en un sombrero grueso, hasta 3 horas; si es fino, hasta 2 meses. El ancho del ala depende del diseño del sombrero,
CUARTA FASE		
Terminado del tejido fino del sombrero de paja toquilla	Compostura	Este proceso se realiza en Montecristi y en el cerro Copetón. Solo allí encontramos artesanos dedicados exclusivamente a este oficio y al acabado del sombrero.
	Remate y Azocado	El componedor procede a rematar el filo del ala del sombrero y luego la azoca (la ajusta con las manos dándole forma).
	Despeluzado y descoronado	Este paso lo hacen 2 artesanos diferentes. El despeluzado se hace con una cuchilla fina, para “afeitar” las pajas que sobresalen en la copa y la falda. El descoronado consiste en dejar la plantilla sin ninguna paja sobresaliente. Es un trabajo delicado y minucioso, ya que puede romper el tejido.
	Apaleado	Con este proceso se corrigen las fallas del tejido, se golpea grupos de 4 sombreros doblados a la vez con un

		mazo, azufre y una piedra traída especialmente del río.
	Lavado y sahumado	El sombrero vuelve a ser lavado con jabón y luego sahumado durante otra noche para blanquear.
	Hormado	Se procede a moldear el sombrero según una horma determinada (esta horma puede ser de madera, o industrial que de una forma especial).
	Planchado	Se usa una plancha ojalá a carbón o eléctrica y con un liencillo o tela blanca se procede a planchar el sombrero a una temperatura especial, luego se pone al sol unos minutos.
	Tumbado del ala	Con la plancha metálica se da, al calor, forma y el toque final al sombrero.
	Sombrero finalizado	Los tipos de sombreros se diferencian por su tejido, los cuales pueden variar entre tejido grueso, calado, semifino, fino, y extrafino, o el denominado <i>traffino</i> , luego de esta fase ya está listo para comercializarse.

Tabla N°1. Fuente: Liliana Correa.

Listas representativas: 1. Lista de Salvaguardia Urgente

Lista de Salvaguardia Urgente: criterios de inscripción	
U.1	El elemento es constitutivo del patrimonio cultural inmaterial, en el sentido del Artículo 2 de la Convención.
U.2	a) El elemento requiere medidas urgentes de salvaguardia porque su viabilidad corre peligro a pesar de los esfuerzos de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos y el o los Estados Partes interesados. o b) El elemento requiere medidas de salvaguardia de extrema urgencia porque corre graves peligros a los que no podría sobrevivir sin la adopción inmediata de medidas de salvaguardia.
U.3	Se preparan medidas de salvaguardia para que la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados puedan seguir practicando y transmitiendo el elemento.
U.4	La propuesta de inscripción del elemento se ha presentado después de una participación lo más amplia posible de la comunidad, del grupo o, si procede, de los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado.
U.5	El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural existente en el o los territorios del o de los Estados Partes solicitantes.
U.6	En casos de extrema urgencia, se ha consultado debidamente al o a los Estados Partes interesados sobre la inscripción de elemento, de conformidad con lo dispuesto en el párrafo 3 del Artículo 17 de la Convención.

Tabla N°2. Fuente: Liliana Correa. Listas representativas:

2. Lista Representativa como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

Lista Representativa como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad: criterios de inscripción	
R.1	El elemento es constitutivo del patrimonio cultural inmaterial, en el sentido del Artículo 2 de la Convención.
R.2	La inscripción del elemento contribuirá a dar notoriedad al patrimonio cultural inmaterial, lograr que se tome conciencia de su importancia y propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dando testimonio de la creatividad humana.
R.3	Se preparan medidas de salvaguardia susceptibles de proteger y promover el elemento.
R.4	La propuesta de inscripción del elemento se ha presentado con la participación más

	amplia posible de la comunidad, del grupo o, si procede, de los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado.
R.5	El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural existente en el o los territorios del o de los Estados Partes solicitantes.

Tabla N°3. Fuente: Liliana Correa.

Criterios de selección para ambas listas representativas

Artículo 18: criterios de selección	
P.1	El programa, proyecto o actividad supone una salvaguardia, tal como se define en el párrafo 3 del Artículo 2 de la Convención.
P.2	El programa, proyecto o actividad promueve la coordinación de los esfuerzos encaminados a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial en el ámbito regional, subregional y/o internacional.
P.3	El programa, proyecto o actividad refleja los principios y objetivos de la Convención.
P.4	De haberse finalizado, el programa, proyecto o actividad ha demostrado ser eficaz para contribuir a la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial de que se trate. Si está en curso todavía o en fase de planificación, cabe esperar razonablemente que contribuya en gran medida a la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial en cuestión.
P.5	El programa, proyecto o actividad ha sido o será ejecutado con la participación de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado.
P.6	El programa, proyecto o actividad puede servir de modelo a nivel subregional, regional o internacional, según los casos, para las actividades de salvaguardia
P.7	El o los Estados Partes que presentan el programa, proyecto o actividad, el o los organismos encargados de la ejecución y la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados están dispuestos a cooperar en la difusión de prácticas ejemplares, si se selecciona ese programa, proyecto o actividad.
P.8	El programa, proyecto o actividad comprende experiencias cuyos resultados son susceptibles de una evaluación.
P.9	El programa, proyecto o actividad responde primordialmente a las necesidades particulares de los países en desarrollo.

Tabla N° 4. Fuente: Liliana Correa.


Aspectos Generales de las Fotografías


Serie de 10 Fotografías	
Imagen institucional	Estas fotografías se enmarcan dentro del género documental, es decir, poseen un contenido documental, en la medida en que describen una acción, son el registro de una parte del proceso artesanal en la elaboración del sombrero, por eso las imágenes detienen el movimiento que ejecutan los artesanos. Son fotos que pretender describir un momento en la cadena de valor y se encuentran supeditadas al discurso institucional a pesar de no contar con un pie de foto ilustrativo del momento que representan.
Contenido	Acciones narradas o lo técnicamente visible: momentos en la recolección de la paja toquilla, proceso del sahumado, secado, formas del tejido fino manabita, sobre el tradicional caballito, y el tejido cuencano, representado por las mujeres, con su vestido característico, detalles de las manos y el tejido fino, y sombreros acabados y exhibidos comercialmente.
Circulación	Las fotos circularon con el expediente y hoy por hoy se pueden ver en el sitio web de la UNESCO, en la lista representativa de PIC mundial.


Autor	Olivier Auverlau: Fotógrafo comercial y artista belga radicado en Quito, director de fotografía y cineasta, realiza documentales y ficciones.
Recepción del público	Fueron hechas para informar a un público extranjero principalmente, aunque algunas han sido usadas en los folletos que editó el INPC con motivo de la inclusión en la lista de PIC de la Humanidad.


Tabla N° 5. Fuente: Liliana Correa.

Ficha de Clasificación para Análisis de las fotografías.

	I. Identificación	N° de catálogo: Foto 01
		Procedencia: sitio web de la UNESCO, Lista Patrimonio Inmaterial
		Soporte Material: no (es de carácter virtual)
		Formato: horizontal
	II. Autor: Fotógrafo: Olivier Auverlau	Fecha de la toma: 2012
		Lugar de la Toma: Pile, Manabí
		Pie de Foto: no lleva
	III. tipología de la Imagen	Técnica de la toma: fotografía digital
		Técnica del Acabado: sin acabado
	IV. Descripción	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante UNESCO.
		Tema o situación: proceso de la paja toquilla
		Espacio representado: momento de selección de los cogollos, corte de la paja adecuada.
		Acciones: el sujeto se dispone a cortar la palma.
I. Identificación	Observaciones / simbología: se observa que el sujeto señala la vara de palma más adecuada para iniciar el procesamiento de la materia prima, transformar la palma en paja óptima para el tejido del sombrero.	
	N° de catálogo: Foto 02	
	Procedencia: sitio web de la UNESCO, Lista Patrimonio Inmaterial	
	Soporte Material: no (es de carácter virtual)	
	Formato: vertical	
II. Autor:	Fecha de la toma: 2012	

	Olivier Auverlau	Lugar de la Toma: Pile, Manabí	
		Pie de Foto: no lleva	
	III. tipología de la Imagen	Técnica de la toma: fotografía digital	
		Técnica del Acabado: sin acabado	
	IV. Descripción	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante UNESCO.	
		Tema o situación: proceso de la paja toquilla	
		Espacio representado: momento de la cocción de la paja, luego de su corte.	
		Acciones: el artesano se encuentra en el momento revolver los cogollos de paja toquilla en el proceso de preparar la paja para el posterior tejido, este proceso se denomina Cocinado.	
		Observaciones / simbología: esta imagen representa el 5to. Paso en el proceso de preparación de la paja para el tejido de la toquilla. Consta de los siguientes 13 pasos: Selección de la paja, Desprendido, despichado, rajado, Cocinado, Venteado y despegado, secado, blanqueado, secado y sahumado, lavado, emparejado, nuevamente, escogido de la paja, y rajado.	
		I. Identificación	N° de catálogo: Foto 03
			Procedencia: sitio web de la UNESCO, Lista Patrimonio Inmaterial
			Soporte Material: no (es de carácter virtual)
		Formato: horizontal	
	II. Autor: Olivier Auverlau	Fecha de la toma: 2012	
		Lugar de la Toma: Barcelona, Santa Elena.	
		Pie de Foto: no lleva	
	III. tipología de la Imagen	Técnica de la toma: fotografía digital	
		Técnica del Acabado: sin acabado	
		Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante UNESCO.	
	IV. Descripción	Tema o situación: proceso de secado de la paja toquilla luego de su cocción y venteado.	
		Espacio representado: patios dispuestos para el secado de la paja toquilla	
		Acciones: se describe el proceso de secado de paja toquilla, el 7mo. Paso en la preparación de la paja.	
		Observaciones / simbología: la imagen indica la paja toquilla como	

		<p>materia prima, la cual es el ingreso de muchas familias en la cadena productiva del sombrero, en la provincia de Santa Elena y Manabí.</p>	
	<p>I. Identificación</p>	<p>Nº de catálogo: Foto 04 Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial Soporte Material: no (es de carácter virtual) Formato: horizontal</p>	
	<p>II. Autor: Olivier Auverlau</p>	<p>Fecha de la toma: 2012 Lugar de la Toma: Pile, Manabí Pie de Foto: no lleva</p>	
	<p>III. tipología de la Imagen</p>	<p>Técnica de la toma: fotografía digital Técnica del Acabado: sin acabado Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.</p>	
	<p>IV. Descripción</p>	<p>Tema o situación: proceso del tejido del sombrero fino de paja toquilla Espacio representado: parte de la casa destinada para el tejido, los tejedores de sombrero fino pasan varias horas al día recostados sobre una horma de madera para poder realizar el oficio, conocida como el tradicional “caballito”. Por la iluminación se percibe que son las horas de la tarde dedicadas para la actividad, de 4 a 6pm. Acciones: los tejedores se encuentran en la pose característica del tejido de sombrero fino. Observaciones / simbología: los tejedores ejecutan la acción, no miran a la cámara, se muestran varias generaciones, como una actividad que se transmite de generación en generación.</p>	
		<p>I. Identificación</p>	<p>Nº de catálogo: Foto 05 Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial Soporte Material: no (es de carácter virtual) Formato: horizontal</p>
		<p>II. Autor: Olivier Auverlau</p>	<p>Fecha de la toma: 2012 Lugar de la Toma: Pile, Manabí Pie de Foto: no lleva</p>
		<p>III. tipología de la Imagen</p>	<p>Técnica de la toma: fotografía digital Técnica del Acabado: sin acabado Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.</p>
		<p>IV. Descripción</p>	<p>Tema o situación: Tejedores de sombreros finos</p>

		<p>Espacio representado: habitación del hogar destinada para la actividad artesanal, donde se aprecian también cogollos de paja en el proceso de venteado y despegado a la sombra.</p> <p>Acciones: se encuentran en la pose característica del tejido de sombrero fino, sobre el “caballito” de madera.</p> <p>Observaciones / simbología: los tejedores ejecutan la acción, no miran a la cámara, el adulto, desvía la mirada, quizá al entrevistador, ya que esta foto hace parte de una de las escenas del video; se pueden observar también a jóvenes tejiendo, como parte del proceso de transmisión intergeneracional. Esta imagen también es utilizada en uno de los folletos que emite el INPC, sobre la declaratoria de PIC en 2012.</p>
	<p>I. Identificación</p>	<p>Nº de catálogo: Foto 06</p> <p>Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial</p> <p>Soporte Material: no (es de carácter virtual)</p> <p>Formato: horizontal</p>
	<p>II. Autor: Olivier Auverlau</p>	<p>Fecha de la toma: 2012</p> <p>Lugar de la Toma: Sig-sig, Cuenca</p> <p>Pie de Foto: no lleva</p>
	<p>III. tipología de la Imagen</p>	<p>Técnica de la toma: fotografía digital</p> <p>Técnica del Acabado: sin acabado</p> <p>Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.</p>
	<p>IV. Descripción</p>	<p>Tema o situación: tejedoras cuencanas.</p> <p>Espacio representado: no se determina un espacio concreto</p> <p>Acciones: artesanas que tejen el sombrero cuencano.</p> <p>Observaciones / simbología: las tejedoras ejecutan la acción, no miran a la cámara.</p>
	<p>I. Identificación</p>	<p>Nº de catálogo: Foto 07</p> <p>Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial</p> <p>Soporte Material: no (es de carácter virtual)</p> <p>Formato: vertical</p>



<p>II. Autor: Olivier Auverlau</p> <p>III. tipología de la Imagen</p> <p>IV. Descripción</p>	Fecha de la toma: 2012	
	Lugar de la Toma: Sig-sig, Cuenca	
	Pie de Foto: no lleva	
	Técnica de la toma: fotografía digital	
	Técnica del Acabado: sin acabado	
	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.	
	Tema o situación: escena cotidiana de una tejedora de sombrero de paja toquilla en Cuenca.	
	Espacio representado: la artesana comercializa en el espacio público.	
	Acciones: artesana tejiendo mientras vende frutas.	
	Observaciones / simbología: la tejedora ejecuta la acción, no mira a la cámara. Por su ropa se determina su procedencia cuencana. El cesto con frutas, indica que las tejedoras en cuenca, pueden realizar la actividad del tejido mientras realizan otro tipo de actividad, en este caso la venta de productos. Mientras que en Manabí, solo se hace en horarios específicos, por las condiciones climáticas, y sobre el caballito o horma de madera para el tejido del sombrero.	
	I. Identificación	N° de catálogo: Foto 08
		Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial
	Soporte Material: no (es de carácter virtual)	
	Formato: vertical	
<p>II. Autor: Olivier Auverlau</p> <p>III. tipología de la Imagen</p> <p>IV. Descripción</p>	Fecha de la toma: 2012	
	Lugar de la Toma: Sig-sig, Cuenca	
	Pie de Foto: no lleva	
	Técnica de la toma: fotografía digital	
	Técnica del Acabado: sin acabado	
	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.	
	Tema o situación: retrato de una tejedora de sombrero de paja toquilla	
	Espacio representado: no se puede determinar un espacio específico por el tipo de encuadre.	
Acciones: artesana tejiendo, en el contexto de su vida cotidiana.		
Observaciones / simbología: la tejedora ejecuta la acción, no mira a la cámara. Por su ropa se determina la procedencia. Aunque la iluminación es tenue, permite identificar parte del rostro.		



I. Identificación	Nº de catálogo: Foto 09
	Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial
	Soporte Material: no (es de carácter virtual)
	Formato: vertical
II. Autor: Olivier Auverlau	Fecha de la toma: 2012
	Lugar de la Toma: Montecristi, Manabí.
	Pie de Foto: no lleva
III. tipología de la Imagen	Técnica de la toma: fotografía digital
	Técnica del Acabado: sin acabado
	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.
IV. Descripción	Tema o situación: tejedor de sombrero fino
	Espacio representado: no se puede determinar un espacio específico por el tipo de encuadre, se percibe que es un tejedor de sombrero fino de Montecristi. (Manabí)
	Acciones: tejedor manabita
	Observaciones / simbología: el tejedor ejecuta la acción, no mira a la cámara. La iluminación hace que nos concentremos en la acción que ejecuta, y desdibuja el rostro del artesano. El ángulo en el que está tomada la imagen da mayor relevancia al objeto que al sujeto.



I. Identificación	Nº de catálogo: Foto 10
	Procedencia: sitio web de la Unesco, Lista Patrimonio Inmaterial
	Soporte Material: no (es de carácter virtual)
	Formato: vertical
II. Autor: Olivier Auverlau	Fecha de la toma: 2012
	Lugar de la Toma: Montecristi, Manabí.
	Pie de Foto: no lleva
III. tipología de la Imagen	Técnica de la toma: fotografía digital
	Técnica del Acabado: sin acabado
	Finalidad para la que se tomó la foto: acompañar el expediente técnico presentado ante Unesco.
IV. Descripción	Tema o situación: sombreros terminados listos para la venta
	Espacio representado: local de venta del sombrero
	Acciones: no hay una acción porque no hay sujetos.
	Observaciones / simbología:

		sombrero como objeto de la cultura material del Ecuador, exhibido de manera comercial, como se dispone en las diversas tiendas.
--	--	---

Tabla N° 6 Fuente: Liliana Correa.

Estructura narrativa del video documental *Canción de toquilla*

Elementos del Relato	Concepto	Características
Inicio	Punto de partida	La película inicia con la ubicación geográfica de la comuna de Pilé, en la provincia de Manabí. Donde una voz en off, indica que fue fundada hace más de 80 años, y que la actividad del tejido constituye una tradición natural y propia, donde no se tiene la certeza de quien la empezó. Luego de un corte a negro, se presentan a 4 artesanos tejedores de sombrero fino, cuyas voces y experiencias serán los ejes de la película. Los 4 coinciden en que tejen desde niños y que su saber constituye un saber heredado de una tradición familiar.
Desarrollo	Trama	Está compuesta por 4 aspectos: 1. Proceso de recolección de la paja, explicación didáctica del corte en el pajonal, el despichado o sacado de las hebras, el cocinado o proceso de hervir la paja, y, posteriormente el sahumado o blanqueado de la paja, este proceso es ilustrado a través de otros artesanos diferentes a los iniciales. 2. Etapa de inicio del tejido de un sombrero: los 4 artesanos presentados inicialmente, expresan cómo la herencia del tejido es una transmisión que se recibe de generación en generación. 3. Aparece otro oficio como parte fundamental del proceso, el apaleador, o apaleado, quien menciona las dificultades de la cadena de valor del sombrero. 4. Cada uno de los artesanos entrevistados menciona la problemática económica asociada a la cadena de valor del sombrero. Dicen que el comerciante no paga bien el sombrero, y que han pasado épocas muy duras, incluso de migración de las familias a Venezuela, lo que ha ocasionado la casi extinción de esta práctica social, en vista de que ya no se le enseña a los niños, y los jóvenes no están interesados en tejer, porque de esta actividad no pueden tener una vida digna. Además se especifican elementos formales claves para la identificación de un sombrero fino de Montecristi.
Final	Desenlace	La película termina con los testimonios de los artesanos donde admiten que el tejido es fundamental en sus vidas y que es una actividad que les gusta, les apasiona y no piensan dejar. Donde a pesar de todo, se sienten contentos de ser artesanos tejedores de paja toquilla. La película termina con la interpretación a capela del pasillo: <i>Romance a una tejedora manabita</i> , letra de Paco del Castillo y musicalizado por Filemón Macías e interpretada por: Katuska Lopera, acompañado de imágenes representativas de la comuna de Pile y Manabí, como: el cementerio, la playa, detalles de un sombrero fino, manos que tejen, y los artesanos que tejen en el tradicional caballito de madera.

Tabla N° 7. Fuente: Liliana Correa.

Relación del proceso de manufactura del sombrero de paja toquilla: tener en cuenta que en cada uno de los 3 procesos participan uno o varios artesanos.

PROCESOS	PASOS
MATERIA PRIMA	Plantaciones
	Siembra
	Cosecha
	Preparación de la materia prima
	Conocimiento
	Secado
	Sahumado
	Resultado: Paja seca: materia prima lista
TEJIDO	Clasificación de la fibra
	Tejido de plantilla o corona
	Copa
	Ala
	Resultado: sombrero semiterminado
ACABADO	Rematado
	Azocado
	Corregir fallas
	Descoronar
	Lavar y secar
	Sahumado
	Despeluzar y cortar
	Apalear
	Recortar
	Planchar
	Hormado / modelo
	Resultado: exhibición para la venta

CUADRO N° 3. Fuente: Liliana Correa.

Resumen global de la participación de los diferentes actores en la cadena productiva del sombrero de paja toquilla en Cuenca y Manabí

ACTORES	PRODUCCIÓN	VENTAS
PRODUCTOR	<p>* La paja toquilla se obtiene de la Cordillera Chongón y Colonche en las provincias de Santa Elena y Manabí, y en mínimas cantidades en la provincia de Morona Santiago en el sector de La Pradera, cantón Gualaquiza.</p> <p>* Producción permanente todo el año.</p> <p>* Rendimiento de la producción: aproximadamente 20 ochos (112 cogollos/tallos) por mes.</p>	<p>* Dos formas de comercializar la paja toquilla verde:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Venta directa del Agricultor al Procesador. 2. El Procesador es propietario de los cultivos de paja toquilla.
PROCESADOR	<p>El procesamiento de la paja se realiza principalmente en la comuna Barcelona, en menor cantidad en Dos Mangas y Febres Cordero.</p> <p>* Asociatividad en los procesos de cocción, secado y embalaje en plantas procesadoras artesanales.</p> <p>* El ocho tiene 96 tallos procesados de paja toquilla.</p> <p>* Bultos (27 ochos o 2592 tallos de paja toquilla).</p> <p>* Existen problemas con la calidad de la paja.</p> <p>* De 8-10 bultos por mes por persona.</p> <p>* En el sector La Pradera se procesa la paja toquilla para los sombreros Verdes de uso local.</p> <p>* En Manabí se procesa principalmente para consumo local.</p>	<p>Tres formas de venta:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Las asociaciones venden la paja al transportista (mayorista). 2. Una asociación transporta la paja al Azuay con vehículo propio y venden la paja a las sahumadoras. 3. Las asociaciones venden la paja directamente y pagan el servicio de transporte
MAYORISTA DE PAJA	<p>* Traslada el producto desde la Costa a la Sierra.</p> <p>* Tienen bodegas de distribución en Cuenca.</p>	<p>* La comercialización de la paja toquilla se realiza en bultos de 27 ochos (96 cogollos) a sahumador-comerciante de paja.</p>
SAHUMADOR COMERCIANTE DE PAJA	<p>* Pequeñas plantas artesanales ubicadas en Cuenca, Sígsig y Azogues.</p> <p>* Cada persona procesa entre 8-12 bultos de 27 ochos (42 cogollos) por mes.</p>	<p>* La venta se realiza al por menor a las tejedoras, por lo general en los mercados de Cuenca, Sígsig, Chordeleg, Gualaceo, Azogues.</p>

		*También se hace recorrido por las principales comunidades en la vía Chordeleg-Principal.
TEJEDORES	<ul style="list-style-type: none"> * Tejido a mano. * Sombrero de hebra gruesa se teje uno por día. * Sombrero de hebra fina puede tomar entre 5 a 10 días por unidad. * Un tejedor puede entregar hasta 4 o 5 sombreros de hebra gruesa en una semana o un sombrero hebra fina. 	* Los sombreros crudo se vende a: Intermediario-Comisionista, Exportadores, Comerciantes de Sombreros y Asociaciones de tejedoras.
INTERMEDIARIO-COMISIONISTA	<ul style="list-style-type: none"> * Mantiene stock de sombreros crudos. * No realizan ninguna transformación al producto. 	* Sombreros Crudos se venden a: Exportadores y Comerciantes de Sombreros.
EXPORTADORES DE SOMBROEROS	* Realiza el Proceso de acabado y la Comercialización de los Sombreros.	* Vende Sombreros Campana - Sombreros Terminados, a Mercados Locales, Nacionales Internacionales.
AZOCADORES	<ul style="list-style-type: none"> * Artesano Especializado. * Realiza sub- proceso 	<ul style="list-style-type: none"> * Trabaja a destajo con los Exportadores y Comerciantes de Sombreros. * Venta por docena.
COMPOSITORES	<ul style="list-style-type: none"> * Artesano Especializado. * Realiza sub-proceso. 	<ul style="list-style-type: none"> * Trabaja a destajo con los Exportadores y Comerciantes de Sombreros. * Venta por docena.
PEQUEÑO PRODUCTOR	* Realiza el Proceso de acabado y la Comercialización de los Sombreros a media y pequeña escala.	* Vende Sombreros Campana- Sombreros Terminados, a Mercados Locales, Nacionales Internacionales a media y pequeña escala.
ASOCIACIÓN DE TEJEDORAS DE SOMBROEROS	* Realiza todo el Procesamiento final del sombrero de toquilla Comercialización de los Sombreros a media y pequeña escala.	* Vende Sombreros Campana - Sombreros Terminados, a Mercados Locales, Nacionales Internacionales a media y pequeña escala.
HORMADOR	* Artesano Especializado - Hormado y reparación de sombreros de uso local.	* Venden a usuarios de zonas rurales de la Región 6 del Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, María Leonor (2009). *Tejiendo la vida. Los sombreros de paja toquilla en el Ecuador*. Cuenca – Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.

Aguilar de Tamariz, María Leonor (1988). *Tejiendo la vida... las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador*. Cuenca, EC: CIDAP, 210 p.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas*. Buenos Aires: FCE.

Andrade Butzonitch, Mariano Marcos (2009). “Poder, Patrimonio y Democracia”. En *Revista Andamios*. Volumen 6, número 12, diciembre, 2009, pp. 11-40

Ardèvol, Elisenda (2003). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecinedocumental.htm>

Retrieved August 9th, 2013

<http://www.socialsciencesmeditationnews.org/weblog/wp-content/uploads/2013/08/SOCI-4008-Ardevol-Por-una-antropolog%C3%ADa-de-la-mirada.docx>

_____ (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC. 2004. 440 p.p. 17-46

_____ (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC. 2006. 365 p.

Augé, Marc (1987). *Símbolo, función e historia. Interrogantes de la antropología*. México: Editorial Grijalbo.

_____ (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Buenos Aires: Paidós.

Auz, Maritza. (1997). “Del sombrero de Jipijapa al Panamá hat”. En AFESE: Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano **N.29** . Quito, República del Ecuador.

Balarezo P., Susana. (1984). “Tejedoras de paja toquilla y reproducción campesina en Cañar”. En: *Mujer y transformaciones agrarias en la Sierra Ecuatoriana*. Centro de Planificación y Estudios Sociales CEPLAES. pp. 147-244.

Banta, Melissa y Curtis M. Hinsley (1986). *From Site to Sight, Anthropology Photography, and Power of Imagery*. Cambridge, Massachusetts: Peabody Museum Press.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Belting, Hans (2002). *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores.

Berger, John (1975). Ensayo sobre publicidad (ensayo 7), en *Modos de ver*. Barcelona, España.

_____ (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo

Gili.

Berger, John y Gustavo Gill (1980). *Uses of Photography*, en *About Looking*. New York: Pantheon Books. Pp. 48-63.

Bhabha, Homi (1990). *The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism*. In: R. Ferguson, M. Gever, T. T. Minh-ha & C. West (Eds.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, pp. 71-88. MIT Press, London.

_____ (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bourdieu, Pierre et. all (1998). *La Masculinidad. Aspectos sociales y culturales*. Serie pluriminor. Quito: Abya-Yala.

Bordieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

_____ (2003). *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bravo Molina, Carlos (2001). "Etnia y etnicidad: dos categorías en construcción". En *Revista de Ciencias Humanas UTP*. Universidad Tecnológica de Pereira, col. N° 25.

Bravo Pozo, Lorena (2007). El sombrero como elemento simbólico en las culturas manabitas. *Cyberalfaro*, n. 13, pp. 77-126 Manta, EC: Mar Abierto.

Brisset Martín, Demetrio. (1999). *Acerca de la Fotografía Etnográfica*. *Gazeta de Antropología*, 15, artículo 11, Málaga España. http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.pdf (en línea. consultado el 25 de noviembre de 2012).

Buxó i Rey, M^a Jesús y Jesús De Miguel (Eds.) (1999). *De la Investigación Audiovisual, Fotografía, cine, Video y Televisión*. Cuadernos de Ciencias Sociales. Proyecto A. España.

Castro-Gómez, Santiago. (2010). *Historia de la Gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault* - Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar; Universidad Santo Tomás de Aquino, cap 1. Pag: 17-52.

Chiriboga, Lucía (2008). "Breves notas sobre una iconografía del poder". En *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, No 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, enero-abril 2008.

Collier, John (1986). *Visual anthropology: photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press. 248 p

Collier, John (2003). *Principios de la antropología visual*. Berlín: Mouton de Gruyter. XIX, 562 p.

Corona, Sarah, «Fotografía Huichol. Entre la tecnología y la producción discursiva en Saintout, Florencia y Natalia Ferrante (Comp.) ¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público, La crujía Ediciones, Buenos Aires, 2006.

Davison, Robert (1982). "Turning a blind eye: The Historian's use of Photographs". En *The past in focus: Photography and British Columbia 1858-1914*. Ed: J.M. Schwartz, B.C. Studies, Special Issue 52. P: 16-38.

De Sousa Santos, Boaventura (2007). "La reinención del Estado y el Estado Plurinacional". Charla presentada en el Encuentro Territorial de Santa Cruz de la Sierra, Asamblea Constituyente; Abril 2 al 4, en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Didi - Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

Domínguez, Miguel Ernesto (1991). *El sombrero de paja toquilla: historia y economía*. Cuenca – Ecuador: Banco Central del Ecuador.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós.

Duarte Duarte, Ana Rosa. Imaginando a los Mayas de Hoy: Autorrepresentación y Política. Estudios de Cultura Maya XXXII. Universidad Autónoma de Yucatán (s/f). <http://www.journals.unam.mx/index.php/ecm/article/view/35039/31955> (consultado el 18 de agosto de 2013).

Edwards, Elizabeth (2011). "Tracing Photography". En Marcus Banks y Jay Rubin, comp. *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago IL: The University of Chicago Press: b 159-198.

Foucault, Michel (1975). "Entrevista sobre la prisión: el libro y su método". En Varela, Julia y Fernando Álvarez-Uría (ed.). *Estrategias de poder. Obras esenciales*.

_____ (1977). "History of Systems of Thought". En Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected essays and interviews by Michel Foucault*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, p. 200.

_____ (1980). *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.

_____ (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta

_____ (1989). *Historia de la sexualidad*. México: Ediciones Siglo XXI.

_____ (1989). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (1999). *Análisis del discurso*. Tusquets Editores.

_____ (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

García Canclini, Néstor (2010). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires.

Geertz, Clifford (1989). "El impacto del concepto de cultura en el concepto del hombre". En *La interpretación de las culturas*. Geertz, C., 43-59. Barcelona: Gedisa.

Godelier, Maurice (s/f). *Cuerpos, parentesco y poder. Perspectivas antropológicas y críticas*. Quito: Centro Cultural PUCE-Q, Ediciones Abya-Yala.

González Granados, Paula (2011). "Tu mira la foto, pero no se la enseñes a nadie" análisis de la práctica fotográfica, los discursos y las representaciones de niños y adolescentes en el contexto de talleres de fotografía participativa. Dos estudios de caso. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Departament d'Antropologia, Filosofia i Treball Social.

Grigoriadou, Eirini (2011). "Michel Foucault: sobre el cuerpo criminal y las ciencias sociales. El criminal en los archivos fotográficos". En revista *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 6, Editorial Acceso Libre, Rosario.

Grigoriadou, Eirini (2010). *El Archivo y las Tipologías Fotográficas. De la Nueva Objetividad a las Nuevas Generaciones de Fotógrafos en Alemania: 1920-2009*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. España

Guixà Frutos, Ricardo (2012). Iconografía de la Otredad: El Valor Epistemológico de la Fotografía en el Retrato Científico en el siglo XIX. En *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, No 4, pp. 53-73.

Hall, Stuart (1991). "The local and the Global: Globalization and Ethnicity". En *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, King, Anthony D. (Ed.), 19-33. Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton. Versión digital en español, traducido por Pablo Sendón. <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Hall.pdf>. (Visitada en 18 agosto 2009).

_____ (1997). "El trabajo de la representación" En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Hall, Stuart, 13-74, capítulo 1. London: Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas. Versión digital <http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf> (visitada el 29 de agosto 2013)

_____ (1997). The spectacle of the other y The Work of Representation. En Stuart Hall (edit.) *Representation. Cultural Representations and Sygnifyng Pratices*. London: Sage. Pp. 223-279, 13-64.

Hill, Rick (1989). In Our Own Image. Stereotyped Images Of Indians Lead to New Native Artform. MUSE. Canadian Museums Association, Winter. Pp. 32-37

Joly, Martine (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Editorial Paidós.

Kingman, Eduardo (2004). "Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura". En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Hurtado Edison (ed.), No. 20.p.p.162.

Lewin, Gabriel (2006). Idénticos o semejantes: acerca de lo especular y lo espectacular. En *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*. Matoso, Elina (comp.) Letra Viva. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Llull Peñalba, J. (2005). "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". En *Arte, Individuo y Sociedad*. vol. 17, pp. 175-204.

Lutz, Catherine A. y Jane L. Collins (1994). *Reading national geographic*. Chicago: University of Chicago Press.

Mandoki, K. (2007). La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica 3. México: CONACULTA-FONCA.

Marvin, Harris. *Antropología Cultural*, Alianza Editorial Madrid, Madrid, 1990. Pág. 34.

Monsalve Pozo, Luis (1953). *El sombrero de paja toquilla*. Universidad de Cuenca. Ecuador.
_____ (1953). *El Problema de la toquilla*. Universidad de Cuenca. Ecuador.

Muratorio, Blanca (1992). "En la mirada del otro". En *Retrato de la amazonia. Ecuador: 1880-1945*, Enrique Grosse- Luemern/Libri Mundi, Quito.

_____ (ed.) (1994). *Imágenes e Imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglo XIX y XX*. Serie Estudios – Antropología. Quito: Flacso-Ecuador.

_____ (2000). Etnografía e Historia Visual de una Etnicidad Emergente: El Caso de las Pinturas de Tigua, en Fernando Carrión (edit.) *Desarrollo cultural y gestión en centros históricos*. Quito: FLACSO, 2000. Pp. 47-74.

Naranjo, Juan (2006). (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili.

_____ (1897). Rucuyaya Alonso y la Historia Social y Económica del Alto Napo 1850-1950. Quito: Ediciones Abya-Yale.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*, Indiana: University Press.

_____ (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*, Barcelona.

Nivón Bolán, E. (2006). La política cultural. Temas problemas y oportunidades. México: CONACULTA.

Pinney, Christopher (1996). "The parallel histories of anthropology and photography", en Edwards (ed.), reprod. en Cuadernos de Antropología e Imagen No. 12: "Antropología e fotografía", Univ. do Estado, Río de Janeiro.

_____ (2003). *Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula*, en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p: 281-300.

Plan Nacional de desarrollo (2009). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*. Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo – SENPLADES. Quito, Ecuador.

Poole Deborah (1997). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

_____ (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima, Perú: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Regalado Espinoza, Libertad (2010). *Las hebras que tejieron nuestra historia*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC.

Reyero, Alejandra (2007). «La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada» en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 9, Santiago de Chile, 2007. Disponible en <http://www.antropologiavisual.cl/reyero.htm>

_____ (2008). Representaciones hegemónicas y autorepresentaciones. Reflexiones sobre la posibilidad de intervención del indígena chaqueño en la construcción de su propia imagen. *Actas de las VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones sobre Arte y cultura: Continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Buenos Aires, en prensa.

_____ (2008a). Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota. *Actas del XXVIII Encuentro De Geohistoria Regional*. Instituto de Investigaciones Geohistóricas – CONICET. Versión CD: ISBN: 978-987-21984-5-9.

Reyero, Alejandra y Mariana Giordano (2008). “La imagen del otro a través del otro. Una experiencia etnográfica con comunidades indígenas chaqueñas y las fotografías de sus antepasados”. En *Revista Antropología, Historia y Fuentes Orales*. España: Universidad de Barcelona, No 40pp. 149-166.

Reyero, Alejandra y Luciana Sudar (2008). Geografías de la intimidad. La fotografía de inmigrantes chaqueños como soporte al recuerdo y vehículo de memoria. *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*. Centro de Estudios Espacio, Memoria e Identidad. Universidad Nacional de Rosario. Versión CD: ISBN 978-950-673-738-2.

Ruby, Jay (1996). *Enciclopedia de antropología cultural*. New York: H. Holt.

_____ (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual* número 9, pp. 14-33. <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm>. Visitado el 12 de mayo de 2013.

Salgado Gómez, Mireya (2008). *El patrimonio cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad*. Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos. PP.: 13-25. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=115112534002>

Sekula Allan (1984). “On the Invention of Photographic Meaning”. En Allan Sekula, *Photography Against the Grain. Essays in Photo Works 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. P. 3-21.

Schaeffer, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid.

Scherer, Joanna Cohan (1975). Pictures as Documents: Resources for the Study of North American Indians. *Studies in the Anthropology of visual communication* 2 (2) p. 67-79

Spivak, Gayatri (1993). *Can the Subaltern Speak?* In: P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, pp. 66-111. Cambridge University Press, Cambridge.

_____ (1997) Estudios de la Subalternidad: Reconstruyendo la historiografía. En Silvia Rivera y Rossana Barragán (comp.) *Debates Post coloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz, Bolivia: Historias; SEPHIS; Aruwiyiri. Pp. 247-278.

_____ (1998). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. En *Orbis Tertius*, No 6, Río de la Plata.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Editorial Alfaguara.

Tagg, John (2005). El peso de la representación. (Fernández, Lara, Antonio, Trad.). Barcelona, España: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1988).

Vera Lugo, Juan Pablo y Jefferson Jaramillo Marin (2007). *Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales*. Revista: Universitas Humanística N° 64. Julio-diciembre. Bogotá, Colombia. Págs.: 237-255

Wade, Peter (2012). “Raza y etnicidad en Latinoamérica”. En: *Actualidad Política*. Quito: Abya-Yala. Año: 2012, N°1. 185 págs.

Zamorano, Gabriela (2001). «Visualidad y cambio social en América Latina: un debate vigente», *Foros Visuales-Programa de Maestría en Antropología Visual*. Quito: FLACSO –Ecuador.

DOCUMENTOS

-Expediente Técnico presentado ante UNESCO (ver carpeta de Anexos N°1)

Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage intergovernmental committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage. Seventh session Paris. December 2012

Nomination file no. 00729 for Inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2012

-Resolución de la Declaratoria (ver carpeta de Anexos N°2).

Report of the Subsidiary Body on its work in 2012 and evaluation of nominations for inscription in 2012 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

-Telesur TV. (2013). Ecuador saluda reconocimiento de Sombrero de paja toquilla como patrimonio cultural. En artículos 2012/12/05: consultado el 10/03/2013. <http://www.telesurtv.net/>

-link video Documental CANCION DE TOQUILLA en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LvVprnNgkIY>

ENTREVISTAS

Artesanos en Pile, Manabí

Aura Margarita Alarcón Pilligua.

Jorge Ignacio Carranza Holguín

Domingo Carranza Alarcón

Jesús Mariseli Holguín

Darío Javier Carranza Holguín

Alberto Carranza Alarcón.

Lenny Bailón López.

Carlos Enrique Carranza Alarcón

Norma Mercedes Pilligua López

Mariela Carranza Alarcón

Rosa Carranza Alarcón

Simón Espinal

Ídolo Espinal

Johanna Delgado

Funcionarios INPC

Arq. Alberto Paz Zambrano. Director INPC-REGIONAL 4

3 Funcionarios de la sede de Quito cuya identidad se mantiene en reserva.

1 Funcionario del CIDAP en Cuenca cuya identidad se mantiene en reserva.

Otros

Olliver Auverlau (Director de Fotografía)

Yanara Guayasamín (Documentalista y Antropóloga)

LISTA DE ANEXOS

1. Documento expediente técnico versión original
2. Documento resolución de la declaratoria por la unesco versión original
3. Folleto promocional N°1
4. Folleto promocional N°2

1. DOCUMENTO EXPEDIENTE TÉCNICO VERSIÓN ORIGINAL:

**CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING
OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**

**INTERGOVERNMENTAL COMMITTEE FOR THE
SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE**

**Seventh session
Paris
December 2012**

**NOMINATION FILE NO. 00729
FOR INSCRIPTION ON THE REPRESENTATIVE LIST
OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY IN 2012**

A. State(s) Party(ies)

For multi-national nominations, States Parties should be listed in the order on which they have mutually agreed.

Ecuador

B. Name of the element

B.1. Name of the element in English or French

This is the official name of the element that will appear in published material.

Not to exceed 200 characters

Traditional weaving of the Ecuadorian toquilla straw hat

**B.2. Name of the element in the language and script of the community concerned,
if applicable**

This is the official name of the element in the vernacular language corresponding to the official name in English or French (point B.1).

Not to exceed 200 characters

Tejido tradicional del sombrero fino de paja toquilla ecuatoriano

B.3. Other name(s) of the element, if any

In addition to the official name(s) of the element (point B.1) mention alternate name(s), if any, by which the element is known.

The Fine Toquilla Straw Hat, as it is known in Ecuador, is the country's emblematic craft which attained international fame as the "Panama Hat", "Jipijapa" ("Xipixapa"), or "Montecristi", the last two names referring to the coastal villages where it originated. The fine hat also bears the names of "Extra Fine", "Toquilla", "Cuenca", "Jipa", "Sombrero de Agua", according to the region where it is produced.

C. Name of the communities, groups or, if applicable, individuals concerned

Identify clearly one or several communities, groups or, if applicable, individuals concerned with the nominated element.

Not to exceed 150 words

The traditional fabrication process of the toquilla straw hat involves several direct and indirect stakeholders such as: Farmers and producers of raw material (Carludovica Palmata) of the Province of Santa Elena Toquilleros Farmers Association (Febres Cordero), “Virgen de Fátima” Treatment Centre (Barcelona), Craft Treatment Centre of the Toquilla Straw (Barcelona), Women Entrepreneurs (Barcelona).
Weavers, composers, associations of weavers of Montecristi, Portoviejo, Jipijapa, Bolívar, Manta, Santa Ana, 24 de Mayo (Province of Manabí), Azogues, Biblián, Déleg, Cañar, Cuenca, Sígsig, Chordeleg, Paute and Gualaceo (Province of Azuay), among others: Artisans of Pile, FIBRAMIN Association of Montecristi, Weavers Association of María Auxiliadora del Sígsig, San Martín de Puzhío Weavers, Weavers Association of Chordeleg.
National and international merchants and entrepreneurs.

D. Geographical location and range of the element

Provide information on the distribution of the element, indicating if possible the location(s) in which it is centred. If related elements are practised in neighbouring areas, please so indicate.

Not to exceed 150 words

Ecuador, located in South America between Colombia and Peru, is divided politically and administratively into 24 provinces. The confection of the proposed element is concentrated in two coastal provinces, Manabí and Santa Elena, and two provinces of the southern mountain: Cañar and Azuay, located between -1 ° 32'16" and -3 ° 38'12" South latitude and -80 ° -78 ° 59'33" and 26'24" West longitude. The communities involved are:

In the Province of Manabí: Picoazá, Pacoche, El Aromo, Montecristi, San Bartolo, Las Pampas, Valencia, Nueva Esperanza, Las Palmas, Los Bajos, Los Anegados, La Solita, Pile, Guayabal, La Pila, Calceta, Santa Marianita, Cerro Copetón, The Sequita, Pepa of Huso.

In the Province of Santa Elena: Febres Cordero, Barcelona, Dos Mangas
Province Cañar: Luis Cordero, Nazar, Solano, Zhud, Deleg, Azogues, Uishil.

In the Province of Azuay: Sidcay, Molleturo, Luis Cordero, Checa, San Joaquin, Cuchil, Tarqui, Tullupamba, Bella Vista, San Fernando, Pucara, Santa Isabel, El Pan, Oña, La Union, Ricaurte.

E. Contact person for correspondence

Provide the name, address and other contact information of the person responsible for correspondence concerning the nomination. If an e-mail address cannot be provided, indicate a fax number.

For multi-national nominations provide complete contact information for one person designated by the States Parties as the main contact person for all correspondence relating to the nomination, and for one person in each State Party involved.

Title (Ms/Mr, etc.): Ms

Family name: Pazmiño

Given name: Inés

Institution/position: National Institute of Cultural Heritage / Executive Director

Address: Colón Oe1-93 y 10 de Agosto. Quito

Telephone number: 00 593 2227927 ligne 103

Fax number: 00 593 2227927 ligne 141

E-mail address : ipazmino@inpc.gob.ec

Other relevant information: French speaking contact: M. Giovanni Lucio glucio@inpc.gob.ec

1. Identification and definition of the element

For Criterion R.1, the States shall demonstrate that 'the element constitutes intangible cultural heritage as defined in Article 2 of the Convention'.

Tick one or more boxes to identify the domain(s) of intangible cultural heritage manifested by the element, which might include one or more of the domains identified in Article 2.2 of the Convention. If you tick 'others', specify the domain(s) in brackets.

- oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage
- performing arts
- social practices, rituals and festive events
- knowledge and practices concerning nature and the universe
- traditional craftsmanship
- other(s)

This section should address all the significant features of the element as it exists at present.

The Committee should receive sufficient information to determine:

- a. *that the element is among the 'practices, representations, expressions, knowledge, skills — as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith —';*
- b. *'that communities, groups and, in some cases, individuals recognize [it] as part of their cultural heritage';*
- c. *that it is being 'transmitted from generation to generation, [and] is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history';*
- d. *that it provides communities and groups involved with 'a sense of identity and continuity'; and*
- e. *that it is not incompatible with 'existing international human rights instruments as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development'.*

Overly technical descriptions should be avoided and submitting States should keep in mind that this section must explain the element to readers who have no prior knowledge or direct experience of it. Nomination files need not address in detail the history of the element, or its origin or antiquity.

- (i) *Provide a brief summary description of the element that can introduce it to readers who have never seen or experienced it.*

Not to exceed 250 words

The weaving of the fine toquilla straw hat is the result of an ensemble of traditional knowledge of pre-Hispanic origin applied to the handling and use of the natural Carludovica Palmata fiber, known as "toquilla" or "Jipijapa" straw – from a type of palm tree characteristic of the tropical rainforest of the Ecuadorian coast. The transformation of the fabric of pre-Hispanic "tocas" (toques) into a model European hat was initiated by the Spanish Crown, thus promoting continuity of techniques and skills which resulted in the current "fine hat".

The elaboration of the hat contributed towards the integration of the Ecuadorian territory through the commercialization of raw material and the transmission of the weaving technique, from the coast to the highlands, transforming it into a project of the national economy which encouraged Ecuador's incorporation into the modernization processes and the international market during the Republican era. The export of the hat saw its greatest expansion during construction of the Panama Canal as an element of protection for the workers, acquiring the name "Panama Hat" at international level.

The skills and knowledge inherent in the weaving of the hat enfold a complex and dynamic social fabric, evidenced by the traditional techniques of cultivation and processing of the raw material, the forms of social organization, the use of the hat as part of everyday clothing and in festive contexts of various communities, and also in the transmission of knowledge from generation to generation. It is thus a distinctive mark of the communities perpetrating this tradition, and part of their cultural heritage.

- (ii) *Who are the bearers and practitioners of the element? Are there any specific roles or categories of persons with special responsibilities for the practice and transmission of the element? If yes, who are they and what are their responsibilities?*

Not to exceed 250 words

The producers of the raw material are the farmers of the coast. Their knowledge involves the observation of lunar phases and agrarian cycles for the cultivation and care of the toquillales and harvesting of the stems (ends) that are assorted by packets, according to a unique code known as "ochos "(eight).

The processors select the fiber and separate the green outer skin from the central part useful for the tissue, which is boiled in water to remove the chlorophyll, and sun-dried for subsequent bleaching with sulfur, over a wood fire.

Retailers and wholesalers collect the raw material processed in the costal communities for sale to weavers at national and international level.

The weavers are mostly men and women peasants of the coast and mountains, heirs to a family tradition, the economic activities of which include agricultural and domestic tasks. Beginning their work by producing the pattern, the crown and the brim of the hat. And completing the process by the composition, washing, bleaching, treatment in the oven, ironing and pressing. Weaving a hat can take from one day to eight months, depending on its quality and finesse. The finished hat is then on sale in shops – end of the chain.

In Pile, a costal community, the weavers of "Extra Fine" hats are recognized as bearers of traditional knowledge that involves the exact number of resulting points in each row of weaving and its fabrication in specific climatic conditions.

(iii) *How are the knowledge and skills related to the element transmitted today?*

Not to exceed 250 words

Prehispanic knowledge related to the elaboration of the hat has been passed down from generation to generation to present-day times, which makes this craft an integral element of the family, history and traditions. Legends and beliefs about the nature and ritual practices are elements bound to the transmission of knowledge in regard to the culture, harvesting, the manufacture of the raw material, and the weaving of the hats.

The transmission of the weaving technique occurs within the home, through observation and imitation of the activities carried out by adults. From early age, boys and girls become familiar with the toquilla straw through imitative manipulation and spontaneous games, which provides them with the skills needed to perfect the technique later on and to take initiatives in the elaboration of the hats.

The spread of the skill to the national level occurred in the late nineteenth century, in particular from the coast to the mountains, as a State policy in response to the country's economic crisis. The weavers of Manabi, bearers of this knowledge, were hired to teach this technique in the Azuay through obligatory formal education, for all levels of society. Thus, this craft became firmly established in the southern mountains and its apprenticeship has been assimilated with an identity amongst the communities. Transmission continues, from father to son, through craft centers.

(iv) *What social and cultural functions and meanings does the element have today for its community?*

Not to exceed 250 words

The fabrication of the hat involves a complex network of social and cultural relations, enabling the groups and communities concerned to meet their material and symbolic needs. In areas producing raw materials, the production and processing of palm is the main traditional socio-productive activity, around which farming families organize, divide and specialize the work.

The hat provides a sense of identity, continuity and social cohesion: its use is linked to cultural practices in the festive, productive and daily events by being part of the traditional dress of various communities. In Azuay and Cañar, the hat is a symbol of identity and self-recognition of the "chola Cuencana". At Manabi, wearing of the hat is linked to the agricultural labour of the "montubio" as an element of protection against the weather, and social distinction in festive contexts.

The commercialization of the raw material is a vector of regional integration (coast-mountains) that enabled a territorial articulation and a cultural exchange between the communities, hence its importance as a flagship craft of Ecuador. At the same time, we define a cultural manner in the management of the social relations that compose an integration of these craft practices with new community experiences which adapt to political developments and State participation.

However, phenomena such as migration negatively affect the younger generation who are looking for other livelihoods, showing a disinterest in the continuity of techniques or seeking only to increase productivity and profitability of the product.

(v) *Is there any part of the element that is not compatible with existing international human rights instruments or with the requirement of mutual respect among communities, groups and individuals, or with sustainable development?*

Not to exceed 250 words

This element is in no way in opposition to any of the fundamental principles of the Declaration of Human Rights; on the contrary, it encourages integration between the communities concerned and enables inter-regional exchanges at economic, social and cultural levels.

Learning the art of weaving, developed from an early age, is the traditional and spontaneous manner of transmission of the skill, based on observation and imitation. Thus it does not discriminate between the participation of men and women, the latter being the majority.

The care and maintenance of the plant crops, "toquillales" involves a set of knowledge linked to a commitment to environmental preservation, as well as the use of the ornamental plant, its leaves used by villagers to carry food to their workplace, and its use in everyday cooking. Since crop development is low, it does not threaten an

indiscriminate advance of the agricultural frontier on subsisting ecosystems.

For the treatment of the fiber, techniques and traditional tools are still used, including natural elements that do not harm the environment or individuals. The fiber is processed manually using sharp stones, a process known as "stripping"; the cooking is done over a wood fire and drying takes place in the sun.

Hat weaving is purely manual. The completion and pressing, the final procedures, are done in handcrafted presses, and to ensure quality, the hat is finally pressed with a charcoal generated iron.

2. Contribution to ensuring visibility and awareness and to encouraging dialogue

For Criterion R.2, the States shall demonstrate that 'Inscription of the element will contribute to ensuring visibility and awareness of the significance of the intangible cultural heritage and to encouraging dialogue, thus reflecting cultural diversity worldwide and testifying to human creativity'.

- (i) *How can inscription of the element on the Representative List contribute to the visibility of the intangible cultural heritage in general and raise awareness of its importance at the local, national and international levels?*

Not to exceed 150 words

The inscription will contribute towards the understanding of the signification and the socio-cultural function of the intangible heritage, which is expressed in a body of knowledge, practices, and traditional techniques, surpassing the monumentalized vision of heritage and especially the conservative approach of the craft as an object. This involves a revendicative action of the communities concerned and an enhancement of their self esteem, and also a commitment on their part to continue with transmission of the skill.

At the same time, this will encourage the positioning of the intangible cultural heritage as a key element in the integral development of communities, the priority of the Convention and the policy of "Wellness" in Ecuador which incorporates the challenge of building a multinational and intercultural State, based on the recognition of cultural diversity, positioning cultural heritage in support of economic and social development of the country, and strengthening individual and collective identities.

- (ii) *How can inscription encourage dialogue among communities, groups and individuals?*

Not to exceed 150 words

The inscription of the element will promote intercultural dialogue, including in the process of developing the nomination, the planning of actions to protect peoples of different ethnicities, age groups and productive sectors, and thus promoting and strengthening the coordination and cultural integration between the coastal and Andean peoples, who since pre-Hispanic times have been immersed in a system of cultural exchange around the weaving of the hat and the production of the toquilla straw. This will strengthen relations between the weavers, associations, cooperatives, farmers and processors of toquilla straw.

Moreover, this will strengthen intergenerational relationships between the bearers and the learners, through exercises of knowledge transmission and exchange of experiences, promoting the continuity of traditional practices and techniques, increasing local participation in the safeguarding process.

- (iii) *How can inscription promote respect for cultural diversity and human creativity?*

Not to exceed 150 words

The hat is a unifying element of Ecuadorian cultural diversity, including in its fabrication communities, groups and individuals with different cultural and symbolic baggage (coastal and mountainous) and enabling the cohesion of a complex social network (producers, processors, weavers, and merchants).

The inscription is a concrete action that demonstrates the implementation of national policy concerning the respect of cultural diversity, which enables the revendication of the creativity of the artisan and intercultural dialogue in the

light of the contemporary context of globalization in which knowledge, practices and traditional techniques are considered the driving forces of other areas of the local economy.

Its diffusion worldwide, while strengthening the internal dialogue fostering intergenerational transmission, will enable the recognition of the hat as an element of identity, creating a sense of belonging and historical continuity within the communities that bear it

3. Safeguarding measures

For Criterion R.3, the States shall demonstrate that ‘safeguarding measures are elaborated that may protect and promote the element’.

3.a. Past and current efforts to safeguard the element

(i) How is the viability of the element being ensured by the concerned communities, groups or, if applicable, individuals? What past and current initiatives have they taken in this regard?

Not to exceed 250 words

The communities consider the toquilla straw as part of their cultural heritage. This craft tradition is perpetuated by the bearers desire to transmit their skill from generation to generation, which explains its symbolic relevance for the communities and groups which possess this knowledge.

For over a decade, associations of weavers managed by their own rural communities have been created in the provinces of Azuay, Cañar and Manabi. In the province of Santa Elena, associations of farmers and processors of raw materials operate under community management. They enable the transmission and dissemination of knowledge at the local level, however it is still necessary to promote the craft.

The preservation and protection of the plant cultures (*toquillales*) is a priority strategy of the farmers to enable continuity in the weaving of hats, rather than the cultivation of products that would generate higher returns.

The promotion of the element was conceived through the individual initiatives of the bearers themselves, with the desire to perpetuate the tradition and as a marketing strategy that helps support the family economy.

In the framework of identification and research actions, the bearers have expressed their interest and desire to collaborate in research, documentation and recordings prepared at the national level by public and private organizations and by individual professionals interested in the matter.

Tick one or more boxes to identify the safeguarding measures that have been and are currently being taken by the **communities, groups or individuals** concerned:

- transmission, particularly through formal and non-formal education
- identification, documentation, research
- preservation, protection
- promotion, enhancement
- revitalization

(ii) *How have the concerned States Parties safeguarded the element? Specify external or internal constraints, such as limited resources. What are its past and current efforts in this regard?*

Not to exceed 250 words

Between 2008 and 2009, under the direction of the Coordinating Ministry of Heritage, the "National Inventory of Cultural Heritage" project was implemented. It included participatory identification of 5000 manifestations of intangible heritage, amongst which the traditional weaving of the straw hat.

Based on this inventory, in 2010 the National Institute of Cultural Heritage researched and produced "The threads that wove our history". About 500 weavers and retailers were identified as those involved in the value chain of the development of the hat, in Manabi Province. In 2011, the Institute supported the design of a participatory project in the Pile community of this province designed to facilitate the creation of an advisory board on the production and quality of the hat and the establishment of actions for the promotion of the craft and recognition of the skill. It is planned to construct a training workshop where the weaving techniques will be taught, with the teachers being the weavers of Pile. It will serve to promote the artistic and cultural expressions of the region.

The Pacific Refinery is currently conducting studies on the *toquillales* and their sustainable management, as well as on mobile schools for teaching weaving. Other actions have been undertaken by the Ministries of Tourism, Industry, Productivity and Foreign Trade, which include the empowerment, development and dissemination of the craft.

In August 2008, as a protective measure for the toquilla straw hats, the Ecuadorian Intellectual Property Institute, declared "Montecristi" to be the appellation of origin owned by the State, corresponding to the geographical area of the township of Montecristi and the parish of El Aromo in the township of Manta.

Tick one or more boxes to identify the safeguarding measures that have been and are currently being taken by the State(s) Party(ies) with regard to the element:

- transmission, particularly through formal and non-formal education
- identification, documentation, research
- preservation, protection
- promotion, enhancement
- revitalization

3.b. Safeguarding measures proposed

This section should identify and describe safeguarding measures that will be implemented, especially those intended to protect and promote the element.

(i) *What measures are proposed to help to ensure that the element's viability is not jeopardized in the future, especially as an unintended result of inscription and the resulting visibility and public attention?*

Not to exceed 750 words

Crafts and socio-economic development are closely linked, inasmuch as complex relationships of production and circulation are contiguous with the cultural content. In Ecuador, the statistics do not enable the quantification of the economic development, employment and the GDP contribution of crafts. However, qualitative studies indicate that the crafts, as part of the intangible heritage of villages, must be understood as a positive factor for development, because they create employment opportunities and simultaneously contribute to the understanding and promotion of cultural diversity and the strengthening of identity.

In this sense, the Ecuadorian State, through the National Institute of Cultural Heritage, is undertaking ongoing work with communities, groups and individuals involved with their regional offices in Manabi, Guayas and Azuay. During 2010 and part of 2011, local workshops were set up to raise awareness of the craft as part of the intangible heritage of Ecuador, as well as two national workshops involving the participation of weavers, and representatives of the communities, craft associations, local governments, public institutions and the private sector to initiate safeguarding measures.

In these meetings there arose a consensual proposal for joint action by the different public and private sectors separated into four areas to safeguard the development of the toquilla straw hat as intangible cultural heritage: 1) Research, 2) Stimulation, revitalizing and transmission, 3) Communication and dissemination, 4) Promotion, development and protection.

1) Research. There is a need for further diachronic and synchronic research of the manifestation nationwide. Although important studies on the weaving of the toquilla straw hat and the raw material have been carried out by schools and the private sector, they were conceived at local level, without a national perspective. Ministries, local governments, experts and the actual knowledge bearers are to be incorporated into the research proposal which includes: Identification of weavers and *toquilleros* producers in the provinces of Azuay, Cañar, Manabi and Santa Elena; a survey of the types of hats existing in the past and at present, and a study of the durability of the raw material.

2) Stimulation, revitalization and transmission. This component includes actions aimed at strengthening the organizational aspects and local capacities in which the Ministries of Industry and Production, and Foreign Trade have a fundamental role in coordination with the communities and associations of weavers and producers of the raw material.

The National Institute of Cultural Heritage and the Ministry of Culture will facilitate the exchange of knowledge between the groups and communities involved in the production of raw materials and traditional weaving, and will back local projects that are underway, such as the creation of the Crafts Centre of Pile in Manabi Province.

3) Communication and dissemination. The projects "House of the Hat" in Cuenca, Province of Azuay, and the "Museum of the Hat" in Montecristi, Manabi Province, are amongst the commitments of local governments to facilitate dissemination of the element. On the other hand, the diffusion of the element at national and international levels is foreseen in the Project of the Ministry of Tourism and Foreign Affairs, as well as through the export trade, and participation in trade fairs on toquillera crafts.

4) Promotion, development and protection. The ambitions of the weavers are directly linked to the productive component, since the craft is a source of income for the family. This component includes measures to improve production and marketing, on which the Inclusive Commerce Section of the Ministry of Foreign Affairs and Foreign Trade is already working. The revision of regulations and public policies to promote the craft and protect the toquillales has been identified as a key element of this component.

(ii) *How will the States Parties concerned support the implementation of the proposed safeguarding measures?*

Not to exceed 250 words

Ecuador has a National Development Plan, with which compliance is mandatory for the public sector and indicative for other sectors, in accordance with Article 280 of the National Constitution.

The National "Wellness" Plan of 2009-2013 is based on 12 development objectives that are promoted in the "sectoral agendas", coordination and cooperation instruments for the definition of policies, strategies, programmes and projects, as well as in its provisional budget, which are implemented by the cabinets of each sector.

The design of the plans and projects to attain Objective 8.5 of the National Plan is the domain of the Heritage Sector, directed by the Coordinating Ministry of Heritage upon which the National Institute of Cultural Heritage depends. This objective aims to promote and facilitate the conservation, assessment, strengthening, monitoring and dissemination of the individual and collective memory, and the natural and cultural heritage of the country, under the provisions of the Law on Cultural Heritage.

On the other hand, it formulates public policies for intangible heritage in accordance with the parameters of the Convention (2003), in the framework of an open and direct dialogue with the social sectors, knowledge holders and concerned stakeholders, with the aim of forming a group to promote actions for the benefit of the Intangible Heritage of Ecuador.

The safeguarding of Intangible Heritage is a strategic objective of the sector for which important tools have been designed, such as the Information System for the Management of Cultural Goods (ABACO), which contains all the information of the inventory of intangible heritage.

(iii) *How have communities, groups or individuals been involved in planning the proposed safeguarding measures and how will they be involved in their implementation?*

Not to exceed 250 words

In Ecuador, participation is a right guaranteed by the Constitution. Citizens must be part of the formulation of plans, projects, public policy, and it is the duty of the State to establish channels of dialogue with the citizens organized to strengthen democracy.

The safeguarding plan was developed on the basis of workshops and meetings with stakeholders involved in the process of producing and marketing the hat: farmers, cultivators of palms, processors of raw material, weavers and associations, those who give the finishing touches to the hat, traders and exporters of the provinces of Azuay, Cañar, Manabí and Santa Elena.

Amongst the strategies, it is intended to compile knowledge, practices and techniques with the participation of already trained local researchers. The knowledge holders of the various communities especially the weavers, farmers and processors of the toquilla straw, will participate directly through training projects and knowledge transfer. This is the case with the weavers association of the community of Pile (Manabí), which participate in the execution of a safeguarding plan developed in 2011 in coordination with governmental and non-governmental organizations, to achieve sustainable development. The community participates decisively in order to identify the strengths, such as the reference identity of the hat and the promotion of trade opportunities, the weaknesses, such as the systemic poverty of most of the weavers, and threats such as abuse of agents and intermediaries for which it establishes specific action plans.

3.c. Competent body(ies) involved in safeguarding

Provide the name, address and other contact information of the competent body(ies), and if applicable, the name and title of the contact person(s), with responsibility for the local management and safeguarding of the element.

Name of the body: National Institute of cultural Heritage, Regional Directorate of Manabí
National Institute of cultural Heritage, Regional Directorate of Azuay

Name and title of the contact person: Mr Alberto Paz, Regional Director Manabí
Ms Gabriela Eljuri, Regional Director Azuay

Address: Sucre 405 et Rocafuerte, Portoviejo, Manabí
Benigno Malo 640, Cuenca, Azuay

Telephone number: 00 593 52651722 (Portoviejo)
00 593 72833787 (Cuenca)

Fax number: apaz@inpc.gob.ec (Manabí)
geljuri@inpc.gob.ec (Azuay)

E-mail address: French speaking contact
Mr Giovanni Lucio
glucio@inpc.gob.ecv

4. Community participation and consent in the nomination process

For Criterion R.4, the States shall demonstrate that ‘the element has been nominated following the widest possible participation of the community, group or, if applicable, individuals concerned and with their free, prior and informed consent’.

4.a. Participation of communities, groups and individuals concerned in the nomination process

Describe how the community, group or, if applicable, individuals concerned have participated actively in preparing and elaborating the nomination at all stages.

States Parties are encouraged to prepare nominations with the participation of a wide variety of all concerned parties, including where appropriate local and regional governments, communities, NGOs, research institutes, centres of expertise and others.

Not to exceed 500 words

The preparation of this dossier for the inscription of the element is the result of a joint effort between State and civil society which involved the active participation of knowledge-bearer groups and communities concerned in the provinces of Manabi, Azuay, Cañar and Santa Elena, both in the task of preparing the various documents, as in other actions taken for this element to be recognized worldwide.

From their own workshops and workspaces in each community and through participation in local and national meetings, artisans and other stakeholders contributed in the development of guidelines proposed to protect this element.

Over 30 meetings were held between 2010 and 2011 with representatives from nearly 50 communities in the provinces of Manabi, Santa Elena, Cañar and Azuay in which the proposal has been socialized, key elements were collected for the formulation of safeguarding measures, and information was validated.

The document was drafted after two national workshops held on 28 and 29 January in Manta and Pile, 11 and March 12 in Cuenca and Sigsig to validate the lines of action and the format. Such meetings have enabled the artisans to share their ideas and ambitions, and also to share know-how about weaving the hat, enabling a self-assessment of the craftsmanship.

It is worth mentioning the participation of artisans from Pile such as Domingo Carranza (president of the community), the families Espinel, Mero and Calderón with three generations of weavers, and the women weavers of Sigsig through the María Auxliadora Association.

Around seven municipalities (Jipijapa, Montecristi, Portoviejo, Manta, Cuenca, Sigsig) participated in the proposal, by financing certain costs related to the holding of workshops, and with the formal commitment to support the proposed actions.

The managers of the export offices of Azuay, and the authorities of the Ministries of Tourism, Industry, and Foreign Affairs formalised their support of the nomination and the proposed safeguarding measures.

4.b. Free, prior and informed consent to the nomination

The free, prior and informed consent to the nomination of the element from the community, group or, if applicable, individuals concerned may be demonstrated through written or recorded concurrence, or through other means, according to the legal regimens of the State Party and the infinite variety of communities and groups concerned. The Committee will welcome a broad range of demonstrations or attestations of community consent in preference to standard or uniform declarations. They should be provided in their original language as well as in English or French, if needed.

Attach to the nomination form information showing such consent and indicate below what documents you are providing and what form they take.

Not to exceed 250 words

- 1. Letter from Mr Domingo Alarcon Carranza, President of the Pile Crafts Association of Weavers of the Fine Straw Hat.
- 2 Letter from Mrs Marlene Castro, President of the María Auxiliadora Toquilleras Association (ATMA).
- 3 Letter from Mrs. Carmelina Buestán, President of the Toquilla Weavers Association of the Cañari Union .
- 4 Office No. 986 from Mr Fernando Moreno, Mayor of Cuenca (deputy).
- 5 Office No. 110-ACS-2011 from Mrs Aramita Jiménez, Mayor of Sígsig.

4.c. Respect for customary practices governing access to the element

Access to certain specific aspects of intangible cultural heritage or to information about it is sometimes restricted by customary practices enacted and conducted by the communities in order, for example, to maintain the secrecy of certain knowledge. Indicate whether or not such practices exist, and if they do, demonstrate that inscription of the element and implementation of the safeguarding measures would fully respect such customary practices governing access to specific aspects of such heritage (cf. Article 13 of the Convention). Describe any specific measures that might need to be taken to ensure such respect. If no such practices exist, please provide a clear statement on it.

Not to exceed 250 words

The proposed element does not include customary practices in relation to access. The knowledge holders have expressed interest in disseminating their knowledge related to the weaving of the fine toquilla straw hat, and international recognition is precisely understood as an instrument with which to demonstrate its interest.

4.d. Concerned community organization(s) or representative(s)

Provide the name, address and other contact information of community organizations or representatives, or other non-governmental organizations, that are concerned with the element such as associations, organizations, clubs, guilds, steering committees, etc.

- Organization/ community: 1. Asociación Artesanal de tejedores de sombreros finos de Pile -ASTEPIIL-
2. Asociación de Tejedoras María Auxiliadora -ATMA- (Sigsig)
- Name and title of the contact person: 1. Domingo Carranza, chair
2. Marlene Castro, chair
- Address: 1. Comunidad de Pile
2. Via Chiguinda-Gualaquiza, Sigsig
- Telephone number: 1. 00 593 93394617 (Pile-Manabí)
2. 00 593 72266014 (Sigsig-Azuay)
- E-mail address: 2. atmasigsig@hotmail.com

5. Inclusion of the element in an inventory

For Criterion R.5, the States shall demonstrate that ‘the element is included in an inventory of the intangible cultural heritage present in the territory(ies) of the submitting State(s) Party(ies), as defined in Articles 11 and 12 of the Convention’.

Identify the inventory in which the element has been included and the office, agency, organization or body responsible for maintaining that inventory. Demonstrate that the inventory has been drawn up in conformity with the Convention, in particular Article 11(b) that stipulates that intangible cultural heritage shall be identified and defined ‘with the participation of communities, groups and relevant non-governmental organizations’ and Article 12 requiring that inventories be regularly updated.

The nominated element’s inclusion in an inventory should not in any way imply or require that the inventory(ies) should have been completed prior to nomination. Rather, a submitting State Party may be in the process of completing or updating one or more inventories, but has already duly included the nominated element on an inventory-in-progress.

Attach to the nomination form documents showing the inclusion of the element in an inventory or refer to a website presenting that inventory.

Not to exceed 200 words

The proposed element is included in the inventory of Intangible Heritage of Ecuador. This inventory contains 20 forms related to various craft techniques involved in the manufacture of the toquilla straw hat in the communities of: Llacao, Sigsig, Principal, Ricaurte, Checa, Jidcay, San Bartolome, Delegsol, Sayausí, Sinincay, San Francisco Sageo, Deleg, Pacoche, Montecristi, Salango, Colonche, Manglar Alto.

The inventory incorporated the five classification domains of the Convention for the identification of intangible cultural heritage at national level, as well as a participatory methodology in collecting information and recognition of the element as intangible heritage by the knowledge-bearer communities.

The National Institute of Cultural Heritage is the body responsible for the conservation and updating of the forms. Information is available for knowledge bearers, researchers, organizations and the general public through the Information System for the Management of Cultural Goods (ABACO) at the Internet address: www.inpc.gob.ec.

In documents attached: a certification from the National Inventory of the National Institute of Cultural Heritage of Ecuador.

6. Documentation

6.a. Appended documentation

The documentation listed below is mandatory, except for the edited video, and will be used in the process of examining and evaluating the nomination. It will also be helpful for visibility activities if the element is inscribed. Tick the following boxes to confirm that related items are included with the nomination and that they follow the instructions. Additional materials other than those specified below cannot be accepted and will not be returned.

- 10 recent photographs in high definition
- cession(s) of rights corresponding to the photos (Form ICH-07-photo)
- edited video (up to 10 minutes) (strongly encouraged for evaluation and visibility)
- cession(s) of rights corresponding to the video recording (Form ICH-07-video)

6.b. Principal published references

Submitting States may wish to list, using a standard bibliographic format, principal published references providing supplementary information on the element, such as books, articles, audiovisual materials or websites. Such published works should not be sent along with the nomination.

Not to exceed one standard page.

Fonds documentaires historiques dans les archives de Guayaquil, Quito, Jipijapa et Cuenca. Archive documentaire

et audiovisuel de l'Institut National du Patrimoine Culturel de l'Équateur.

Aguilar Maria Leonor, « Tissant la vie. Les chapeaux de paille toquilla en Equateur ». Première édition 1988. 2e éd 2009. Cuenca, CIDAP, 2008

Alarcón Rocío, T. Londoño, «Gestion de la plantation de paille toquilla-Carludovica palmata » Études Biologiques, Quito, 1997.

Albornoz Victor M, «Cuenca et son industrie de tissage de chapeaux de paille toquilla» Composition salésienne, Cuenca, 1949.

Bravo Pozo Lorena, « Le chapeau comme élément symbolique dans les cultures de Manabi », Université de Manabi, s.f.

Balarezo Susana, « Tisserandes de paille toquilla et production paysanne du Cañar » CEPLAES-Quito. 1984.

Buchet Martini, « Légende du Panama Hat », Edit. Libri Mundi, Paris, 1995 – Panama chapeau de légende, Quito – Libri Mundi – 2004.

Cordova Carlos « Vocabulaire utilisé dans l'industrie du tissage de chapeaux de paille toquilla » - Journal Institut Azuay du folklore, Cuenca, 1973.

Crespo Toral Hernán, « Paille toquilla » CIDAP, Cuenca, 2007.

Chiluiza Victor H, Mabel Rodriguez – « Le chapeau de paille comme attrait culturel et sa proposition : Le route du chapeau » thèse de graduation. Faculté d'Ingénierie Maritime, Ecole Polytechnique de la côte Guayaquil, 2003, 147 p.

Dominguez Ernesto, « Le Chapeau de Paille toquilla, histoire et économie », Collection Économie de l'austro, Banco Central de l'Équateur, 1991/1995. "Royauté et droits de vassalité du chapeau" Journal Cámara de Comercio de Cuenca - Edt Amazonas, Cuenca, 1969.

Dueñas S. Carmen, « Marquis, cacaotiers et voisins de Portoviejo, culture politique de la Présidence de Quito », USFQ Abya-Yala, 1997. «La souveraineté et l'insurrection à Manabi" Abya-Yala, Quito, 1991.

Grosse L. Enrique, Panama « Le chapeau de légende » Edt. Libri Mundi Quito, 1995.

Garcia Lupe, "Production de paille toquilla dans la Cordillère Chongón - Colonche" Fundación Natura.

Hassaurek Friedrich, « Quatre années entre équatoriens », Edc. 3°, Quito, Abya Yala, 1997.

León Cercado Jesenia, « Projet productif et transformation de la paille toquilla à Santa Elena », Texte pour FLACSO, Quito, 2004

Malo González Claudio, « Artisanats : l'utile et le beau », CIDAP, Université de l'Azuay, Cuenca, 2008

Miller Tom, « La Route des Panama, mémoires d'un voyage andin », Barcelone, Espagne, Randon Housse, Debate, 2003

Regalado Espinoza Libertad, «Les fils qui ont tissé notre histoire." Institut National du Patrimoine Culturel Equateur (INPC), Régional 4, Portoviejo, 2010

Velasco de Juan, « Histoire du Royaume de Quito en Amérique du Sud, histoire moderne tome III (XVIII siècle) », Maison de la Culture Équatorienne, Quito 1979.

Vacas Sebastian, Daniela Balanzátegui, Institut National du Patrimoine Culturel, « Poterie, toquilla et bijoux, Rapport Technique Paille Toquilla à Santa Elena – Equateur » Guayaquil, 2010 (Document technique)

Vásquez Teresa, « Artisanat de Manabí comme médiateur d'identité » Quito, Abya Yala , Graphique Modèle, Cayambe – Equateur, 1992

Wolf, Teodoro, « Géographie y Géologie de l'Équateur », Quito, Edt.CCE, 1975 (original de 1888)

7. Signature on behalf of the State(s) Party(ies)

The nomination should conclude with the original signature of the official empowered to sign it on behalf of the State Party, together with his or her name, title and the date of submission.

In the case of multi-national nominations, the document should contain the name, title and signature of an official of each State Party submitting the nomination.

Name: Inés Pazmiño

Title: Executive Director of the National Institute of Cultural Heritage

Date: 20 March 2012 (last revision)

Signature: <signed>

2. DOCUMENTO RESOLUCIÓN DE LA DECLARATORIA POR LA UNESCO VERSIÓN ORIGINAL

CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE
INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

INTERGOVERNMENTAL COMMITTEE FOR THE
SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

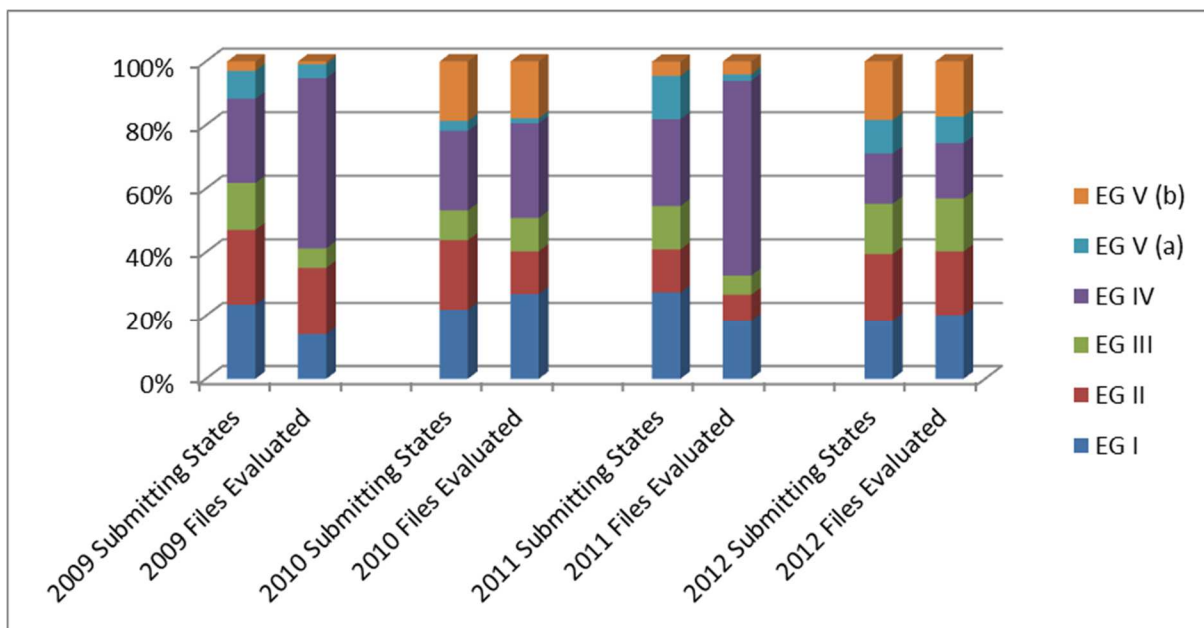
Seventh session
Paris, France
3 to 7 December 2012

Item 11 of the Provisional Agenda:
**Report of the Subsidiary Body on its work in 2012 and
evaluation of nominations for inscription in 2012 on the
Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity**

1. According to paragraph 29 of the Operational Directives, the evaluation of nominations to the Representative List is accomplished by a Subsidiary Body of the Committee established in accordance with Rule 21 of its Rules of Procedure. At its sixth session (Bali, Indonesia, 22 to 29 November 2011), the Committee established a Subsidiary Body for the evaluation of nominations for inscription on the Representative List in 2012 ([Decision 6.COM 14](#)). The body consists of Spain, Croatia, Bolivarian Republic of Venezuela, Islamic Republic of Iran, Burkina Faso and Morocco.
2. The terms of reference of the Subsidiary Body are that it shall provide the Committee with an overview of all nomination files and a report of its evaluation, and shall, in particular, include in its evaluation:
 - a. An assessment of any nomination's conformity with the inscription criteria as provided in paragraph 2 of the Operational Directives;
 - b. A recommendation to inscribe or not inscribe the element submitted to the Committee, or a referral of the nomination to the submitting State for additional information;
3. This document provides an overview of all 2012 nomination files and of their evaluation by the Subsidiary Body (Part A), a summary of recommendations concerning the inscription of the nominated elements on the basis of the assessment of each nomination's conformity with the inscription criteria (Part B), other observations and recommendations concerning nominations to the Representative List (Part C) and a set of draft decisions for the Committee's consideration, with each draft decision addressing one nomination's conformity with the criteria and whether or not to inscribe the nominated element or to refer the nomination to the submitting State (Part D).

A. Overview of nomination files and working methods

4. The deadline for submission of files for the 2012 cycle was 31 March 2011 (paragraph 54 of the Operational Directives). At that deadline a total of 214 files were registered by the Secretariat (including 55 files submitted to the Representative List since the 2009 cycle and not having been examined to date).
5. At its sixth session in Bali, the Committee decided in its [Decision 6.COM 15](#) that in 2012 it could examine a maximum of sixty-two files altogether, including those submitted for the four mechanisms of the Convention (Representative List, Urgent Safeguarding List, Register of Best Safeguarding Practices and International Assistance greater than US\$25,000). In that same decision, the Committee requested 'the submitting States to indicate to the Secretariat before 15 December 2011 the order of priority in which they wish their files to be examined, in case they submitted more than one file to any of the Convention's mechanisms for the 2012 cycle'. The Secretariat duly proceeded to confirm the priorities of the submitting States, which identified among their priorities a total of 38 files to be evaluated by the Subsidiary Body.
6. For each file, the Secretariat processed the file and informed the submitting State of the information required to complete it. In addition to assessing the technical compliance of the files, the Secretariat also indicated to submitting States when the information provided was unclear, out of place or not sufficiently detailed to allow the Consultative Body or Subsidiary Body, and later the Committee, to determine readily the extent to which the criteria for inscription or selection had been satisfied.
7. The Secretariat sent the requests for additional information to States between the end of January 2012 and the first week of April 2012. Submitting States were asked to submit their revised files within two months after receiving the Secretariat's request for additional information. One State determined that the extent of revisions that would be needed were such that it could not complete its file for the 2012 cycle; similarly a multi-national nomination could not be completed by the several States involved.
8. The Subsidiary Body therefore evaluated 36 files (including 5 referred files), 4 of which were multinational (2 new multinational nominations; 1 extended multinational nomination; 1 referred multinational nomination). The regional distribution of the nominations evaluated by the Subsidiary Body is substantially improved when compared to the three preceding cycles:



9. The Subsidiary Body met on 22 and 23 March 2012, in a joint meeting with the Consultative Body, to determine its working methods and schedule in preparation for its meeting of 17 to 21 September 2012. The Body elected Mr Victor Rago (Venezuela) as its Chairperson, Mr Ahmed Skounti (Morocco) as Vice-Chair and Mr Tvrtko Zebec (Croatia) as Rapporteur. Since four of the six States Members had not previously participated in the work of evaluating nominations, the members engaged in a simulated evaluation of a mock nomination that the Secretariat had prepared as part of the Convention's global capacity-building strategy. Discussions also focused on the cross-cutting issues that had previously been discussed by the Subsidiary Body in 2009, 2010 and 2011 and the Consultative Body in 2011 (see Document [ITH/12/7.COM/INF.7](#)).
10. As it had done for the preceding cycles of evaluation of nominations, the Secretariat established a password-protected, dedicated website through which the members of the Subsidiary Body could consult the nominations and supporting documentation. The optional videos accompanying the nominations were made available, in addition to the required photographs. Also available to the Subsidiary Body were the original nomination files and the Secretariat's requests for additional information. In several cases where the nominations were files that had been referred to the submitting States for additional information in 2011, the decisions adopted by the Committee for the original nominations were also made available online. All of the files were posted online in their original language before the end of June and in both languages by 26 July 2012.
11. The members of the Body were given the opportunity to enter their evaluation reports directly through the dedicated site. Each of the six members of the Subsidiary Body evaluated each nomination and prepared a report on it that assessed whether the nomination satisfied all of the five criteria for inscription and included the member's comments regarding each criterion. The Secretariat then drew up summaries of each nomination and draft recommendations, in most cases offering alternate proposals to reflect the divergent opinions of Body members. Of the 36 nominations, the initial evaluation reports showed divergent opinions for all except two files, those submitted by India and the Republic of Korea.
12. When it met on 17 to 21 September 2012, the Subsidiary Body collectively evaluated each nomination, decided whether to recommend inscription or not, or whether to recommend referring the nomination to the submitting State, and debated its recommendations on each criterion in order to formulate draft decisions. The resulting recommendations and draft decisions presented below thus represent in most cases the unanimous consensus of the Subsidiary Body members. In two cases, the Subsidiary Body was not able to achieve full consensus on all criteria. In order to ensure that it provided a

recommendation to the Committee on each of the 36 files, the Subsidiary Body suspended its discussion on these nominations and presents options to the Committee for its consideration.

B. Recommendations

Favourable recommendations

13. The Subsidiary Body recommends to the Committee to inscribe the following elements:

Draft Decision	Submitting State(s)	Element	File No.
7.COM 11.1	Algeria	Rites and craftsmanship associated with the wedding costume tradition of Tlemcen	00668
7.COM 11.2	Armenia	The performance of the Armenian epic of ‘Daredevils of Sassoun’ or ‘David of Sassoun’	00743
7.COM 11.3	Austria	Schemenlaufen, the carnival of Imst, Austria	00726
7.COM 11.4	Azerbaijan	Craftsmanship and performance art of the Tar, a long-necked string musical instrument	00671
7.COM 11.8	Brazil	Frevo, performing arts of the Carnival of Recife	00603
7.COM 11.9	Colombia	Festival of Saint Francis of Assisi, Quidbó	00640
7.COM 11.10	Croatia	Klapa multipart singing of Dalmatia, southern Croatia	00746
7.COM 11.12	Ecuador	Traditional weaving of the Ecuadorian toquilla straw hat	00729
7.COM 11.13	France	Fest-Noz, festive gathering based on the collective practice of traditional dances of Brittany	00707
7.COM 11.15	Hungary	Folk art of the Matyó, embroidery of a traditional community	00633
7.COM 11.16	India	Buddhist chanting of Ladakh: recitation of sacred Buddhist texts in the trans-Himalayan Ladakh region, Jammu and Kashmir, India	00839
7.COM 11.18	Italy	Traditional violin craftsmanship in Cremona	00719
7.COM 11.27	Republic of Korea	Arirang, lyrical folk song of Korean people	00445
7.COM 11.28	Romania	Craftsmanship of Horezu ceramics	00610
7.COM 11.30	Spain	Fiesta of the patios in Cordova	00846

7.COM 11.33	United Arab Emirates, Austria, Belgium, the Czech Republic, France, Hungary, the Republic of Korea, Mongolia, Morocco, Qatar, Saudi Arabia, Spain, Syrian Arab Republic	Falconry, a living human heritage	00732
7.COM 11.35	Bolivarian Republic of Venezuela	Venezuela's Dancing Devils of Corpus Christi	00639
7.COM 11.36	Viet Nam	Worship of Hùng kings in Phú Thọ	00735

Recommendations to refer the nomination to the submitting State

14. The Subsidiary Body recommends to the Committee to refer the following nominations to the submitting States so that they can provide additional information, as specified:

Draft Decision	Submitting State	Element	File No.
7.COM 11.5	Belarus	Shapavalstva (felt-making) and Katrushnitski Lemezen': a traditional craft and the unique jargon of the Belarusian felt-makers	00851
7.COM 11.6	Belgium	Marches of Entre-Sambre-et-Meuse	00670
7.COM 11.7	Plurinational State of Bolivia	Ichapekene Piesta, the biggest festival of San Ignacio de Moxos	00627
7.COM 11.11	Cuba	Repentismo, the art of improvising poetry in song with musical accompaniment	00638
7.COM 11.14	Greece	Know-how of cultivating mastic on the island of Chios	00741
7.COM 11.17	Islamic Republic of Iran	Qālišuyān rituals of Mašhad-e Ardehāl in Kāšān	00580
7.COM 11.19	Japan	Nachi no Dengaku, a religious performing art held at the Nachi fire festival	00413
7.COM 11.20	Mali	Coming forth of the masks and puppets in Markala	00739
7.COM 11.21	Mali, Burkina Faso, Côte d'Ivoire	Cultural practices and expressions linked to the balafon of the Senufo communities of Mali, Burkina Faso and Côte d'Ivoire	00849
7.COM 11.22	Mongolia	Mongolian knuckle-bone shooting	00714
7.COM 11.23	Morocco	Cherry festival in Sefrou	00641

7.COM 11.24	Niger	Practices and expressions of joking relationships in Niger	00738
7.COM 11.26	Oman, United Arab Emirates	Al-Ayyala, a traditional performing art of the Sultanate of Oman and the United Arab Emirates	00740
7.COM 11.31	The former Yugoslav Republic of Macedonia	Kopachkata, a social dance from the village of Dramche, Pijanec	00736
7.COM 11.32	Turkey	Mesir Macunu festival	00642
7.COM 11.34	United Arab Emirates, Oman	Al-Taghrooda, traditional Bedouin chanted poetry in the United Arab Emirates and the Sultanate of Oman	00744

Unfavourable recommendation

15. The Subsidiary Body recommends to the Committee not to inscribe the following nominated element at this time:

Draft Decision	Submitting State	Element	File No.
7.COM 11.29	Saudi Arabia	Alardhah Alnajdiyah, Saudi Arabian dance, drumming and poetry	00676

No consensus recommendation from the Subsidiary Body

16. The Subsidiary Body was not able to achieve consensus concerning the following nominated element:

Draft Decision	Submitting State(s)	Element	File No.
7.COM 11.25	Oman	Al 'azi, elegy, processional march and poetry	00850

C. Observations on the 2012 nominations and additional recommendations

General observations

17. The Subsidiary Body was once again impressed, as it had been during the three previous cycles, with the diversity of intangible cultural heritage that was nominated. It was also gratified to see **a broader and more inclusive geographic representation** among the 2012 files than in past cycles, with several States that were submitting nominations for the first time since ratification of the Convention, including some (Austria, Niger and the former Yugoslav Republic of Macedonia) that had not even seen a prior inscription in 2008 from the items formerly proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. It looks forward to continuing to broaden the base of States Parties submitting nominations.
18. The Body was pleased in particular to see a number of cases in which the submitting States framed their nominations to emphasize the important contribution of intangible cultural heritage to such larger processes as **conflict resolution, peace-building and environmental sustainability**. Since the Representative List aims in part to increase 'awareness of the significance of the intangible cultural

heritage’, such nominations that emphasize the important social functions of intangible heritage and its role in the day-to-day lives of its communities are particularly welcome.

19. The Body also notes with satisfaction that diversity was not just geographic but was also apparent in the very nature of some of the nominated elements, which go beyond the familiar domains of performing arts or handicrafts. Several complex elements representing multiple domains came to it for evaluation, and even if some of these did not receive a favourable recommendation during this cycle, the Subsidiary Body congratulates the State Parties concerned for their willingness to propose elements that – if inscribed – could truly **expand awareness worldwide of the diversity of intangible cultural heritage and its variform expressions**, thereby contributing to the fundamental purposes of the Representative List.
20. The Subsidiary Body must once again reiterate its remarks of 2009, 2010 and 2011, and ‘emphasize – to States Parties and especially to the communities, groups and individuals concerned with an element – that **its recommendation not to inscribe an element at this time in no way constitutes a judgement on the merits of the element itself**, but refers only to the adequacy of the information presented in the nomination file’ (Document [ITH/09/4.COM/CONF.209/13](#) Rev.2; Document [ITH/10/5.COM/CONF.202/6](#) and Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). Since there is no opportunity for field visits, the Subsidiary Body can only base its recommendations on the information to be found within the nomination (including the form, photos, optional video, supporting documentation), and this therefore imposes upon submitting States Parties the obligation to make the most complete and convincing presentation of the element that is possible, in order that the Subsidiary Body and in turn the Committee can achieve the best outcomes.
21. Despite a perceptible improvement in the quality of the nominations it evaluated, the Subsidiary Body reiterates its predecessors’ regret from 2011 that ‘it could not favourably recommend a large number of nominations because the quality of information in the submitted file did not convincingly demonstrate that the criteria were satisfied’ (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). A number of States Parties took effective advantage of the detailed requests for additional information sent by the Secretariat, but the **Subsidiary Body continued to encounter many of the same deficiencies as pointed out by its predecessors and by the Committee** itself in its debates and decisions. Readers will therefore find frequent references below to the previous decisions of the Committee, [Decision 5.COM 6](#) and [Decision 6.COM 13](#), and to the 2009, 2010 and 2011 reports of the Subsidiary Body to the Committee, documents [ITH/09/4.COM/CONF.209/13](#), [ITH/10/5.COM/CONF.202/6](#) and [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#) respectively. There were, to be sure, occasionally novel problems that had not faced previous Subsidiary Bodies, but a high proportion of the difficulties encountered in the 2012 cycle were recurrent from previous cycles, and have been pointed out already by the Subsidiary Body and Committee.
22. For instance, the linguistic quality of files continued to pose problems during evaluation. The Body reiterates its previous appeal to States to ‘improve the linguistic quality not only to facilitate the work of the Subsidiary Body and Committee, but also for later public visibility’ and in order ‘to have clear and readily understandable nomination files available to the global public’ (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). A number of divergences of interpretation arose between Subsidiary Body members because passages were poorly phrased or their meaning was not clear, leaving each member to struggle to determine the intended meaning. Submitting States are once again encouraged to **ensure that nominations are written clearly and presented in grammatical French or English**.
23. The Subsidiary Body noted with concern, as its predecessors had done in 2010 and 2011, that in certain cases nomination files included certain passages that were identically phrased. It underlines the decision taken by the Committee in 2011, according to which ‘duplication of text from another nomination [...] is not acceptable’ ([Decision 6.COM 7](#) and [Decision 6.COM 13](#)). Evidently, if a State Party has a single inventory system, a large part of the description in section 5 of the nomination could be similar from one file to another, but elsewhere in the nomination, it is appropriate that each file have its own characteristics and be expressed in unique terms without phrases copied from another file, even if it is the same State or body that is responsible.
24. As it did in previous cycles, the Subsidiary Body again encountered frequent intrusions of **inappropriate vocabulary**, such as references to authenticity, masterpieces, original, unique,

exceptional, correct, ancient, the world heritage of humanity, labelization, branding, and so on. Many of these betrayed a misunderstanding on the part of the authors of the values and spirit of the 2003 Convention and in several cases gave rise to concern about the underlying motivation for the nomination. The Body also notes that concepts such as ‘national symbol’, ‘cultural resistance’ or other formulations that may be a familiar part of discourse within a given country or region may not necessarily be understood in the same terms by readers of other countries or regions, and may connote something elsewhere that is not intended by the authors. Certain formulations – doubtless intended by their authors as innocuous – might nevertheless be read by others as not contributing to the spirit of dialogue and mutual respect, and States are reminded of the Committee’s several cautions in this regard.

25. One of the most frequent and difficult problems encountered by the Subsidiary Body, as in previous cycles, concerned information that was included within a nomination but not in its proper place. In its 2011 report, the Body explained that ‘it often had to find bits of information here or there that finally allowed it to conclude that the State had adequately demonstrated’ that a criterion was indeed satisfied (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). Even if the Subsidiary Body, through careful reading and re-assembling of information, could conclude that the criterion was satisfied, many readers encountering the nomination on-line in the future will perhaps be puzzled how it reached its conclusion when the desired information is not found in its proper place. Having already called for submitting States to be more attentive to this problem, the Subsidiary Body now recommends that the Committee inform States Parties that future evaluators will seek information in the appropriate place within the nomination and decide that **information that is out of place cannot be taken into consideration during evaluation and examination.**
26. The Subsidiary Body notes that this is the first year using the ICH-02 form as revised in 2010 to reflect the sentiments expressed by a number of States at a meeting of experts held on 15 March 2010 and the meeting of the open-ended intergovernmental working group held on 21 May 2010. That form was presented to the Committee at its fifth session in Nairobi, Kenya as information Document ([ITH/10/5.COM/CONF.202/INF.7](#)), and put into use immediately thereafter. It was apparent to the Subsidiary Body that the revised form offered certain advantages to many States, but may also have introduced challenges for others. For instance, the introduction of sub-sections within each criterion helped some States to organize their information and present it systematically, but it may also have contributed to a tendency among other States towards a **fragmentation of the desired information as well as difficulty in providing information in its proper place.**
27. Similarly, the Subsidiary Body wondered whether the check-boxes introduced in several sections of the new ICH-02 form (domains and the safeguarding measures of communities and of States) may have created as many opportunities for confusion or contradiction as they offered possibilities for greater clarity. Subsidiary Body members found information asserted in the check-boxes that was not well explained or justified in the corresponding narratives. There was a noticeable tendency to check all of the boxes, without distinguishing primary domains or safeguarding measures from secondary ones. Although the check-boxes may make it easier to index nominations or collect statistical data, it is not yet clear that they make it easier for submitting States to organize their information or the Subsidiary Body and Committee to understand it. It suggests that the 2013 Subsidiary Body continue to **monitor the effectiveness of the revised form** so that, if warranted, further improvements can be introduced.
28. Another technical problem concerned nominations that exceeded the word limits in the ICH-02 form. The Secretariat pointed out these cases to submitting States if they occurred in the initial version of the nomination it treated, but when files were revised and resubmitted, the Secretariat transmitted them to the Subsidiary Body even if the word limits were exceeded. The Subsidiary Body agreed to evaluate those 2012 nominations that violated the word limits, but in several cases this excess was severe (more than triple the allowance) and creates inequality for those States that respected the limits. The Body thus **recommends that the Committee decide that nominations that exceed the word limits shall not be evaluated or examined, and with the understanding that multinational nominations would be allowed word limits greater than those of a national nomination.** The word limits for nominations prepared in French should be set at 15% higher than the limits for nominations prepared

in English, to reflect the different characters of the two languages, but they should then be respected carefully by submitting States.

29. The Subsidiary Body also found, as it had in 2011, that in a number of cases ‘the State had used only a quarter or a third of the words allotted for a given section of the nomination, or even fewer’ (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). It suggests that Form ICH-02 set out minimum word counts as well as maximums, to encourage States to provide sufficient information to respond to the instructions for each rubric. With both the minimum and maximum word counts, the Subsidiary Body suggests that a 10% margin be allowed, so that a nomination is not eliminated because it exceeds the established limit by a few words.
30. Another problem of a technical nature concerned the optional videos submitted by all States Parties. Like preceding Subsidiary Bodies, the 2012 Body found these videos to be highly useful in many cases during its evaluation and it recognizes that they can play an important part in contributing to public understanding of the element if it is inscribed. However, several films were deficient in information value, either because they were not well edited or because they were not accessible in English or French. The Committee may wish to require that videos be subtitled in one of its working languages, before they can be considered during evaluation or used for visibility. It may also wish to make these videos obligatory, since it appears that no nomination in this cycle or previous ones was submitted without the optional video.
31. As its predecessors had encountered in previous cycles, the Subsidiary Body again found that submitting States often had a tendency to make assertions in the nominations rather than providing demonstrations. The Subsidiary Body was guided by the clear language of paragraph 2 of the Operational Directives: ‘In nomination files, the submitting State(s) Party(ies) is (are) requested to **demonstrate that an element [...] satisfies all of the following criteria**’ (emphasis added). This is also emphasized in the instructions for Form ICH-02: ‘In the nomination file, submitting States Parties should describe, explain or demonstrate, as appropriate to each part of the form, rather than simply declaring or asserting. Declarative statements should be solidly supported by evidence and explanations.’ Where submitting States had heeded this advice, the Subsidiary Body’s work was substantially easier; where evidence and explanations were lacking, the Body found itself spending precious time speculating on what was intended.
32. Like its predecessors, the Subsidiary Body began from the presumption of the veracity of the representations offered by a State Party within a nomination, but it wished to see those statements supported by detail and substance, rather than simply asserted without support. This topic is related to the question of documentary evidence submitted with regard to criterion R.4 (free, prior and informed consent) and R.5 (inclusion in an inventory) and is discussed in the corresponding sections below.
33. The Subsidiary Body had a smaller workload than its predecessors, but was still hard-pressed to conclude its debates on all 36 files in the time available during a five-day meeting. It regrets that in two cases it could not reach a consensus on all criteria, but worked diligently to give full attention to each nomination. Where it finally determined that the submitting State had not provided sufficient information to demonstrate that one or more criteria were satisfied, the Body sought to provide useful feedback to the State in its draft decision; these comments are nevertheless succinct and do not fully reflect the richness of the Body’s own debates (see discussion below on experience applying the referral option).

Criteria for inscription

34. Of the 18 nominations that did not receive a favourable recommendation, 6 could not be accepted because of failing to satisfy a single criterion, most often criterion R.1 or R.5. In 2009, 13 files were not recommended because of a single criterion, while in 2010, there were no files in which a single criterion was the sole factor preventing inscription; in 2011 there were 10 such files with a single criterion lacking. For 2012, in 12 of the 18 cases of files that fell short, they did so on two or more criteria rather than only one. Notably, as in the three previous cycles, criterion R.2 was never the sole criterion not satisfied, but was instead often a contributing factor.

Criteria	Files where this was the sole criterion not satisfied	Files where this was one of several criteria not satisfied
R.1: The element constitutes intangible cultural heritage as defined in Article 2 of the Convention.	2	8
R.2: Inscription of the element will contribute to ensuring visibility and awareness of the significance of the intangible cultural heritage and to encouraging dialogue, thus reflecting cultural diversity worldwide and testifying to human creativity.	0	7
R.3: Safeguarding measures are elaborated that may protect and promote the element.	1	8
R.4: The element has been nominated following the widest possible participation of the community, group or, if applicable, individuals concerned and with their free, prior and informed consent.	1	5
R.5: The element is included in an inventory of the intangible cultural heritage present in the territory(ies) of the submitting State(s) Party(ies), as defined in Articles 11 and 12 of the Convention.	2	5

35. With regard to criterion R.1 – the criterion that was again the one most often not satisfied, in ten cases during this cycle – the Subsidiary Body encountered many of the same shortcomings that it had pointed out in its three previous reports: information was often too general, too historical or too technical, lacking a clear description of **the significance of an element to its community and of its current social and cultural functions**. As it pointed out in its 2011 report, ‘A clear, vivid, and simple explanation of all the significant features of the element as it exists at present is essential to demonstrate that the nominated element meets the Convention’s definition of intangible heritage.’ (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13.](#)) As in previous cycles, there was also an unfortunate tendency in the nominations of handicrafts to focus on the objects produced rather than on traditional craftsmanship and the processes and know-how of the craftspeople.
36. The Subsidiary Body noted, as had its predecessors, that in the description of the element submitting States in some cases seemed to emphasize the element’s fragility and the threats facing it. It recalls, as the Committee reiterated in 2011 ([Decision 6.COM 13](#)) and as the Body had previously pointed out, that the Representative List and the Urgent Safeguarding List have distinct and complementary purposes and, while nomination of an endangered element to the former cannot be excluded a priori, it sometimes appeared to be the case that the State Party might indeed have wished to submit its file to the latter. The Body encourages States to utilize the mechanism that is best adapted to the situation of a given element and the needs and aspirations of its community, and **to frame the nomination consistently in terms of the specific List it has chosen**.
37. Among the nominations the Body evaluated, several raised important questions about transmission, including several cases in which a formal transmission system appears to have largely or entirely supplanted a prior system of non-formal transmission. For some members of the Body, the absence of functioning transmission within households and families or within other community-based contexts in which the element was traditionally passed on gave rise to concern about the real viability of the element. Others responded that the **formalization and even the institutionalization of transmission is often part of the evolution of intangible cultural heritage and of its constant recreation**, and the

existence of formal and institutional transmission should be seen as a positive factor, even if it was often accompanied by an attenuation or even disappearance of the non-formal modes of transmission.

38. Several nominations gave important attention to the tangible heritage associated with the proposed element and to the natural spaces ‘whose existence is necessary for expressing the intangible cultural heritage’, in the words of the Convention’s Article 14 (c). Some nominations pointed to **legal protections – existing or proposed – and community-based management systems for the built heritage, public spaces, urban neighbourhoods and natural settings** within which particular elements of intangible cultural heritage are practised. It was clear to the members of the Subsidiary Body that the opportunities for strengthening interaction between the 2003 Convention and the 1972 Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage are plentiful, and it encourages the Committee and States Parties to explore possibilities for increasing that interaction.
39. The Subsidiary Body noted, however, a recurrent tendency among submitting States to give insufficient attention to section 1 (v) of the ICH-02 form, which asks: ‘Is there any part of the element that is not compatible with existing international human rights instruments or with the requirement of mutual respect among communities, groups and individuals, or with sustainable development?’ In certain cases submitting States seemed to take it for granted that the nature of the element itself rendered such a question moot, but the Subsidiary Body wishes to emphasize to States Parties that **this is a fundamental component of the Convention’s definition of intangible cultural heritage** and each nomination needs to demonstrate that the element complies fully with that definition.
40. With regard to criterion R.2, the Body has noted the occasional intrusion of inappropriate vocabulary that may not promote the Representative List’s purpose of encouraging dialogue which respects cultural diversity. The Body also continued to face a problem that has bedevilled its predecessors, as nominations often speak only about how possible inscription of a nominated element will bring greater visibility to that element, and not **how inscription will bring greater visibility to intangible cultural heritage in general and greater awareness of its significance**. As States Parties have pointed out during debates of the Committee and in its 2011 working group, it is self-evident that inscription of an element on the Representative List will increase the visibility of the element itself. However, the Subsidiary Body joined its predecessors in seeking to be convinced, within the nomination, that the submitting State had given thought to the contribution that inscription of a given element could make to the larger purposes of the Representative List, and not simply to the element’s own popularity or renown.
41. Although this preoccupation has figured into numerous decisions taken by the Committee on nominations, is prominently emphasized in Form ICH-02 and was often raised in the Secretariat’s letters to submitting States requesting additional information, it continued to be an important contributing factor in the Body’s evaluation of seven nominations. As in the three previous cycles, criterion R.2 was never the sole factor preventing the Body from offering a recommendation to the Committee to inscribe the element, but it is nevertheless an important one. The Committee may therefore wish to include in its decision on this topic a reminder that submitting States are expected to address how the possible **inscription will contribute to ensuring visibility and awareness of the significance of the intangible cultural heritage in general, and not only of the inscribed element itself**.
42. Criterion R.3 was the second most difficult criterion for submitting States, not satisfied for nine nominations, in one of which it was the sole disqualifying factor. As in previous cycles, the most common shortcomings were that safeguarding measures were overly general – whether aimed at a country’s intangible cultural heritage in general, or aimed at the nominated element but not tailored to its particular circumstances – or hypothetical.
43. Even if nominations to the Representative List do not require a detailed safeguarding calendar and budget, as do nominations to the Urgent Safeguarding List, **safeguarding measures should be expressed in terms of concrete engagements of the States Parties and communities and not in terms of possibilities and potentialities**. In some cases the Subsidiary Body wondered whether this was simply a question of rhetorical style: safeguarding measures were described in terms of ‘could’ and ‘might’, or spoken of as possible or desirable, rather than being described in definite terms of what ‘will’ happen. The measures themselves might be reasonable, but the Body was not convinced that

they would indeed be implemented since they were formulated as desiderata and not as plans. Given that unforeseen eventualities might always disrupt even the most careful plans, the Subsidiary Body nevertheless sought greater definiteness and specificity. Here again, the Subsidiary Body has taken note of this tendency in its previous reports without evident impact; it may be advisable for the Committee to adopt a decision addressing the point.

44. The safeguarding measures also often failed to give adequate attention to **protecting the element from the possible unintended consequences of inscription**. At the time the Committee was drawing up the criteria for inscription on the Representative List, experts emphasized that the enhanced visibility that would likely ensue in the wake of inscription might also sometimes bring with it certain risks, and the safeguarding measures elaborated for Representative List nominations should address how to mitigate any such negative impacts, however unintended they might be. The Body encourages States Parties to anticipate such potential risks and to elaborate protective measures so that the positive benefits of inscription will not be diminished by harmful side effects. This is deemed particularly important when the nomination emphasizes the commercial benefits of inscription without including adequate measures to ensure against over-commercialization, as emphasized in paragraphs 116 and 117 of the Operational Directives
45. Like its predecessors, the Subsidiary Body noted that the most convincing safeguarding measures for criterion R.3 were those that resulted from the widest possible participation of the communities, groups or individuals in the nomination process. It was gratified to see that community participation (criterion R.4) seemed to be less problematic for submitting States in 2012 than it had been in previous cycles. In 2011, by comparison, criterion R.4 was a contributing factor in eliminating one-fourth of the nominations, while in 2012 it was a factor in only one-sixth; it was the sole disqualifying factor in one of the nominations evaluated. The Body nevertheless noted continuing difficulties for States Parties in clearly identifying what communities, groups or individuals were concerned by a given nomination, and in those cases where one community was chosen over others with similar or related expressions, the submitting State often failed to justify its choice. The Representative List is, by its very nature, representative; certain elements are chosen for nomination, or certain communities, even if other communities practise similar elements. But the Subsidiary Body sought an **explanation and justification of how and why a particular community and its expression were selected**, without doubting the need to do so.
46. Similarly, with regard to the participation of community representatives, groups and associations in the elaboration of the nomination, and their free, prior and informed consent to it, the Subsidiary Body was often frustrated at having to speculate as to who those people or groups were and how they related to the larger communities identified elsewhere in the nomination. In their totality, the nominations showed a wide diversity of different understandings of who are the ‘communities, groups and, in some cases, individuals’ that are the reference group of a given element, and the Body very much welcomes that diversity. It would nevertheless have preferred in many cases to see **much clearer explanations of who their members were and what relation they bore to the element and its practice and transmission**. This was particularly important with regard to the evidence of free, prior and informed consent.
47. As in past cycles, the evidence of free, prior and informed consent took diverse forms, including the drawings of children, handwritten letters, a scroll accompanied by a video, petitions signed by thousands of persons and sometimes eloquent testimonials to the importance of an element in the life of the person writing. While it joined its predecessors in preferring individualized expressions of consent to form letters or petitions, it also recognized that different national contexts make it impossible to expect that States Parties will adopt similar methods of demonstrating free, prior and informed consent – nor would this necessarily be desirable. The Subsidiary Body would, however, suggest that the Committee adopt a strict standard that **nominations cannot be evaluated and examined if the evidence of free, prior and informed consent is not provided in one of the working languages of the Committee (English or French), as well as the language of the community concerned** if its members use languages other than English or French. Even if the Subsidiary Body members come from every region of the world, they are not fluent in all the world’s languages to be able to evaluate evidence that is not submitted in either English or French. Similarly,

readers who come to a nomination file online if the element is inscribed will wish to see evidence in either of the Committee's working languages.

48. Criterion R.4, of course, demands more than free, prior and informed consent: the nomination is to be the result of the 'widest possible participation of the community, group or, if applicable, individuals concerned', according to paragraph 2 of the Operational Directives. Too often, it appeared to the Subsidiary Body that communities were implicated only at the last minute and asked to provide their assent to plans and documents that had been drawn up without their involvement or participation. Obviously, this casts doubt on the feasibility of the safeguarding measures proposed for criterion R.3, if they have been drawn up without timely and full participation of the communities whose enthusiasm and mobilization are essential preconditions for their success. The Subsidiary Body joins its voice to those of its predecessors who insisted on the necessity that communities participate in all stages of the nomination process, and that their participation be clearly described in the nomination.
49. The Subsidiary Body also wrestled with one additional aspect of criterion R.4: the required demonstration that possible 'inscription of the element and implementation of the safeguarding measures would fully respect [any] customary practices governing access to specific aspects of such heritage (cf. Article 13 of the Convention)' (section 4.c of Form ICH-02). Although the form requests a clear explanation if no such practices exist, some submitting States provided minimal information. As with section 1 (v) of the form referring to human rights, **the Subsidiary Body suggests that it not be asked to evaluate nominations where the State Party has not responded to each and every section.** It also met with cases where the information provided in this section was contradicted by information elsewhere in the nomination, and it cautions States Parties that respect for such practices is a fundamental principle of the Convention.
50. The Subsidiary Body was gratified to see that criterion R.5 also presented fewer problems to submitting States in 2012 than it had in the previous cycle. This criterion was nevertheless an eliminating factor in two nominations and a contributing factor in five others – altogether almost one-fifth of the files submitted (last year it was one-third of the files). The Body sought to continue to tread the path mapped out by the Subsidiary Bodies of 2009, 2010 and 2011, and expected to find a clear explanation in the nomination describing the circumstances under which the inventories were elaborated and demonstrating that they had been drawn up in conformity with Articles 11 and 12 of the Convention, addressing in particular the participation of communities and relevant non-governmental organizations and the process of updating. Please see the preceding reports of the Subsidiary Body for its prior comments and advice to submitting States concerning this question (Documents [ITH/09/4.COM/CONF.209/13](#), [ITH/09/4.COM/CONF.209/INF.6](#), [ITH/10/5.COM/CONF.202/6](#), [ITH/10/5.COM/CONF.202/INF.6](#), [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)).
51. In the two cases where criterion R.5 was the sole eliminating criterion, the submitting State provided no information concerning the nature of the inventory and the circumstances under which it was drawn up, or sparse and incomplete information. In other cases where criterion R.5 was one of several criteria that were not satisfied, the description was perhaps fuller but still incomplete in important regards. The Subsidiary Body can only urge States Parties, once again, **to pay careful heed to Form ICH-02 and its instructions, where the minimal elements of explanation it expects for criterion R.5 are very clearly stated.**
52. The Subsidiary Body also devoted ample discussion to the question of what documentary evidence is needed to demonstrate that the nominated element is included in an inventory. In its 2011 report, the Subsidiary Body traced its evolving expectations of the information needed in order to demonstrate that criterion R.5 was satisfied, moving from a simple declaration in the 2009 cycle to its advice in 2011 'that the submitting State document, within the nomination, how it had gone about inventorying, so that a record of the experiences of different States would be built up with each cycle' (Document [ITH/11/6.COM/CONF.206/13](#)). Similarly, the expectation of what supporting documentary evidence should be provided has also evolved. No supporting documentation was requested in the 2009 through 2011 cycles; however, at the request of the 2010 Subsidiary Body, Form ICH-02 was revised in order to ask the submitting State to 'Attach to the nomination form documents showing the inclusion of the element in an inventory or refer to a website presenting that inventory'. This revised form was brought to the attention of the Committee during its fifth session in Nairobi (Document

[ITH/10/5.COM/CONF.202/INF.7](#)), and used for the nominations submitted in March 2011 and evaluated in 2012.

53. In this first year applying this new documentary requirement, experience was mixed. Despite the systematic requests by the Secretariat to the submitting States, there were still a number of nominations where the desired documentation was sparse or missing. Several States provided website addresses that were broken links; others were links to a site of the ministry concerned without any specific information on inventorying of intangible cultural heritage, or links to an inventory where information on the specific element nominated could not easily be located by someone who does not read the language in which the inventory is prepared. When documents were provided as annexes to the nomination, they often suffered from weaknesses: they referred to the inventory in general, but not to the element, or were simply attestations that the element had been included without providing any of the content of the inventory.
54. As pointed out above, the Subsidiary Body began from the presumption of the veracity of the representations offered by a State Party within a nomination, but the Operational Directives require that a submitting State **demonstrate that the criteria are satisfied**. The Body's purpose in wishing to see documentary evidence is therefore not to gainsay the State's declarations but rather to see them supported and detailed. Readers who come to the nomination file – be they members of the Subsidiary Body or Committee, or members of the public – would then find information that is useful for understanding how the State Party concerned has undertaken its inventorying obligations vis-à-vis the nominated element.
55. The Subsidiary Body hastens to clarify that in the 2012 cycle it did not find in any case that criterion R.5 was not satisfied because of the lack or paucity of documentary evidence of an inventory, but it would prefer not to face the same situation of incomplete information next cycle. The Subsidiary Body has consequently asked the Secretariat to clarify the instructions already provided in Form ICH-02 to explain more fully what kind of documentary evidence is expected; this would be implemented in forms prepared for the 31 March 2013 deadline and thus applicable to nominations for the Committee's examination in 2014. The Body also recommends to the Committee that it decide that **2013 nominations that do not include the documentary evidence for criterion R.5 already requested in Form ICH-02-2013 shall be considered incomplete** and shall not be examined in 2013.
56. The Subsidiary Body suggests, nevertheless, that the Committee not impose at this time the same requirement as for the evidence of free, prior and informed consent – that is, that it be provided in English or French as well as the language of the inventory itself, if this is not English or French. While this admittedly reduces the accessibility of the evidence, the Body recognizes that inventories are often voluminous works or entire databases, and that it may not be reasonable to expect these to be translated into French or English.

D. Draft decisions

DRAFT DECISION 7.COM 11.12

The Committee

1. Takes note that Ecuador has nominated the **traditional weaving of the Ecuadorian toquilla straw hat** for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity:

The toquilla straw hat is woven from fibres from a palm tree characteristic of the Ecuadorian coast. Coastal farmers cultivate the toquillales and harvest the stems before separating the fibre from the green outer skin. This is boiled to remove chlorophyll and dried for subsequent bleaching with sulfur over a wood fire. Weavers take this raw material and begin producing the pattern, the crown and the brim of the hat. Weaving a hat can take from one day to eight months, depending on the quality and finesse. In Pile, a coastal community, weavers produce extra fine hats that require specific climatic conditions and involve an exact number of points in

each row of weaving. The process is completed by washing, bleaching, oven treatment, ironing and pressing. The weavers are mostly peasant families and transmission of weaving techniques occurs within the home from an early age through observation and imitation. The skills and knowledge enfold a complex and dynamic social fabric including traditional techniques of cultivation and processing, forms of social organization, and use of the hat as part of everyday clothing and in festive contexts. It is a distinctive mark of the communities perpetrating this tradition and part of their cultural heritage.

2. Decides that, from the information provided in file 00729, the nomination satisfies the criteria for inscription on the Representative List, as follows:
 - R.1: The knowledge and practices related to the toquilla straw hat are transmitted from one generation to another and provide the bearing communities with a sense of cultural identity and continuity, serving as a reference of social cohesion among different groups living in coastal and Andean regions of Ecuador.
 - R.2: As a cultural practice that promotes intercultural dialogue among diverse Ecuadorian communities, inscription of the traditional weaving of the toquilla hat on the Representative List could raise awareness of the importance of intangible cultural heritage and promote respect for cultural diversity and dialogue.
 - R.3: Safeguarding measures including research, revitalization, transmission, dissemination, promotion, development and protection of the traditional weaving reflect the commitments of the community and the State to pass down this know-how to new generations.
 - R.4: Different actors involved in the traditional weaving of the straw hat have attended a series of workshops to elaborate the nomination and a number of artisans' associations gave their free, prior and informed consent for its inscription.
 - R.5: Various craft techniques involved in the manufacture of the toquilla straw hat are included in the inventory of intangible cultural heritage of Ecuador maintained by the National Institute for Cultural Heritage.
3. Inscribes the **traditional weaving of the Ecuadorian toquilla straw hat** on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

3. Anexo: FOLLETO PROMOCIONAL N°1



Tejido del sombrero de paja toquilla
Patrimonio Cultural Inmaterial
de la Humanidad
Manabí - Ecuador



Rafael Correa Delgado
 Presidente Constitucional de la República del Ecuador

María Belén Mancayo
 Ministra Coordinadora de Patrimonio

Érika Sylva Charvet
 Ministra de Cultura

Inés Pazmiño Gavilanes
 Directora Ejecutiva
 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Alberto Paz Zambrano
 Director Regional 4
 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Directorio del INPC

Gabriela Ejuiri
 Delegada de la Ministra de Cultura
 Presidenta del Directorio del INPC

Richard García
 Delegado del Presidente de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana

Diego Falconí
 Delegado del Ministro del Interior

Raúl Pérez Torres
 Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

María Fernanda Espinosa Garcés
 Ministra de Defensa Nacional

María Inés Rivadenera Herrera
 Delegada del Presidente de Educación Superior - CES

Antecedentes históricos y proceso de elaboración del sombrero de paja toquilla, basado en Las hebras que tejieron nuestra historia
 Libertad Peralta Espinoza

Diseño y diagramación
 Ernesto Inrigo Zambrano

Coordinación Editorial
 Elena Naboa Jiménez
 Directora de Transferencia del Conocimiento

Fotografía portada
 Tejido del sombrero de paja toquilla
 Olivier Auzertau

Asistencia editorial
 Alexandra Monera Quinz
 Regional 4
 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Fotografías interiores
 Olivier Auzertau
 Libertad Peralta Espinoza - INPC
 Giovanni Díaz - INPC

Cuidado de la edición
 Wilma Guachamin Cacerón
 Ana María Cadena Albuja

Impresión
 Ave Soluciones Gráficas

Corrección de estilo
 Juan Francisco Escobar

Tiraje
 2500 ejemplares

Producción
 Regional 4
 Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Porteño, 2012
 ISBN: 978-9962-07-348-5



La complejidad, historia y laboriosidad del tejido del sombrero de paja toquilla son afirmadas a nivel mundial

3

Presentación

Ecuator es un país rico en patrimonio. Las variadas manifestaciones de arte y cultura popular dan cuenta de esta característica y sin duda el tejido del sombrero de paja toquilla constituye uno de los íconos de esta riqueza nacional que ahora forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Por décadas este proceso pasó invisibilizado, pese a ser un arte que se remonta a tiempos prehispánicos.

En ese contexto, el INPC, Regional 4, presenta esta publicación donde se registran las destrezas y técnicas de los artesanos en el tejido del sombrero de paja toquilla, que por su peculiaridad constituyen un conocimiento cultural patrimonial que requiere ser preservado, difundido y salvaguardado.

Confiamos en que la difusión de este material sirva para que los jóvenes, en especial los de las comunidades rurales donde tiene su cuna el oficio de tejer, se motiven y comprometan para conservar este conocimiento tradicional.

Inés Pazmiño Gavilanes
Directora Ejecutiva
Instituto Nacional de Patrimonio Cultural



4



Las técnicas tradicionales del tejido de paja toquilla se transmiten de generación en generación.

El tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), a través de su Regional 4, con sede en Portoviejo, lideró en el 2010 la investigación en torno al tejido del sombrero de paja toquilla: *Valoración histórica, cultural y antropológica del tejido del sombrero fino de paja toquilla*. Como resultado de este trabajo se publicaron el libro *Las hebras que tejieron nuestra historia* y el video documental *Canción de toquilla*. Ambos productos recogen el proceso de elaboración del sombrero, desde el cultivo de la paja hasta su transformación en una de las artesanías más reconocidas del Ecuador.

En el 2011 se complementó el expediente técnico, documento que fue remitido a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura - Unesco, para el análisis y candidatura del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano a la lista del Patrimonio Inmaterial Mundial. En el proceso de elaboración del expediente, encabezado por Manabí, se contó con la participación activa de los artesanos de las comunidades involucradas en el tejido de esta provincia, así como de las pertenecientes a las provincias de Azuay, Cañar y Santa Elena.

El expediente técnico sustenta el valor de las técnicas del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla que los artesanos aprendieron de sus padres y abuelos. En reconocimiento a este legado cultural, la Unesco lo declara Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 5 de diciembre de 2012.

Esta designación se une a las declaraciones que la Unesco ha concedido al país: Quito, Patrimonio Cultural de la Humanidad (1978); las Islas Galápagos, Patrimonio Natural de la Humanidad (1979); el Parque Nacional Sangay, Patrimonio Natural de la Humanidad (1983); Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad (1999); y el patrimonio oral y las manifestaciones culturales del pueblo zápara, proclamadas obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial (2001) e incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2008.

Manabí celebró el reconocimiento al tejido del sombrero de paja toquilla

Con la participación de artesanos de la comuna Pile y los alumnos de la Escuela Taller que el INPC puso en marcha en junio de 2012, se celebró la designación de la Unesco a lo largo de la calle Sucre en Portoviejo (desde la calle Ricaurte hasta la calle Rocafuerte). Los tejedores realizaron una demostración del tejido del sombrero fino, se apoyaron en hormas y con sus cuerpos inclinados exhibieron gran habilidad en sus manos.

La particular forma de tejer el sombrero en Manabí se diferencia de las demás localidades en que el proceso de elaboración es artesanal. En la sierra, el tejido es parte de las actividades cotidianas de las tejedoras, se teje al caminar, al pastorear o mientras se reúnen a conversar.



Jóvenes que se capacitan en la Escuela Taller de Pile realizaron una demostración del tejido luego de su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.



El grupo de danza de Alejandra Albán presentó la obra *Romance de una tejedora*.

Un poco de historia

La tradición de la elaboración de los sombreros de paja toquilla se remonta a la época prehispánica, mucho más allá de la historia reciente del territorio que actualmente conocemos como Ecuador y en particular de la provincia de Manabí. Los pueblos que habitaron la costa ecuatoriana elaboraron figurinas de cerámica cuyos tocados simulan sombreros que posiblemente se realizaron con paja toquilla. En esta época también usaban fibras vegetales para la confección de sogas, telas, cestas y peculiares objetos para cubrirse del sol, que en la Colonia recibirían el nombre de sombreros.

En 1534, el padre José María Cobos –uno de los acompañantes de Sebastián de Benalcázar en la conquista de Quito– al pasar por lo que ahora es Manabí, observó que los nativos de Bahía de Caráquez, Manta, Montecristi y Jipijapa llevaban en sus cabezas adornos en forma de alas de murciélago que les servían como protección del sol y que eran elaborados de una fibra de palma de esta región.

En la Colonia se conoció a esta fibra como *jipijapa* por lo que, hasta principios del siglo XX, el sombrero fino de paja toquilla se llamaba sombrero *jipijapa*. Con el paso del tiempo y debido a su comercialización a través del Canal de Panamá –cuya construcción incluyó un despliegue informativo que incluía a los obreros usando el sombrero de paja toquilla, además de políticos de renombre como el presidente Roosevelt de Estados Unidos–, se denominó erróneamente al sombrero como *Panama Hat*.

Por 1843, en la época republicana, Montecristi adquirió fama por el comercio de los sombreros de paja toquilla, destacándose entre los comerciantes la familia Alfaro Delgado. De esta familia proviene también el ex presidente Eloy Alfaro, quien incluso luego de sus primeras escaramuzas revolucionarias viajó a Panamá para hacerse cargo del negocio.

Desde entonces, la tradición del sombrero ha pasado por diversos procesos de comercialización. Actualmente, en Manabí su producción y comercialización es diferente a la que se realizaba en el siglo XIX. En el proceso intervienen docenas de familias, quienes trabajan bajo pedido o para sostener el negocio y además lo alternan con actividades agrícolas u otro tipo de comercio.



En las culturas Chonera, Bahía, Guangala, Jama Coaque, Milagro, Quevedo y Maníño se han encontrado figurinas que evidencian el uso del sombrero de paja toquilla.

9



El tejido de sombreros finos de paja toquilla se realiza en casas de familias manabitas.

Los toquillales, el inicio de la magia

La riqueza natural de Manabí, con sus variados ecosistemas, favorece el crecimiento de la palma conocida como toquilla (*Carludovica palmata*). Junto a ríos y esteros, así como en las comunidades rurales de Anegados, como Hornilla, El Aroma y Agua Fria se puede encontrar gran cantidad de toquillales, desde donde se selecciona cuidadosamente la materia prima que se empleará en la elaboración de los sombreros.



Despichado, técnica que consiste en retirar las orillas y la vena de cada cogollo antes de cocinar la paja

La alquimia de la toquilla

Una vez seleccionada la palma, se siguen varios procesos para transformar la paja en las finas hebras que se utilizarán en el tejido del sombrero. En muchos casos, estos procesos los llevan a cabo artesanos que se especializan en una fase específica del ciclo de elaboración. Por ejemplo, lo que se conoce como blanqueo es realizado casi exclusivamente por artesanos de la parroquia portoviejense de Picoazá aunque también lo hacen en Pile.



Una vez seca y desprendida la paja previamente hervida, se la coloca en un sahumador (cajón de madera) que contiene un recipiente con carbón y azufre en la parte baja. Este proceso permite blanquear la paja para empezar el tejido

Proceso para preparar la paja	
• Selección de la paja	
• Desprendido	
• Despichado	
• Rajado	
• Cocinado	
• Venteado y despegado	
• Secado	
• Blanqueado	
• Secado y sahumado	
• Lavado	
• Emparejado	
• Escogido de la paja	
• Rajado	



Manos a la obra

Los tejedores recogen y preparan la paja para iniciar el proceso de tejido. Comienzan con la selección de la paja por el color, luego proceden al rajado de la paja, tarea que puede llevarles varios días, hasta obtener las cantidades que se requieren para el tejido.

Para empezar a tejer, se realiza el paso conocido como inicio de la corona. El hábil artesano humedece sus manos y con ocho hebras realiza la primera vuelta entrecruzando una a una las pajas, de tal manera que unas van quedando hacia arriba y otras hacia abajo.

El siguiente paso se conoce como el tejido de la plantilla que permite dosificar la cantidad exacta de hebras o pajas con la finalidad de que el sombrero no se vea raro, es decir con poco sustento.

Luego, se realiza el paso denominado bajado de copa. Se lo ejecuta primero comprobando si las plantillas están bien realizadas, mientras que con la ayuda de una horma se ajusta el tejido general. Entre otras cosas, se vigila el grosor de cada hebra; si alguna resulta más gruesa se la esquina, es decir se adelgaza la paja hasta dejarla como las demás. Después, se procede a realizar el tejido de la mitad a la derecha, luego se regresa a la izquierda; de la otra mitad hacia la derecha y luego hacia la izquierda; en cada una se avanza una hebra del otro lado.



Simón Espinal inicia el tejido del sombrero



Tejido de la plantilla

En el tejido de la ala, la primera vuelta se inicia injiriendo cada dos hebras una paja. Se debe tener cuidado al apretar cada vez que se injiere para que el tejido no quede flojo y no se produzcan vuelos en el ala.

Proceso de la compostura

Los tejedores no concluyen el trabajo con el tejido de la ala. Así, el sombrero pasa después a manos de los compostadores quienes realizan un trabajo de embellecimiento. Los artesanos quitan las pajas sobrantes, cambian las pajas de colores oscuros o amarillentos, apalean el sombrero hasta dejarlo sin ninguna falla y los entregan a los comerciantes. Finalmente, ellos se encargan de dar la forma solicitada al sombrero y venden el producto a nivel nacional e internacional.



Compostura. En la ciudad de Montecristi y en el cerro Copetón se encuentran de manera exclusiva los actores de la etapa de finalización del sombrero. Allí, hombres y mujeres se dedican al remate, azocado, descoronado, despeluzado, apaleado, lavado, sahumado, planchado y hornado del sombrero.

Remate y azocado. La compostura se inicia con el remate y el azocado del sombrero. El tejedor entrega al intermediario el sombrero sin terminar, esto es, lleno de pajas y sin haberlo rematado.



Despeluzado y descoronado. El compostador solamente hace el remate y azocado, luego lo pasa a manos especializadas para el descoronado, que consiste en dejar la plantilla sin ninguna paja sobresaliente.



Apaleado. Consiste en golpear cuatro sombreros doblados a la vez con un mazo, azufre y una piedra. Esta fase sirve para corregir las telas del tejido.

Planchado y hormado. Este paso del proceso da la forma al sombrero. Se usan una horma normal para el clásico Montecristi, una tela de lienzo o lino de color blanco para ponerla encima del sombrero y una plancha. Antaño, se usaban las planchas de hierro calentadas sobre las brasas; actualmente se plancha con artefactos eléctricos. El planchado y hormado requieren de cuidado pues el calor excesivo puede amarrar al sombrero.



Martha Mero y Roberto Mero, componedores del sombrero en Montecristi

Si el cliente requiere un modelo especial como el fedora, el borsalino o el óptimo, se usan las hormas de estos estilos y se procede a plancharlo. Una vez terminado el proceso, el sombrero se deja arear por unos minutos y, si se lo va a guardar o a exportar, se lo dobla en una caja de palo de balsa, en caso contrario, se lo pone en la vitrina para la exhibición.



Sombreros listos para la venta después de la compostura

El tejido del sombrero, sustento de las familias rurales

El tejido del sombrero de paja toquilla ha sido transmitido de generación en generación. Esta actividad se ha convertido en el sustento económico de varias familias de las comunidades rurales de Manabí y, a pesar de que no genera grandes ingresos, es un soporte para la economía familiar y local.

El tejido de un sombrero requiere de conocimientos en el manejo de la paja toquilla, el uso de herramientas y fiabilidad en las manos para aplicar con precisión las técnicas adecuadas. En Manabí, los tejedores se esmeran en esta actividad y la ubican en el mercado internacional como un producto de calidad con identidad ecuatoriana.

En Manabí, la elaboración de un sombrero fino puede tomar de cuatro a seis meses de trabajo continuo y requiere de cuidados especiales. Uno de ellos es realizar el tejido en un clima fresco para evitar que las manos suden y se manche la paja. Algunos tejedores complementan su trabajo artesanal con actividades agrícolas, aunque otros prefieren no hacerlo ya que la agriocultura desgasta la yema de los dedos y, por ende, se pierde la sensibilidad para tejer.



Familia de la comuna Pito en Montecristi que se dedica al tejido de sombreros finos de paja toquilla

El INPC fomenta la transmisión del conocimiento del tejido de sombrero de paja toquilla

Con la finalidad de garantizar la transmisión del conocimiento del tejido tradicional del sombrero de paja toquilla, el INPC impulsó la creación de la Escuela Taller en Pile, cantón Montecristi, en junio de 2012.

Para el cumplimiento de este proyecto, se firmó un convenio con la Refinería del Pacífico Eloy Alfaro, entidad que financia la construcción del edificio que contará con aulas y un espacio adecuado para que los alumnos realicen el proceso de manufactura del sombrero. Además, se complementará la cadena productiva y comercial de tal manera que los artesanos puedan obtener directamente las ganancias de la venta de los sombreros. Así se garantiza la inclusión de los jóvenes que por esta razón desistieron de realizar esta actividad.

Actualmente, las clases se imparten en la casa comunal de Pile. Jóvenes y adultos perfeccionan las técnicas del tejido, guiados por artesanos de la misma localidad, como Simón Espinel, considerado como el mejor tejedor de sombrero extrafino en Ecuador y en el mundo.



Inés Pazmiño Gavilanes, Directora Ejecutiva del INPC acompañada de Alberto Paz Zambrano, Director Regional del INPC y de funcionarios de la Refinería del Pacífico participaron en la inauguración de la Escuela Taller.



Inscripciones para la Escuela Taller en la Casa Comunal de Pile.

En la Escuela Taller los alumnos también reciben materias básicas para completar su formación, ya que no todos han tenido la oportunidad de estudiar. Esto les permitirá adquirir nuevos conocimientos y obtener, al término de la escuela, el título de artesanos para mejorar las oportunidades de trabajo.

Con el merecido homenaje de la Unesco al reconocer el tejido tradicional del sombrero de paja toquilla como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, se pondrá en marcha un plan de salvaguardia para incrementar las acciones de conservación de este conocimiento tradicional que ha perdurado en el tiempo.



Johanna Delgado Espinal enseña a tejer a Milena Camanzo Lucas, alumna de la Escuela Taller.



Jóvenes de Pile perfeccionan las técnicas de tejido en la Escuela Taller.

Otras artesanías en paja toquilla

La paja toquilla es una fibra vegetal que no solamente se utiliza para tejer sombreros finos. Su calidad se aprovecha también para la confección de otras artesanías como muñecas, sombreritos, canastas y paneras, entre otros objetos.

Los artesanos de Pepa de Uso, La Sequita, Guayabal, Santa Marianita y cerro Copetón confeccionan estas artesanías en toquilla y le dan un valor agregado al uso de esta materia prima.



19



4. Anexo: FOLLETO PROMOCIONAL N°2



*El tejido
tradicional
del sombrero
de paja
toquilla.*

*Patrimonio
Cultural
Inmaterial
de la
Humanidad*



*El tejido
tradicional
del sombrero
de paja
toquilla,*

*Patrimonio
Cultural
Inmaterial
de la
Humanidad*

El "Tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano" es un nuevo reconocimiento de Patrimonio de la Humanidad con el que cuenta el Ecuador, título concedido por la UNESCO, que el 5 de diciembre de 2012 incluyó a esta manifestación, que se ha mantenido durante siglos, dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Este reconocimiento se une a las declaratorias que la UNESCO ha concedido al país: Quito, Patrimonio Cultural de la Humanidad (1978); las Islas Galápagos, Patrimonio Natural de la Humanidad (1979); el parque Nacional Sangay, Patrimonio Natural de la Humanidad (1983); Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad (1999); y el Patrimonio Oral y las manifestaciones culturales del pueblo Zápara, proclamada obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial (2001) e incluida en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2008.





ejecutadas para que el tejido del sombrero de paja toquilla sea reconocido a nivel mundial.

Con este reconocimiento, se espera visibilizar el significado y función sociocultural del patrimonio inmaterial que se expresa en un conjunto de conocimientos, prácticas y técnicas tradicionales, superando la visión monumentalista del patrimonio y el enfoque conservacionista de la artesanía como un objeto. Esto implica una acción de reivindicación de las comunidades involucradas y el realce de su autoestima, así como un compromiso de las mismas para continuar con la transmisión de los saberes.





*Manabí,
origen
del tejido
de la toquilla*

El uso de la "toquilla", como popularmente se conoce a esta especie de palma, se puede remontar a épocas precolombinas. Varios pueblos del litoral ecuatoriano la emplearon, quedando evidencias de su uso en culturas como Chorrera, Jama Coaque, Bahía, Guangal, Milagro Quevedo y Manteña.

El origen del tejido del sombrero de paja toquilla se localiza en la provincia de Manabí. En 1630 el indígena Domingo Chóez conjugó esta materia prima con la forma de los sombreros españoles. La actividad toquillera se consolidó en el siglo XVII, cuando decae la producción de algodón y los europeos empiezan a demandar el sombrero de paja como un sustituto más liviano que el de paño. Los tejedores de Montecristi y Jijipaja, se especializaron en la elaboración del sombrero bajo el modelo europeo.



Las primeras referencias históricas de talleres formales de tejido del sombrero de paja toquilla las encontramos a finales del siglo XVIII, cuando el monarca español Carlos IV suprimió las tasas para las manufacturas y autorizó en las colonias americanas el establecimiento de talleres y fábricas, entre ellos los de tejido de "tocas y sombreros de paja". Más tarde, en 1859, la Reina de España mandó que se organice en Aranjuez una compañía de infantería cuyo uniforme diario cuente con un "sombrero Jipijapa", haciendo relación a los sombreros de toquilla que se tejían en esa localidad:

"...en Jipijapa se produce una paja finísima y blanca, con la cual se tejen preciosos sombreros [que] se los vende en tres y cinco escudos y realmente vale, por que soportan el gran sol y las intensas lluvias."

(Descripción de Mario Cicala 1748-1767)

El conocimiento del tejido del sombrero de paja toquilla no solo se expandió dentro del país, sino que se irradió fuera de los límites nacionales. Los artesanos manabitas llevaron -junto con la materia prima procedente principalmente de la provincia costera de Santa Elena- la técnica del tejido a Colombia (Nariño), Perú (Moyabamba), Bolivia (Santa Cruz de la Sierra) y a Centro América, donde se proyectó el sombrero como una importante artesanía en México (Yucatán y Campeche), Honduras, Nicaragua y Guatemala.

El austro se une a la producción


En el siglo XIX, esta actividad atrajo el interés fuera de la región litoral, especialmente en el Austro de la serranía ecuatoriana. Los bajos costos de la materia prima para la elaboración de los sombreros y los altos costos que adquiriría el producto elaborado, ocasionaron la rápida difusión del tejido de sombreros en varios poblados rurales, así como dentro de las ciudades de Cuenca y Azogues. Es así que el 17 de mayo de 1844 el Cabildo cuencano ordenó la creación del primer taller para confección de sombreros y la enseñanza del tejido de sombreros de paja toquilla como materia obligada.

Uno de los personajes claves para entender la implantación de la industria del sombrero de paja toquilla en la sierra sur es el Corregidor de Azogues, Bartolomé Serrano, quien vio en esta actividad una solución para la dura crisis económica que afectaba a esta región. Así, trajo desde Jipijapa artesanos para que enseñaran el oficio, incluso bajo la amenaza de castigo al considerar el tejido como "...un arte redentor frente a la falta de trabajo". Quienes se resistieron a acatar la orden del funcionario fueron encarcelados y obligados a aprender el oficio en prisión con la supervisión de un maestro tejedor.



Serrano trajo la materia prima desde Manglar Alto (hoy provincia de Santa Elena), y abasteció a los nuevos artesanos de hormas y cajones para sahumar y blanquear la paja. Para este período inicial de la actividad toquillera en Azuay y Cañar, las principales zonas de tejido de sombreros de paja toquilla fueron Paute, Gualaceo, Sígsig, Azogues, Biblián, Cañar y Déleg. Este trabajo, realizado independientemente por tejedores, dotó del producto semielaborado a los comisionistas de las grandes exportadoras.

Desde el siglo XIX la producción toquillera y su exportación alcanzó importantes niveles en las provincias serranas del Azuay y Cañar, incorporándose al mercado exportador mundial. La implicación directa de este fenómeno recayó particularmente sobre la ciudad de Cuenca. Como consecuencia del "boom toquillero", en esta ciudad se produjeron importantes transformaciones económicas al tiempo que la imagen urbana empezó a consolidarse con una nueva fisonomía, que se alejó de la arquitectura colonial, para acoger la influencia de la arquitectura francesa.

A close-up photograph showing a person's hands weaving a straw hat. The focus is on the intricate weaving process, with the golden-brown straw fibers creating a textured pattern. The background is dark, making the light-colored straw stand out.

El tejido del sombrero de paja toquilla es considerado un arte, una labor netamente manual que no emplea más herramientas que las manos de los tejedores...



Auge en la exportación de sombreros

El auge exportador de sombreros generó una etapa de bonanza económica sin precedente; hacia 1863 se exportó desde el Puerto de Guayaquil la increíble cifra de 500.000 sombreros anuales; y para 1854 *"el valor de la exportación del sombrero de paja toquilla superó al del cacao, siendo aquel año, el producto que mayores ingresos dio al Estado ecuatoriano"* (Guerra Cáceres, 1998:76).

Momentos clave en los que se dio una notoria alza en la producción toquillera fueron la Exposición Mundial de París (1855), en la que se promocionó el sombrero ecuatoriano de toquilla, y la década de los ochenta del siglo XIX cuando la construcción del Canal de Panamá generó una gran demanda de este producto, basado en la necesidad de sus obreros de protegerse del sol.



Al ser el canal de Panamá una obra majestuosa de ingeniería en el mundo, su construcción incluyó un despliegue informativo que incluía a los obreros usando el sombrero de paja toquilla, además de políticos de renombre como el Presidente Roosevelt de Estados Unidos. Este hecho mediático llevó a la errónea denominación de "Panama Hat".

El apogeo del comercio del sombrero de paja toquilla terminó con la crisis generada por la Segunda Guerra Mundial que dio pie al declive de esta actividad, sin que ello haya implicado la desaparición de los conocimientos y del saber hacer, existiendo hoy un nuevo repunte del tejido tradicional como una de las actividades artesanales más representativas del Ecuador.



Conocimientos que perduran en el tiempo

Los conocimientos vinculados al tejido del sombrero han sido transmitidos de generación en generación hasta la actualidad, lo que hace de esta artesanía un elemento integrador de la familia, la historia y las tradiciones. La actividad se convierte en un elemento identitario de las comunidades.

En el caso de Azuay y Cañar, el sombrero forma parte del atuendo tradicional de la Chola Cuenca, personaje mestizo que tiene sus orígenes en tiempos coloniales. Al interior de estas provincias, las diferentes comunidades se distinguen entre sí, entre otros aspectos, por la forma, tipo de tejido y tamaño de los sombreros de sus habitantes. En Manabí, y otras provincias costeras, el uso del sombrero está vinculado al trabajo agrícola del "montubio", como elemento de protección contra la intemperie y de distinción social en contextos festivos.

El tejido del sombrero de paja toquilla es considerado un arte, una labor netamente manual que no emplea más herramientas que las manos de los tejedores; y por el tiempo y condiciones que demanda este delicado trabajo.

En Manabí, la forma clásica de tejer sombreros se realiza utilizando un "trípode". En la sierra, el tejido es parte de las actividades cotidianas de las tejedoras, se teje al caminar, al pastorear o mientras las mujeres se reúnen a conversar.



Toquilla: fibra vegetal convertida en arte

La materia prima con la que se elabora los sombreros es la especie vegetal denominada *Carludovica Palmata*, una variedad de palma sin tronco originaria de la región húmeda del litoral ecuatoriano, de hojas anchas en forma de abanico que alcanzan los dos o tres metros de largo. Ampliamente se conoce a esta fibra vegetal como Paja Toquilla, nombre que a su vez proviene de las antiguas "tocas", que aparecen en figurillas precolombinas correspondientes a ancestrales culturas de la Costa ecuatoriana.

Los "toquillales", nombre dado a los sembríos de toquilla, constituyen un punto de máxima atención en la cadena de producción del sombrero, ya que su cuidado requiere de conocimientos y saberes vinculados a la naturaleza, y de técnicas tradicionales de siembra y cultivo.

El proceso de preparación de la paja toquilla incluye la cosecha, el desvene (separación de fibras), la cocción (para eliminar clorofila), el secado, el sahumado (en fogones) y el azocado (blanqueado de hebras), para finalmente entregarla a los tejedores o a los intermediarios que se encargarán de distribuir la materia prima para el tejido. Aquí empieza una compleja red de relaciones sociales que unen la sierra sur con el litoral ecuatoriano donde participan diversos actores sociales como:

- Cultivadores-productores
- Cosechadores
- Procesadores de la materia prima
- Mayoristas y minoristas de la materia prima
- Pajeras
- Tejedores y tejedoras
- Rematadores y terminado del sombrero
- Mayoristas y minoristas de sombreros
- Fábricas Exportadoras
- Mercado nacional e internacional



Rafael Correa Delgado
Presidente Constitucional de la República del Ecuador

María Fernanda Espinosa Garcés
Ministra Coordinadora de Patrimonio

Erika Sylva Charvet
Ministra de Cultura

Inés Pazmiño Gavilanes
Directora Ejecutiva Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

Producción y edición INPC
Dirección de Comunicación Social
Dirección de Inventario / Coordinación Patrimonio Inmaterial

Fotografía
Olivier Auverlan
Santiago Ordóñez, INPC Regional 6
Libertad Regalado

Diseño gráfico
Mujica TMP

Impresión
Impresora Flores

Quito, Ecuador
diciembre 2012

