

**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**

**REPRESENTACIONES NACIONALES A PARTIR DE LA PRODUCCIÓN,
CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN DE OBJETOS ARQUEOLÓGICOS Y SUS
IMÁGENES. LA FIGURINA VALDIVIA EN EL CAMPO ARQUEOLÓGICO,
INSTITUCIONAL Y LOCAL**

CAROLINA ELIZABETH CALERO LARREA

MARZO 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**

**REPRESENTACIONES NACIONALES A PARTIR DE LA PRODUCCIÓN,
CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN DE OBJETOS ARQUEOLÓGICOS Y SUS
IMÁGENES. LA FIGURINA VALDIVIA EN EL CAMPO ARQUEOLÓGICO,
INSTITUCIONAL Y LOCAL**

CAROLINA ELIZABETH CALERO LARREA

**ASESOR DE TESIS: DAVID CORTEZ
LECTORES: MIREYA SALGADO Y MIGUEL ÁNGEL RIVERA**

MARZO DE 2015

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de especial manera a los comuneros de Valdivia, Homero de la Cruz, Juan Orrala, Leonor Borbor, quienes me brindaron su apoyo y conocimientos durante mi trabajo de campo; a mi tutor de tesis Dr. David Cortez quien oportunamente supo orientarme a lo largo de mi investigación; a la Dra. Mercedes Prieto quien me motivó a continuar en mi tema de investigación; a mis familiares, compañeros y amigos quienes me apoyaron emocional y académicamente durante todo el desarrollo de mi trabajo; a FLACSO por permitirme estudiar y aprender.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I.....	19
CULTURA MATERIAL, DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA Y SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN: ENTRE EL ORDEN, LA INVENCIÓN Y LA IDENTIDAD.....	19
Cultura material, vida social y economía visual	21
Dispositivos de la memoria: arqueología nacional, museos tradicionales y patrimonio cultural	27
Las prácticas de la representación y la cultura material: ordenación, invención e identificación cultural	31
Algunas consideraciones	36
CAPÍTULO II.....	37
LA FIGURINA VALDIVIA Y SU VALORACIÓN CIENTÍFICA EN EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO	38
El descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia: antecedentes y contexto.....	38
La arqueología y sus inicios en el proyecto nacional	44
La recepción local del pensamiento: entre la nueva arqueología y el difusionismo.....	50
Tecnologías modernas de representación: la Figurina Valdivia y el método de tipificación de los objetos arqueológicos	55
La interpretación arqueológica y sus sentidos en el proyecto nacional mestizo	67
CAPÍTULO III	72
LA VALORACIÓN DE LA FIGURINA VALDIVIA EN LA COMUNA: MERCANTILIZACIÓN DEL OBJETO, INVENCIÓN DEL ÍCONO E IDENTIFICACIÓN ÉTNICA	72

La mercantilización del objeto “auténtico” en el contexto local.....	73
El nacimiento de la réplica y su valoración social.....	82
La invención del ícono: su representación monumental.....	86
La auto-representación como identificación: La Figurina Valdivia en el campo de la identidad étnica.....	92
El museo local Valdivia.....	105
CAPÍTULO IV	109
LA FIGURINA VALDIVIA Y LAS INSTITUCIONES DEL ESTADO: OBJETOS AUTÉNTICOS, IDENTIDAD NACIONAL Y DISPOSITIVOS DE MEMORIA.....	109
El lugar de la arqueología y el surgimiento de los museos del Banco Central en el contexto de modernización del Estado: una perspectiva histórica.....	110
La Figurina Valdivia en la colección y la exposición: objetos bellos y auténticos	121
Representaciones del pasado cultural: modelos de temporalidad e ideas nacionales	139
La Figurina Valdivia como logotipo institucional: ¿cambio del paradigma nacional?	144
CAPÍTULO V	152
SÓLO IMÁGENES:	152
PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA FIGURINA VALDIVIA	152
CAPÍTULO VI	174
CONCLUSIONES	174
BIBLIOGRAFÍA	186
ANEXOS	194

RESUMEN

Esta tesis de carácter histórico-descriptivo y etnográfico-visual, trata sobre la relación y correspondencia existente entre los objetos arqueológicos, sus contextos espaciales/temporales y discursivos, y la producción de representaciones sobre la identidad nacional/local. Tomo como punto de partida el descubrimiento de la Cultura Valdivia (1956), y como eje articulador la producción, circulación y apropiación de las imágenes, objetos y representaciones de la Figurina Valdivia, en el campo del saber arqueológico, los museos del Banco Central (Guayaquil y Quito), y la comuna Valdivia (Provincia de Santa Elena), para comprender el rol de los objetos arqueológicos en las construcciones y representaciones de identidad.

INTRODUCCIÓN

When language cannot record memories, we often look to images. When images fail to revive memory, we may look to the well-kept secrets of the objects. Unpacking the secrets encoded in objects, we find memory of the senses.

(Marks, 2005)

El objeto de estudio de esta investigación ha sido modificado en varias ocasiones, pues mis intereses personales y académicos han ido variando en el trayecto de acuerdo a la búsqueda y el hallazgo de información. Inicialmente me interesé por trabajar en temas de etnicidad, patrimonio inmaterial y representación a partir del análisis de los discursos (textuales y visuales) generados por la arqueología y la antropología en algunas comunas de la Península de Santa Elena (costa ecuatoriana). Me interesaba contrastar las formas de representación étnica tejidas oficialmente por la academia y por el Estado, con las auto-representaciones generadas localmente. Posteriormente me pareció interesante indagar sobre las representaciones étnicas a través de un análisis de imágenes fotográficas generadas a finales del siglo XIX e inicios del XX, no obstante, eso implicaba hallar primero las imágenes y conformar un archivo fotográfico consistente, lo que indudablemente requeriría mucho más tiempo del permitido. Finalmente, en una de mis visitas a la comuna de Valdivia (Provincia de Santa Elena) con la cual he mantenido contacto desde hace cuatro años aproximadamente, noté por primera vez la cantidad de representaciones materiales y visuales de la Figurina Valdivia, un objeto arqueológico considerado como un ícono de la Cultura Valdivia, que desde la perspectiva académica representó fertilidad y/o feminidad para los pueblos prehispánicos. Inmediatamente llamó mi atención este aspecto pues para ese entonces había leído un texto de Ozyurek (Ozyurek, 2003), en donde el autor realiza un interesante análisis del incremento de imágenes (monumentos, letreros, estatuas, retratos, cuadros y pinturas) de Ataturk, el “padre fundador de Turquía”, como una expresión de las transformaciones nacionales. Mi experiencia en la Península ha sido mayormente en temas de Patrimonio Inmaterial, no obstante, mi interés se fue desviando cada vez más hacia temas de cultura material o patrimonio material, pues además, la Península de Santa Elena posee una gran densidad de restos arqueológicos,

varios museos locales y una referencia continua de los comuneros a la comercialización de los objetos arqueológicos y a su importancia como un capital cultural y turístico.

En este proceso de definición de mi objeto de estudio, me interesé finalmente por indagar no en el significado que los objetos arqueológicos tuvieron para los pueblos de hace 4000 años, sino por los sentidos inmateriales que los objetos del pasado y sus imágenes han adquirido tanto en el contexto local (Comuna Valdivia), como en el contexto nacional (museos y patrimonio), y específicamente dentro de los procesos de construcción de representaciones sobre la identidad. Evidentemente este tema se constituye en un reto pues hasta entonces no había estado familiarizada con el complejo campo de la disciplina arqueológica ni con el ámbito de la cultura material, tampoco con temas de representación nacional, sino con aspectos de Patrimonio Inmaterial y etnicidad desde la perspectiva antropológica etnográfica. En algún momento el sentido de mi investigación se orientó netamente hacia la relación entre arqueología e identidad nacional desde un enfoque histórico, pero posteriormente bajo la influencia de algunos textos referentes a la vida social de las cosas (Appadurai, 1991) la biografía cultural de las cosas (Kopytoff, 1991) y la economía visual de las imágenes/objetos (Poole, 2000), entendí el sentido del concepto de *trayectoria*, es decir, la importancia de comprender primero cómo los objetos/imágenes se producen, circulan y se apropian, para luego analizar lo que representan y significan en determinados campos sociales, en el caso que me interesa, el ámbito arqueológico, el ámbito institucional, y en la localidad, concretamente la comuna de Valdivia. Querer comprender las trayectorias de los objetos arqueológicos y sus imágenes, me llevó de inmediato a topar aspectos sobre las relaciones mercantiles inmersas en la lógica del coleccionismo arqueológico, pero también la lógica de la producción de imágenes y representaciones en relación a la identidad.

Interesarme por temas de cultura material me llevó a comprender que las relaciones que generalmente establecemos con los objetos no siempre son conscientes, simplemente los usamos, los producimos, les cargamos de sentido, los acumulamos, los consumimos, los contemplamos, o los desechamos, muchas veces, desconociendo de dónde provienen, cómo se elaboraron, quien los trajo o puso ahí, o qué significan y representan en contextos particulares. De alguna manera, la relación que establecemos con los objetos está mecanizada. No notamos que las cosas, y la manera cómo nos relacionamos con ellas, nos

hablan de situaciones, de prácticas y formas de interacción con el mundo. Miller (Miller, 2005) señala que esta especie de “humildad de los objetos” es decir, su capacidad para pasar por desapercibido, es justamente en donde radica su valor e importancia.

Ciertamente las cosas materiales cumplen un rol dentro de los procesos de identificación y construcción de memoria. Pero no cualquier objeto cumple roles especiales. No cualquier objeto funciona como contenedor de memoria o forjador de identidades. Existen determinados objetos que al estar insertos en espacios, prácticas o discursos particulares, adquieren valoraciones, sentidos y significados únicos. Existen objetos que importan y significan más que otros. Esta diferenciación entre objetos ordinarios y objetos especiales no está dada natural o esencialmente, sino dentro de procesos conscientes de selección, ordenación y representación que responden a diferentes situaciones y contextos, campos atravesados por relaciones de poder y saber. Pienso que especialmente los objetos arqueológicos poseen una valoración particular y por lo tanto pueden ser considerados como “cosas que importan” (Miller, 2005), o como “objetos sensibles” (Edwards, 2006) cuyos sentidos, significados y usos están determinados por el contexto en donde éstos se producen, circulan y se apropian.

He identificado dos problemáticas principales que se relacionan entre sí. La primera tiene que ver con el uso y apropiación de los objetos arqueológicos dentro del campo de la disciplina arqueológica, y dentro de las instituciones estatales, concretamente me refiero al Museo arqueológico del Banco Central del Ecuador. Mientras en el campo del saber arqueológico, los objetos han sido inscritos en un discurso con pretensión de verdad, clasificados y ordenados de acuerdo a modelos de representación y tecnologías de tipificación (Poole, 2000) que responden a las voces positivistas de la modernidad y la racionalidad científica; en el campo de lo institucional, “los objetos arqueológicos constituyen el corpus de tradiciones inventadas (Hobsbawn, 2002) al servicio de la construcción de la comunidad imaginada (Anderson, 2000) que es la nación” (Salgado, 2004:12). Es decir, han sido funcionales al imaginario hegemónico de identidad nacional, a la construcción de representaciones unívocas del pasado cultural y la constitución de una memoria oficial que descansa y se reproduce en espacios como los museos tradicionales o dentro de la gestión del patrimonio cultural. Los objetos arqueológicos ordenados dentro de la lógicas determinadas, representan una versión del pasado cultural, y la representación del

pasado cultural lograda a partir de los objetos arqueológicos, tanto en el campo del saber disciplinar, como en el campo político del Estado-nación se produce dentro de modelos temporales/espaciales y tecnologías de significación específicas que responden a discursos oficiales y “verdaderos”. Saber disciplinar y poder político van de la mano, pues en determinado momento histórico la arqueología empezó a controlar la producción del discurso histórico sobre la identidad nacional a partir del orden de los objetos (Gnecco C. , 2002). Pero a la vez, el Estado ecuatoriano a través de diversas instituciones empezó a intervenir en la producción del saber arqueológico. La confluencia del saber arqueológico y el poder político permitieron una especie de control del origen de la nacionalidad a partir del orden y resignificación de los objetos arqueológicos.

La segunda problemática tiene que ver con lo que no se dice en los discursos y espacios oficiales que pretenden representar la identidad nacional y local. En primer lugar, considero que muchas prácticas cotidianas y representaciones locales que evidencian formas particulares de comprender el pasado, así como mecanismos mediante los cuales los grupos étnicos contemporáneos se relacionan con los objetos arqueológicos prehispánicos, son excluidas y, por lo tanto, muchas memorias individuales y colectivas quedan vagando en lo que Benjamin (Benjamin, 2012) denomina “el inconsciente del tiempo”. La arqueología, por ejemplo, si bien ha provisto de información relevante para comprender y conocer los procesos históricos, a la vez, ha demarcado, como señala Benavides (Benavides, 2005:7), una brecha temporal entre el pasado distante y los significados presentes otorgados a los objetos arqueológicos por parte de las comunidades vivas. Esto se debería a que la realidad histórica, de manera generalizada, ha sido analizada a partir de enfoques empíricos y positivistas, como legado lógico del empirismo occidental en América. Por otro lado, el proceso de adquisición y organización de objetos que implica la colección arqueológica que finalmente reposa en los museos nacionales, depende a final de cuentas, del sentido del gusto del coleccionista y oculta las relaciones de poder inmersas. Conuerdo con Clifford (Clifford, 1998:363), quien afirma que “el tiempo y el orden de la colección en el museo borran el trabajo social de su construcción”, quedando por fuera la trayectoria mercantil en la que son insertados los objetos, y las relaciones de poder que se establecen entre los sujetos que demandan, generalmente coleccionistas y arqueólogos, y quienes ofertan o venden los objetos arqueológicos, comúnmente conocidos como

huaqueros. Otra de las aristas del objeto arqueológico es su carácter patrimonial. Los objetos arqueológicos en tanto patrimonio se constituyen como referentes de identidad nacional en correspondencia con las voces del poder ejercido por ciertos grupos. En los objetos-patrimonio reposa la historia nacional oficial.

En ese sentido, me pregunto ¿cómo se han construido las representaciones de identidad nacional/local a partir de la producción, circulación y apropiación de objetos arqueológicos y sus imágenes en el ámbito disciplinar de la arqueología, en el campo del poder del Estado (específicamente en el Museo del Banco Central del Ecuador), y en el contexto local de la Comuna Valdivia?

En vista de la dificultad que implicaría seguir la trayectoria de todos los objetos arqueológicos en el tiempo y espacio, he delimitado mi universo de estudio de la siguiente manera: en primer lugar me focalizaré en la producción, circulación y apropiación de una imagen-objeto en particular: la Figurina Valdivia, considerada como un ícono femenino de la Cultura Valdivia. En segundo lugar, tomaré como referente histórico el descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia (1956), y la teoría y método que orientaron los estudios en esa época. En tercer lugar, me focalizaré en el Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador como uno de los espacios claves de circulación y apropiación de los objetos-imágenes arqueológicas de la Figurina, y finalmente, situaré mi trabajo etnográfico en la comuna Valdivia para explicar desde la perspectiva local, las relaciones socio-productivas e identitarias que los comuneros han establecido y establecen con la cultura material arqueológica y específicamente con la figurina Valdivia.

El motivo de la elección de estas unidades de estudio, se debe en primer lugar, a que el descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia ha sido considerado como un hecho de relevancia nacional e internacional. He seleccionado la comuna Valdivia como lugar de estudio, pues si bien existen otras comunas (San Pedro, San Pablo, Palmar, Real Alto) en donde también han sido encontrados vestigios de la Cultura Valdivia, la comuna Valdivia es el único sitio en donde la figura antropomorfa conocida localmente como “Venus de Valdivia” ha sido apropiada y representada a través de diversas imágenes visuales. Además, este espacio fue objeto de declaratoria patrimonial lo cual implica otro componente relevante a ser considerado en la investigación.

Por otro lado, me focalizaré en la Figurina Valdivia y no en otro objeto arqueológico, pues por alguna razón este objeto y sus imágenes circulan, se consumen y se usan en diversos campos sociales, y entonces parece ser que posee una “vida social” (Appadurai, 1991). En el ámbito de lo académico, ha sido objeto de interés, valoración e interpretación arqueológica y en ese sentido existe gran producción científica nacional e internacional sobre sus significados y usos prehispánicos, pero también una gran producción visual de los diferentes tipos de objetos. A nivel local, en la comuna Valdivia, este objeto se encuentra representado a través de réplicas arqueológicas, está en las casas de los comuneros, en letreros, vallas informativas, monumentos, esculturas e ilustraciones del museo local. Incluso una festividad recientemente creada por los pobladores lleva el nombre de “Venus de Valdivia”. A nivel institucional, este ícono circula especialmente en museos nacionales, pero aparece también en los logotipos de la Municipalidad de Santa Elena, Prefectura de Santa Elena y Ministerio de Cultura y Patrimonio, y ha sido objeto de protección patrimonial por parte del Estado. Es decir, existe un proceso continuo de producción, circulación, apropiación y uso de este ícono cultural y sus representaciones en varios sentidos, por diferentes campos sociales y con distintas intencionalidades. Esta investigación no consistirá en analizar el significado que las Figurinas Valdivia tuvieron para las culturas pasadas, tampoco implicará un estudio de las técnicas de su elaboración o sus usos prehispánicos. No me referiré tampoco a la historia de las investigaciones, ni detallaré los sitios en donde posteriormente fueron descubiertos nuevos hallazgos, pues ciertamente ese es un campo que le corresponde a la arqueología.

Finalmente, he seleccionado al Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador como uno de los ámbitos de estudio, pues, esta institución marcó un hito dentro de la historia cultural de la nación. Además, muchos objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia pasaron a reposar en este espacio, lo que permitiría comprender de manera más integral el circuito y trayectoria de estos objetos y sus contextos.

El objetivo general de esta tesis es comprender y analizar, desde el enfoque de la antropología visual, las representaciones sobre el pasado cultural prehispánico del Ecuador que se han construido en el marco constitutivo de la identidad nacional/local, a partir de la producción, circulación y apropiación de las imágenes-objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia en tres ámbitos de análisis: el campo del saber arqueológico, el Estado mediante

los museos y la gestión patrimonial contemporánea, y la comuna Valdivia, teniendo como punto de partida el descubrimiento de la Cultura Valdivia producido en 1956 en la Península de Santa Elena, en la costa ecuatoriana.

Para ello pretendo problematizar en primer lugar las relaciones mercantiles dadas por el coleccionismo, y luego los modelos de temporalidad, los modelos de representación y los usos sociales que moldean los contextos de interpretación, significación y valoración de la Figurina Valdivia en los espacios oficiales, pero también los sentidos y significados locales otorgados a los objetos antropológicos, para comprender así, el rol de los objetos en la construcción de representaciones sobre el pasado prehispánico y la identidad. El análisis de la producción, circulación y apropiación, es decir la trayectoria de la Figurina Valdivia constituirá el vínculo y el motivo para ir topando y entrelazando procesos y contextos de carácter local, nacional e incluso global. Es importante aclarar que mi interés se focaliza en el museo tradicional¹, y su vigencia y perdurabilidad en la actualidad.

El aporte concreto de esta investigación está justamente en la comprensión y análisis de las representaciones del pasado cultural a partir de la producción, circulación y consumo de un objeto arqueológico y sus imágenes. La antropología visual se dibuja como un campo de estudio sobre la representación (Ardévol, 2008). Y ciertamente la cultura material arqueológica se constituye como una práctica de la representación. Además, según las fuentes bibliográficas revisadas, no se ha desarrollado hasta el momento una perspectiva de los usos, significados y sentidos de la Figurina Valdivia, fuera del campo arqueológico, peor aún bajo la perspectiva de la vida social de las cosas.

Para el cumplimiento de los objetivos, he dividido el presente texto en cinco capítulos. El primer capítulo denominado “Cultura material, dispositivos de la memoria y sistemas de representación: entre el orden, la invención y la identidad” corresponde al marco teórico, en donde hago referencia a las categorías conceptuales que guiarán la investigación. Este capítulo tiene como objetivo reflexionar a nivel conceptual sobre la relación entre vida social de los objetos arqueológicos, dispositivos de la memoria y prácticas de la representación. En el segundo capítulo denominado “la Figurina Valdivia y su valoración científica en el contexto arqueológico”, pretendo responder desde una perspectiva histórica, dos preguntas, ¿cómo se produjeron los procesos de valoración e

¹ Más abajo desarrollaré a qué me refiero con museo tradicional, clásico o decimonónico

interpretación científica de la Figurina Valdivia en el contexto de la disciplina arqueológica a partir del descubrimiento de la Cultura Valdivia?, y ¿qué sentido tuvieron estas interpretaciones arqueológicas en el contexto de la construcción y representación del proyecto nacional mestizo?. El objetivo específico de este capítulo es describir el contexto histórico y los enfoques teórico-metodológicos que orientaron el descubrimiento de la cultura Valdivia y la consecuente valoración científica de la Figurina Valdivia, para tener claridad sobre la formación de las representaciones del pasado cultural y la identidad nacional que se empiezan a gestar a partir de este hecho. El tercer capítulo denominado “la valoración de la figurina Valdivia en la comuna: mercantilización del objeto, invención del ícono e identificación étnica”, un capítulo netamente etnográfico, tiene como objetivo específico reflexionar sobre la producción, circulación y apropiación del objeto arqueológico de la Figurina Valdivia en la comuna, pero también sobre la producción, circulación y apropiación de sus representaciones visuales y materiales en el contexto local, intentando comprender los sentidos de identidad que se generaron y se generan a partir de la valoración y resignificación del objeto arqueológico. Concretamente, intentaré responder a, ¿qué sentido e importancia tuvieron y tienen estos objetos arqueológicos luego de producido el descubrimiento de la cultura Valdivia? ¿Cuál es el contexto de valoración del objeto arqueológico de la Figurina Valdivia en la comuna Valdivia?, ¿Cómo se producen y qué significan las representaciones materiales y visuales de la Figurina Valdivia dentro del contexto local?. En el cuarto capítulo, denominado “La figurina Valdivia y las instituciones del estado: objetos auténticos, identidad nacional y dispositivos de memoria”, pretendo reflexionar sobre la Figurina Valdivia y su circulación y apropiación en el museo y en el campo de la gestión patrimonial, preguntándome concretamente, ¿cómo han operado las relaciones de poder y saber, los modelos de representación y los modelos de temporalidad en los han sido insertados los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia en el espacio museo y dentro de la gestión de patrimonio cultural?, interrogante que me lleva a topar aspectos sobre el rol de los objetos arqueológicos en el fortalecimiento del proyecto nacional mestizo en el contexto de “modernización” del Estado. En el capítulo V denominado “Solo imágenes”, es un capítulo visual, que tiene la intención de funcionar por sí solo, y que da cuenta de la producción, circulación y apropiación de la Figurina Valdivia en el campo del saber arqueológico, el Estado y la comuna de Valdivia. A través de las

diversas imágenes ordenadas bajo un criterio propongo hacer notar la versatilidad del ícono y su vida social, su trayectoria y su economía visual. Finalmente, el VI capítulo de conclusiones, condense los resultados de la investigación, a nivel teórico y metodológico, intentando responder a ¿cuáles son los cruces, relaciones y tensiones que existen entre los discursos institucionales, científicos, y los discursos locales que se tejen en torno a la identidad y la memoria a partir de los objetos arqueológicos y representaciones de la Figurina Valdivia?

A nivel metodológico, esta investigación tiene una vertiente histórica y descriptiva, una vertiente etnográfica y un componente de representación visual articulado a lo etnográfico. Estos tres elementos están interrelacionados entre sí.

Para desarrollar el abordaje histórico me basaré en una revisión bibliográfica y sintentización de aspectos desarrollados por autores que hablan sobre la historia del pensamiento arqueológico, y la relación de la arqueología con la nación como por ejemplo Jaime Idrovo, José Echeverría, Francisco Valdez, Florencio Delgado y Bruce Trigger entre otros; pero también referiré a los planteamientos de autores y autoras que han desarrollado temas sobre la identidad nacional en el Ecuador como Erika Silvia, Mercedes Prieto, Carlos Landázuri, Fernando Tinajero, entre otros. Para complementar la perspectiva histórica en relación a los museos del BCE, indagué sobre los archivos institucionales del Museo Arqueológico de Guayaquil (MAAC), de donde recabé por ejemplo, fichas de registro de las figurinas Valdivia realizadas en 1970, memorandos de los años 70 emitidos por los funcionarios de ese entonces, así como registros de las colecciones arqueológicas realizadas en la época.

Para desarrollar el abordaje etnográfico, realicé un trabajo de campo de un mes en la comuna Valdivia en donde mantuve contacto especialmente con tres pobladores: Homero de la Cruz, Juan Orrala y Leonor Borbor a quienes apliqué entrevistas a profundidad. Realicé también observación participante y un grupo focal en donde participaron 15 pobladores.

Tomando en cuenta que se trata de una tesis de antropología visual, considero importante detallar cuál fue mi aproximación a las imágenes visuales y cómo fueron utilizadas en este trabajo.

La trayectoria de las imágenes en la antropología no es nueva. Clásicamente las imágenes han servido para acompañar el texto, ilustrar las palabras y demostrar, por un lado, la presencia del etnógrafo en el campo y, por otro, la veracidad de los datos presentados en la descripción etnográfica: “yo estuve allí, vi aquello y prueba objetiva y cierta de lo que digo y escribo, es esta o aquella imagen”. La etnografía clásica es un ejemplo de ello. Otra forma de aproximarse a la imagen, es produciéndola durante el levantamiento de información en campo, es decir la imagen como medio, como herramienta metodológica en la investigación. Las llamadas etnografías visuales demostrarían este caso². Otra manera de acercamiento es tomar las imágenes existentes como objetos de estudio; es decir, analizar su producción, circulación, consumo y su apropiación en contextos socioculturales, históricos y políticos situados. Finalmente creo que otra forma de acercamiento a la imagen desde la antropología visual es, por supuesto, la producción de “nuevas” imágenes y representaciones como resultado del proceso de investigación, me refiero a los productos visuales o audiovisuales concretos: ensayos fotográficos, ilustraciones, objetos, o los denominados filmes etnográficos y/o documentales antropológicos.

El componente visual en esta investigación está presente en varios aspectos de la misma, y teniendo en cuenta tres diferentes niveles. Un primer nivel, es netamente teórico. Pienso que la cultura material no está separada de la cultura visual. La cultura material es imagen y las imágenes, muchas veces, se materializan como objetos. Los objetos arqueológicos no son solo objetos tangibles, sino también imágenes visuales que representaron o representan algo para alguien en un determinado contexto, ya sea arqueológico, local, nacional. Se trata de *imágenes-objetos* (Poole, 2000) que se producen, circulan y se apropian, y dependiendo del contexto, adquieren valor y sentido. De ahí que, dentro de esta investigación el componente visual está presente a nivel teórico como una categoría indisociable de la materialidad, y por lo tanto el abordaje conceptual a la cultura material se lo hace no sólo desde la objetualidad como tal, sino desde su visualidad. A la vez, no sólo se trata de la producción, circulación y consumo de cultura material, sino también de las imágenes visuales de la Figurina Valdivia, y por eso la referencia conceptual a la economía visual. Finalmente, los objetos arqueológicos y sus imágenes serán

²La etnografía visual es un término que se desarrolla a partir de los aportes de Jay Ruby (2000) y hace referencia a la inclusión del medio audiovisual en la investigación antropológica como forma de escritura semejante a lo que sería una monografía o descripción etnográfica textual (Ardévol, 2008).

analizados en el campo de la representación, y la representación se produce tanto a nivel discursivo, como visual y material. Tanto los textos, como las imágenes y los objetos, representan aspectos de la realidad. Los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia, por ejemplo, son representaciones visuales-materiales de fertilidad o feminidad, pero ordenados en el marco de los discursos, los modelos de temporalidad y las tecnologías de tipificación en el campo del saber arqueológico, el museo y patrimonio cultural, representan además, una visión del tiempo/espacio pasado.

En un segundo nivel, el componente visual actúa en el campo metodológico. Para analizar las representaciones del pasado cultural prehispánico que se han construido en el tiempo a partir del orden de los objetos arqueológicos, recurriré a dos imágenes de la Figurina Valdivia producidas en los textos arqueológicos de Emilio Estrada en 1958; las imágenes-objeto de la Figurina Valdivia dispuestas en el museo del ex Banco Central de Quito; y las imágenes de la Figurina Valdivia utilizadas en el campo de Patrimonio Cultural, concretamente el logotipo del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Es decir la imagen-objeto es en cierto modo, el objeto de análisis y a la vez el medio para llegar a la comprensión de las representaciones del pasado en el marco de la identidad nacional. La imagen, en este caso, es concebida como un producto cultural y como portadora de información en sí misma (Ardévol, 1998)

Finalmente en un tercer nivel, la imagen se constituyó como herramienta metodológica para la producción de datos de campo, conocimiento y memoria local, y en ese sentido, tiene estrecha conexión con el trabajo etnográfico. En este caso, las imágenes me permitieron hablar de los objetos. El primer acercamiento a mi objeto de estudio, fue realizar un registro fotográfico de las imágenes en donde aparece la Figurina Valdivia, ya sea como objeto arqueológico original, como réplica artesanal, monumento, ilustración visual o logotipo (Ver capítulo V). Estas fotografías me permitieron luego, dar cuenta de la compleja producción, circulación y apropiación de este objeto arqueológico y sus imágenes en diferentes ámbitos. La cámara fotográfica actuó como un instrumento de registro para la obtención de datos etnográficos y la posterior construcción de conocimiento antropológico (Ardévol, 2008)

A la vez, como una técnica de investigación etnográfica y mecanismo de activación de la memoria local, utilicé un grupo de imágenes fotográficas que igualmente fueron

compiladas durante el trabajo de campo y las proyecté ante un grupo de 15 comuneros. A partir de este ejercicio de visionado obtuve información referente a la versión local del descubrimiento de la cultura Valdivia, la figura de Emilio Estrada, el coleccionismo y la comercialización de objetos arqueológicos. Adicionalmente, pedí a los comuneros que graficaran el objeto arqueológico con el que estén más familiarizados, y a partir de ello, obtuve información sobre la relevancia local de la Figurina Valdivia y sus significados locales (Taussig, 2011) señala que el dibujo, en dirección opuesta a lo real, captura algo invisible y aurático y hace que las cosas representadas valgan la pena ser representadas.

La imagen entonces, fue multifuncional en mi trabajo. A nivel teórico se enlaza a la cultura material, a nivel metodológico para la producción de datos y conocimiento y como objeto mismo de análisis.

CAPÍTULO I

CULTURA MATERIAL, DISPOSITIVOS DE LA MEMORIA Y SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN: ENTRE EL ORDEN, LA INVENCION Y LA IDENTIDAD

El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran
las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes,
está en realidad rumoroso de palabras

(Foucault M. , 1966:35)

Para el desarrollo de la investigación recurriré a varias categorías conceptuales. Una de ellas es la categoría de *vida social* de los objetos arqueológicos, en el sentido que plantea Arjun Appadurai (1991). La vida social de los objetos arqueológicos implica seguir sus trayectorias, es decir, su producción, circulación y consumo dentro de diferentes contextos. Para comprender la producción, circulación y apropiación, en este caso de la Figurina Valdivia, me focalizaré en las relaciones mercantiles producto del coleccionismo de objetos arqueológicos, que a su vez, será entendido como una práctica determinada fundamentalmente por el gusto de los coleccionistas. Me basaré además en la categoría de economía visual de Deborah Poole (2000), pues mi investigación no sólo se focalizará en la trayectoria de los objetos arqueológicos “auténticos”, sino en la producción, circulación y consumo de sus imágenes y representaciones visuales y materiales.

Ahora, para delimitar la vida social y la economía visual de los objetos e imágenes de la Figurina Valdivia, he seleccionado tres espacios conectados profundamente por las relaciones mercantiles, identitarias y simbólicas: el campo del saber arqueológico, el museo/patrimonio, y la comuna Valdivia. Tanto la arqueología nacional, como el museo tradicional y la gestión de patrimonio cultural, serán entendidos como *dispositivos* según los planteamientos realizados por Michel Foucault, y específicamente como *dispositivos de memoria* en la medida en que funcionan como mecanismos de reinención del pasado a partir de la valoración y refuncionalización de los objetos arqueológicos. No sería posible comprender la *vida social* de los objetos arqueológicos, tampoco su funcionalidad para la construcción y representación del pasado prehispánico en el marco de la identidad local y nacional, sin tener en cuenta los dispositivos de la memoria en los que estos objetos son insertados y apropiados durante sus trayectorias. Para comprender y desarrollar la noción

de dispositivo de la memoria y sus modelos temporales, recurriré además, al concepto de *tiempo homogéneo y vacío* planteado por Walter Benjamin, que tiene que ver con cómo se ha construido una visión y un orden dominante del tiempo a partir de la modernidad. Recurriré también al concepto de representación, pues la arqueología nacional, el museo tradicional, y la gestión de patrimonio cultural funcionan como productos y procesos de representación del pasado cultural.

La *representación* será entendida en varios sentidos: como una tecnología de valoración de los objetos en el sentido que plantea Nietzsche (Lebevre, 2000); la representación entendida como una forma de orden en el sentido que plantea Hernando (Hernando, 2002); la producción de representaciones visuales y materiales como parte de procesos de invención en el sentido que plantea Hobsbawm (Hobsbawm, 2002), y la producción de representaciones visuales y materiales como una estrategia de identificación, en el sentido que plantea Stuart Hall (Hall, 2003). Refiero a diferentes ideas sobre la representación, pues dentro de esta investigación esta categoría tiene una aplicabilidad múltiple. La representación como orden e invención será aplicada al campo nacional de la arqueología, del museo y del patrimonio cultural. Las maneras de representar el pasado cultural a partir de la selección, clasificación e interpretación de los objetos arqueológicos, son maneras de ordenar y reinventar ese pasado cultural de acuerdo a visiones hegemónicas del tiempo/espacio.

De ahí que la representación del pasado cultural, entendida como una forma de orden e invención, tiene relación con los modelos de temporalidad, y consecuentemente con el concepto de *tiempo homogéneo y vacío* al que se refiere Walter Benjamin. Finalmente, la representación entendida como proceso de identificación, por su parte, se aplicaría al campo de lo local, en la comuna Valdivia, en donde los pobladores han reproducido un sin número de imágenes y réplicas contemporáneas de la Figurina Valdivia, que permiten comprender no solo la relación de los comuneros con los objetos arqueológicos, sino la importancia de los objetos arqueológicos y sus imágenes o representaciones en la construcción de imaginarios sobre su presente y su pasado cultural.

Cultura material, vida social y economía visual

El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apariencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario. Tal vez, simplemente se trataba de estar allí cuando la puerta abriera sola. Pero cuando me desperté, no pude recordar cómo se hacía y me quedé sin saber cómo se entra en las cosas

(Berger, 2009:38)

El estudio de la cultura material en el campo antropológico ha sido bastante complejo. Como bien lo señala Miller (2005), la cultura material fue identificada más como un medio, que como un fin en sí mismo, debido a que la investigación social ha estado más centrada en el estudio de la vida cultural, quedando los objetos como simples accesorios.

Un interesante aporte, sin embargo, se produce a finales de la década de los 60. Jean Baudrillard, bajo la influencia de los estudios semióticos y de la lingüística estructural de Barthes y Lefebvre, se pregunta por “el sistema hablado de los objetos”, es decir, el sistema de significados que instauran los objetos y su plano estructural tecnológico. Señala que “no se trata de [analizar] objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos y clasificarlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello” (Braudillard, 1969:2). Este planteamiento ciertamente significa un giro pues directamente propone analizar la relación entre los objetos y los sentidos que les dan las personas dentro de variados contextos.

Otros importantes aportes se producen a partir de los años 80's (Bourdieu 1977, Apadurai 1986, Miller 1992), en donde se plantea conocer la materialidad de las cosas en dependencia del mundo social y de relaciones sociales concretas. Los objetos en ese sentido, empiezan a ser investigados como evidencias de conexiones con la vida cultural y mecanismos de valoración en base a las cualidades que poseen (Miller, 1998)

Bourdieu, por ejemplo, retomando algunos aspectos del estructuralismo de Levi-Strauss, entiende a la cultura material como parte de un “habitus”, es decir, “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda

consciente defines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (...)” (Boudieu, 1993:92). Los objetos no son pensados como realidades materiales aisladas, sino como integrantes de campos sociales. Arjun Appadurai, desde una relectura del marxismo, entiende a los objetos y cosas como mercancías que se intercambian y circulan. Daniel Miller (Miller, 2005), asociado con la escuela inglesa de la arqueología realiza varios estudios sobre cultura material en el ámbito del consumo. Señala que la cultura material son objetos que constantemente entran en la experiencia de las personas; y plantea que no es tan importante el objeto en sí mismo, sino la trama de sentidos, el contexto, y el lugar en donde se ubican o son ubicados los objetos. Plantea que los objetos tienen una capacidad “para condicionar implícitamente a los actores” (Miller, 2005:4), establecer ciertos órdenes normativos de la vida cotidiana e incidir directamente en las formas de reproducción social. Se pregunta ¿por qué son importantes ciertas cosas? ¿Por qué unas cosas importan más que otras? y ¿qué hace importantes a ciertas cosas o grupos de objetos para convertirse parte del tejido social?, y señala que “los objetos son importantes no debido a que son evidentes y físicamente limitan o posibilitan, sino usualmente porque precisamente no los vemos” (Miller, 2005:3).

Bruno Latour, desde una perspectiva de la antropología de la ciencia, señala que la modernidad ha separado la ciencia de la política y consecuentemente las cosas de los sujetos, pero esta división artificial no significa que cosas y sujetos estén separados. “Si la constitución moderna inventa una separación entre el poder científico encargado de representar las cosas y el poder político encargado de representar a los sujetos, no saquemos la conclusión de que los sujetos están lejos de las cosas” (Latour, 2007:56), y entonces plantea la posibilidad comprender ciertas hibridaciones entre sujetos y cosas. W. T. Mitchell (1996), en cambio habla de la “agencia de las cosas”.

Por otro lado, James Clifford desde la perspectiva del denominado *giro de la representación* propone un interesante trabajo sobre “la recolección de arte y cultura”, y se preocupa por “el destino de los artefactos tribales y las prácticas culturales una vez que han sido reubicados en museos occidentales, sistemas de intercambio, archivos disciplinarios y tradicionales discursivas” (Cliffordt, 2001:257).

Otro aporte importante es realizado por el “Material Culture Group at University College London”, cuyo principal representante, Víctor Buchli (Buchli, 2002), realiza una

compilación de estudios de diferentes autores británicos y un análisis histórico del concepto “cultura material”, vinculándolo con los inicios de la antropología disciplinar y el fortalecimiento del coleccionismo europeo de finales del siglo XVIII. Elizabeth Edwards (2002) situada en el denominado “giro sensorial” de la escuela británica, replantea la pregunta de W. J. T. Mitchell (1996) en relación a la cultura visual, ¿what do pictures want?, y entonces se pregunta “¿qué quieren los objetos?”. Plantea que un enfoque sensorial aplicado a la cultura material tiene el potencial de articular las subjetividades emergentes que abarcan la realidad, la imaginación y la razón, la diferencia y la similitud. El enfoque sensorial de los objetos los posiciona como parte integral de la conducta humana, e implica superar la hegemonía de la observación para pasar a comprender lo que denomina “objetos sensibles”, es decir, aquellos objetos que generan sentidos y órdenes sensoriales, objetos que son insertados en discursos que conectan entidades específicas con prácticas cotidianas.

Muchos de los autores, si bien están situados en distintas épocas y lugares teóricos, coinciden en que el aporte antropológico en relación a la cultura material, estaría en reflexionar no tanto sobre el valor intrínseco o “natural” que poseen ciertos objetos, sino sobre la trayectoria de los mismos, los significados que adquieren dentro de los sistemas de valoración por donde circulan y son apropiados o consumidos.

Appadurai (1991), por ejemplo, afirma que los objetos/mercancías al igual que las personas tienen una *vida social*. Para comprender la vida social de los objetos es necesario seguir a las cosas mismas, pues sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Miller (2005) (1998), también plantea volver sobre las relaciones históricas que rebasan la mera producción de los objetos para reflexionar sobre los procesos de consumo e intercambio que se dan entre las personas y los objetos significativos.

Iggor Kopitoff (1991), propone una “*biografía cultural de las cosas*” para entender las diversas fases y los contextos por los cuales atraviesan los objetos a lo largo de su trayectoria, y no meramente su situación mercantil. En el modelo biográfico, los objetos no se pueden entender en términos de una identidad única e inmutable, sino más bien mediante el trazado de la sucesión de los significados a los que el objeto u objetos se adhieren mientras se mueven a través del espacio y el tiempo. Bruno Latour (2000:10 en Edwards, 2006:12) señala que las cosas deben ser pensadas en términos de circulación, secuencia,

traslado, traducción, desplazamiento. En este mismo sentido, Deborah Poole, desarrolla el concepto de *economía visual*, que si bien es aplicado a las imágenes visuales (fotografías), éstas no dejan de ser fijadas en una base material y por lo tanto, la autora se refiere a la noción de *imagen-objeto*, como una unidad que integra la visualidad con la materialidad.

De los autores mencionados, me basaré fundamentalmente en los planteamientos de Appadurai respecto a la vida social de las cosas, y también los en los planteamientos de Deborah Poole respecto a la economía visual de las imágenes-objetos.

La *vida social* habla de las trayectorias y usos del objeto. La trayectoria es categoría y método y significa seguir a las cosas “desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio y distribución” (Appadurai, 1991:29). La vida social y la trayectoria tienen relación con el concepto marxista del objeto como mercancía. Para Marx las mercancías son representaciones materiales propias del modo de producción capitalista. Estas mercancías poseen un valor de cambio y un valor de uso. El valor de cambio se refiere al valor que la mercancía adquiere a partir de la relación entre el tiempo y el trabajo invertido para producir un objeto que luego es intercambiado. Mientras que el valor de uso se refiere a la utilidad del objeto y su capacidad para satisfacer necesidades humanas. “La mercancía es un objeto exterior, una cosa que a merced a sus propiedades satisface necesidades humanas del tipo que fueran (...). Para transformarse en mercancía, el producto ha de transferirse a través del intercambio a quien se sirve de él como valor de uso” (Marx, el capital, 43, en Appadurai, 22-23). Para Appadurai en cambio, “una mercancía es cualquier cosa destinada al intercambio” (Appadurai, 1991), pero estas mercancías pueden ingresar y salir de fases o situaciones mercantiles dependiendo de estándares, criterios simbólicos, clasificatorios y morales que definen la intercambiabilidad de las cosas en un contexto social e histórico particular. Appadurai expande el intercambio mercantil y la noción de mercancía a espacios simbólicos y no capitalistas y se focaliza, más bien, en la fase mercantil que todo objeto posee al ser intercambiado.

Me resulta interesante esta perspectiva, no sólo porque el autor propone “seguir a los objetos” como una manera de comprender su relación con el mundo social, sino porque la vida social de los objetos arqueológicos (en este caso de la Figurina Valdivia), implica una fase mercantil que forma parte de su vida social, es decir, los objetos arqueológicos son productos y objetos de varios tipos de intercambio monetario o no monetario, y eso supone

el desarrollo de relaciones socioeconómicas diferenciadas entre quienes ofertan y demandan objetos, como sucede, por ejemplo, entre los coleccionistas dedicados a adquirir objetos arqueológicos y huaqueros dedicados a venderlos.

Ciertamente, la vida social de los objetos arqueológicos tiene estrecha relación con el coleccionismo, pues siguiendo la trayectoria del objeto dentro de las relaciones mercantiles dadas por las prácticas del coleccionismo, se puede explicar su producción, circulación y consumo desde el campo de lo arqueológico, pasando por el ámbito local, hasta llegar al institucional, dentro de los museos y de la gestión de patrimonio cultural. El coleccionismo si bien “hace realidad la liberación de las cosas de la servidumbre de ser útiles” como lo señala Benjamin (2005:227), está dado sobre todo por el gusto del coleccionista, quien encuentra placer en acumular/comprar objetos “valiosos” por sus cualidades de autenticidad, antigüedad o exclusividad. Como bien lo explica Clifford, en la colección los objetos funcionan dentro de un sistema de símbolos y valores. “Este sistema encuentra interés y belleza intrínseca en los objetos de un tiempo pasado” (Clifford, 1998: 264). Conceptos como “bello” o “interesante”, es decir estética y conocimiento, son los criterios que históricamente han orientado el gusto del coleccionista por seleccionar o discriminar determinados objetos, en los diferentes momentos.

Los artefactos reunidos en el contexto del coleccionismo y recolección de arte y cultura funcionarían como bien lo señala Baudillard, dentro de un "sistema de objetos capitalista" (Baudrillard, 1968 en Clifford, 1998), pues posiblemente para el coleccionista, los objetos dejan de ser mercancías, no obstante el proceso de adquisición de los mismos activa una red de mercado, un intercambio netamente monetario y también relaciones de clase y poder entre quien oferta y demanda las mercancías, pero este aspecto no constituye parte de la historia oficial.

Por otro lado, me resulta interesante la categoría de economía visual. La economía visual implica tres niveles: la organización de la producción que comprende tanto a los individuos como a las tecnologías que producen imágenes-objetos (individuos o instituciones); la circulación de imágenes-objeto (tecnologías mediante las cuales circulan las imágenes-objeto); y finalmente los sistemas discursivos a través de los cuales las imágenes-objeto se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético (Poole, 2000:19). Este concepto me resulta importante en varios aspectos: en

primer lugar, porque implica la categoría de **imágenes-objeto**. La autora utiliza el término para referirse a la dimensión material de la imagen, es decir, a la imagen en sus soportes materiales, pero también se refiere a la dimensión visual que está presente en todo objeto. La cultura material es cosas, artefactos y objetos que poseen una dimensión visual e incluso sensorial. La aproximación a la cultura material se produce mediante la experiencia de la visión y de los sentidos en general. La cultura material es imagen y representación y por lo tanto, no puede ser pensada y entendida separadamente de estas categorías. La misma autora incluye a los objetos dentro del concepto de economía visual, para “pensar en las imágenes visuales como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos” (Poole, 2000:16). En ese sentido, mi aproximación a los objetos desde la economía visual implica una dimensión más integral e integradora. Si bien el foco de atención son los objetos como tales, serán entendidos dentro de las tramas de la representación y en relación a sus imágenes visuales.

Por otro lado, la economía visual hace referencia a la producción, circulación y apropiación de imágenes-objeto, y en ese sentido coincide con el enfoque de la vida social. Pero además, hace una referencia específica a sistemas y prácticas discursivas que, según la autora, dan sentido y otorgan valor a las imágenes y objetos. Deborah Poole hace referencia explícita a Foucault, y por lo tanto la noción de sistemas o prácticas discursivas es comprendida a partir de los planteamientos de este autor. La categoría de economía visual y consecuentemente la de prácticas discursivas, son pertinentes pues pienso que de los objetos arqueológicos se desprenden discursos y a la vez, los objetos arqueológicos sostienen y sirven a discursos determinados. La cultura material adquiere sentido dentro de prácticas discursivas que seleccionan y acomodan elementos materiales para efectuarse y ejercerse de manera efectiva. El discurso en este caso se sirve de ciertas formas, de objetos, para el cumplimiento de fines especiales, como sucede con el discurso sobre la identidad nacional cuyas bases están en la interpretación y valoración de la cultura material prehispánica. Los objetos por sí mismos no hablan, sino dentro de prácticas discursivas que los organizan de tal modo que transmiten y transfieren un sentido.

Dispositivos de la memoria: arqueología nacional, museos tradicionales y patrimonio cultural

Los dispositivos son máquinas para hacer ver y hacer hablar

(Deleuze, 1990:155)

He señalado que la vida social de los objetos-imágenes, y su economía visual implican trayectoria, producción, circulación y apropiación por diferentes campos que corresponden a marcos discursivos específicos. En el contexto de esta investigación, me referiré a tres campos particulares (pero interrelacionados), por donde los objetos arqueológicos y sus imágenes circulan y son apropiados: la disciplina arqueológica (nacional), el Estado a través de la institución museo (tradicional) y de patrimonio cultural, y un tercer campo que es la comuna Valdivia.

Tanto la arqueología nacional, como el museo tradicional y el patrimonio cultural, serán entendidos en esta tesis, como *dispositivos de la memoria*, y para ello retomo algunos de los planteamientos de Foucault sobre el *dispositivo*, y otros autores (Benjamin, Ricoeur, Stern, Kingman) sobre el concepto de *memoria*.

Con respecto a la categoría de dispositivo, Foucault la define como,

Un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas (...). El dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica (...). El dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo por tipos de saber (Foucault, 1984: 127-162 en Cortez, 2013:134)

De acuerdo a Giorgio Agamben, la categoría foucaultiana de “dispositivo” se referiría a un conjunto de praxis, saberes, medidas, instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar, orientar los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los seres humanos. Cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres humanos puede ser considerado un dispositivo (Agamben, 2011:256).

Para Deleuze (Deleuze, 1990) en cambio, el dispositivo foucaultiano se refiere a regímenes inestables atravesados por relaciones de poder, saber y verdad pero también por formas de subjetividad. Para el autor, es la *verdad* la que designa el conjunto de las producciones que se realizan en el interior de un dispositivo.

Ahora, la categoría de dispositivo aplicada a la memoria, no sólo funcionaría como “una máquina para hacer ver y hacer hablar” como dice Deleuze (Deleuze, 1990) sino como una máquina para hacer recordar y hacer olvidar. El dispositivo de memoria actuaría directamente sobre el establecimiento de una noción hegemónica del tiempo/espacio pasados. La memoria en el dispositivo no opera en función de las voces del “inconsciente del tiempo” (Benjamin, 2012), más bien se muestra como la “memoria oficial ritualizada por el poder” (Achúgar, 2003:209), y consecuentemente enfatiza esas *memorias emblemáticas*, influyentes o hegemónicas (Stern, 2006). La idea del dispositivo de la memoria puede coincidir en algunos aspectos con lo que Steve Stern (2006) denomina *marcos de memoria*, es decir, formas de organizar las memorias concretas y sus sentidos a partir de mecanismos particulares, de tal manera que se comprenda y se transmita la idea del espacio/tiempo desde la perspectiva del poder.

Desde esta perspectiva, la arqueología nacional en tanto dispositivo de memoria, será entendida como un mecanismo para “modernizar la forma de contar el tiempo, hacer trascendente (objetivo neutral), llevar un colectivo (la sociedad nacional) y una singularidad (el individuo moderno) a reconocerse mutuamente como totalidad y parte y unirlos en un espacio ceremonial mnemónico (...), [enterrando] los tiempos oscuros de la conquista y la colonización y levantando un pasado indígena glorioso” (Gnecco C. , 2012:55). Este tipo de arqueología, según Trigger, (Trigger, 1992) y según Oyuela-Caicedo (Oyuela-Caicedo, 1994), es promovida por los Estados, haciendo énfasis en los territorios pasados, con la intencionalidad de reconfortar un imaginario sobre la identidad nacional a partir de la identificación de un origen.

Ahora, el tiempo arqueológico adquiere sentido además, dentro del conocimiento científico. Y entonces, la arqueología nacional, articula poder político y saber disciplinario para la construcción y deconstrucción del pasado cultural, y es por eso que funcionaría como un dispositivo de la memoria. Hago referencia a esta noción de lo nacional desde la arqueología, o a la arqueología nacional, pues dentro de este enfoque es que han adquirido

sentido los objetos arqueológicos y concretamente los objetos, imágenes y representaciones de la Figurina Valdivia.

De forma similar sucede con el museo tradicional. Los museos tradicionales según los planteamientos de Mireya Salgado (2004:75), serían: 1) aquellos productos modernos asociados con la formación del estado nación y por lo tanto con la identidad nacional, 2) tecnologías clasificatorias que a partir de la colección de los objetos articulan órdenes espaciales, temporales y contextos culturales, y 3) dispositivos de memoria en la medida en que la construyen y reconstruyen de acuerdo a la selección y valoración de hechos, objetos, voces específicas.

La relación entre museos y temporalidad es fundamental, pues justamente la finalidad del museo es transmitir una idea del pasado. Para Foucault, el museo es una heterotopía del tiempo, es decir, un espacio propiamente moderno, en donde el tiempo parecería estático y acumulativo. Los museos como heterotopías serían instituciones que dan la idea de acumularlo todo, la idea de detener el tiempo en un espacio privilegiado. El museo como heterotopía busca constituir un archivo general de la cultura, encerrando en un mismo espacio todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos (Foucault M. , 1966).

Por su parte, el patrimonio cultural como bien lo señala Kingman (Kingman, 2011), tiene plena relación con la memoria y las políticas de la memoria. “La memoria se convierte, bajo esas circunstancias, en un instrumento clasificatorio” (Kingman, 2011:239), y por lo tanto, el patrimonio cultural es también un dispositivo o más concretamente, “una estrategia de gubernamentalidad y tecnología de administración de poblaciones” (Foucault, 1999, 2006, en Salgado, 2008:15). Tecnología de administración en la medida en que selecciona y administra, desde ámbitos del poder (Prats, 2004), justamente aquellos elementos culturales que representarían de forma legítima a la identidad nacional y local. Ciertamente el patrimonio se ha constituido al servicio de un proyecto de poder en el que ciertos actores, en base a ciertos criterios lograron ordenar un sentido de los bienes culturales y establecerlo como verdadero (Salgado, 2008). Al igual que el museo, y la arqueología nacionalista, el patrimonio será entendido como un dispositivo de memoria.

Ahora, es importante señalar que tanto la arqueología nacional como el museo en su sentido tradicional y la gestión patrimonial sostienen un orden de las evidencias materiales

en base al sentido de *autenticidad* de los objetos. Para Clifford (1998), dentro del sistema de colección y acumulación de cultura los objetos adquieren valor por su autenticidad. La autenticidad “es una forma de discriminación cultural proyectada en los objetos; [pero], no es inherente a las cosas, sino que se deriva de nuestro interés en ellas” (Douglas e Isherwood, 1978, en Spooner, 1991:280). Es decir, los objetos “auténticos” lo son en la medida en que les asignamos ciertas características que no son esenciales sino adjudicadas a partir de interpretaciones que se derivan de formas de saber, poder y subjetividad y de determinadas lógicas de entender y ordenar el sentido del tiempo.

Pero ¿cuál sería ese sentido de lo temporal que caracterizaría a estos dispositivos de la memoria (arqueología, museo, patrimonio)?

Walter Benjamin habla de dos modelos de temporalidad: el tiempo homogéneo y vacío, y el tiempo-ahora. El tiempo *homogéneo* y *vacío* proviene según el autor de la pretensión de verdad de la racionalidad científica y de la noción de progreso que se instala fuertemente con la modernidad y la expansión del capitalismo. El tiempo cristiano propio de la Edad Media, fue sustituido por el pensamiento moderno cuyo eje fue la idea de progreso (Agesta, 2011). El progreso entendido como la evolución lineal del conocimiento que llevaría a la perfección humana (Benjamin, 2012:314). Un ejemplo claro del tiempo homogéneo y vacío, según el autor, estaría en el “método historiográfico” característico de la historia universal. Al ser la arqueología nacional, el museo tradicional y el patrimonio cultural parte de una herencia moderna, entonces, es coherente pensar que la manera de organizar el tiempo es también moderna, es decir lineal, historiográfica, taxonómica, excluyente y cargada de pretensiones de verdad y objetividad. En ese sentido, podría decir que el modelo de temporalidad de estos dispositivos de la memoria, corresponde a un tiempo homogéneo y vacío.

El tiempo-ahora en cambio, propone una ruptura de la linealidad del tiempo histórico al señalar que “articular históricamente el pasado no significa reconocer tal y como propiamente ha sido, significa apoderarse conscientemente de un recuerdo” (Benjamin, 2012:307). La noción de tiempo-ahora haría referencia, por un lado, al poder del presente, es decir, reconocer que es el presente el lugar desde donde se construyen y seleccionan recuerdos. Por otro lado, se refiere a la fuerza de la subjetividad, es decir, la posibilidad de romper la idea hegemónica de que la historia y la manera de narrar los

hechos en el tiempo, es objetiva y verdadera. Y finalmente, el tiempo-ahora haría referencia a los mecanismos de exclusión propios de la selección consciente de hechos y recuerdos “verdaderos”. El tiempo-ahora implicaría develar aquellos elementos que han sido arrojados al “inconsciente del tiempo” (Benjamin, 2012). Aplicado a mi trabajo de tesis, el tiempo-ahora correspondería a las memorias locales (comuna Valdivia) que han quedado por fuera de la perspectiva arqueológica, museológica y patrimonialista.

Las prácticas de la representación y la cultura material: ordenación, invención e identificación cultural

La casa no es una emanación natural. Es creada por artesanos con mayor o menor habilidad para convertirse en un objeto cultural dentro del cual los mismos artesanos ven reflejada y entendida su propia identidad

(Bourdieu, 1970 en Miller, 1998:5)

Hasta aquí he señalado algunos aspectos sobre la *vida social y economía visual* como categorías para comprender la valoración cambiante de los objetos arqueológicos. Los objetos tienen una vida, y esa vida está dada por sus trayectorias y circuitos. Durante sus trayectorias, los objetos arqueológicos son valorados y adquieren sentido en el marco de dispositivos que los ordenan y clasifican en base a criterios de autenticidad y esquemas de tiempo/espacio, de acuerdo a un modelo de temporalidad *homogéneo y vacío* que respondería al imaginario de la identidad nacional. Pero para que estos dispositivos de la memoria sean eficaces, para que las estructuras y modelos de tiempo/espacio se vuelvan referenciales en el campo de la identidad nacional, éstos deben ser representados. Tanto la arqueología nacional, como el museo tradicional y la gestión patrimonial son dispositivos de memoria que funcionan y trabajan mediante mecanismos de representación del tiempo y el espacio culturales. En la representación (textual, material o visual) está la potencia del dispositivo.

En esta tesis, la representación será analizada en dos sentidos: 1) la representación visual y material de objetos arqueológicos como una forma de identificación cultural a nivel local/comunal, específicamente en relación a los monumentos locales, las réplicas artesanales y las ilustraciones visuales de la Figurina Valdivia; y 2) los objetos

arqueológicos auténticos ordenados dentro de modelos o sistemas de representación más complejos en donde el objeto o los objetos connotan discursos específicos, como sucede por ejemplo, con las ilustraciones arqueológicas de la Figurina Valdivia en el campo discursivo del saber arqueológico, la Figurina Valdivia en el campo del museo nacional, o la Figurina como bien cultural en el campo del patrimonio, en donde los objetos más que ser una representación en sí mismos, son un instrumento para representar algo más potente. Mientras en el primer caso la representación actuaría como una estrategia para fortalecer procesos de identificación local; en el segundo caso, la representación, actuaría como el mecanismo para lograr sostener un proyecto de identidad nacional a partir de la cultura material arqueológica.

Ciertamente, la representación es una práctica social, y un hecho social que tiene consecuencias materiales (Poole, 2000). Entonces la eficacia de la representación está en las prácticas sociales que produce, en las imágenes visuales, en los objetos materiales, en el lenguaje y en las acciones que la ejecutan.

A diferencia de los planteamientos de la semiótica estructural de Saussure y Barthes³, en donde los estudios sobre la representación se han limitado al análisis del uso del lenguaje o a cuestiones ideológicas, la representación se produciría en el marco de “formaciones discursivas” (Hall, 2003). Según Foucault, “ni la dialéctica, como lógica de contradicciones, ni la semiótica, como estructura de comunicación, pueden dar cuenta de la inteligibilidad intrínseca de los conflictos. La dialéctica es una manera de evadir la realidad del conflicto siempre abierta y riesgosa reduciéndola al esqueleto hegeliano, y la 'semiología' es una manera de evitar su carácter violento, sangriento y letal, reduciéndolo a una calmada forma platónica de lenguaje y de diálogo (Foucault, 1980: 114-115, en Hall,

³El método del análisis semiótico-estructuralista del lenguaje, planteado por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, señala una estrecha relación entre representación y lenguaje. Para este autor, la producción de sentido depende del lenguaje, entendiendo “el lenguaje como un sistema de signos”. El signo a su vez posee dos dimensiones: La forma (la palabra actual, la imagen, la foto) denominada como *significante*; y la idea o concepto, con la cual la forma estaría asociada, denominada como *significado*. Los signos, organizados en lenguajes, producen los sentidos, que pueden ser usados para referenciar objetos, en el mundo 'real' (Hall, 1997). Siguiendo esta misma línea analítica, Roland Barthes desarrolló en sentido más amplio la comprensión y análisis del lenguaje y comenzó a interpretar la representación en relación a la ideología. Señala que la significación se trata de “fragmentos de una ideología”. Esos significados tienen una estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento, la historia, y es a través de ellos que el medio ambiente del mundo de la cultura invade el sistema de las representaciones (Barthes, 1967: 91-92, en Hall, 1997:22).

1997:26). Retomando los planteamientos de Foucault, las prácticas de la representación entonces, serán entendidas en esta tesis, como una realidad material que se desarrolla en el marco de discursos, es decir en medio de relaciones de poder y saber. Esto quiere decir que las prácticas de la representación no son ingenuas, no son objetivas, neutrales, sino son intencionales, e implican por lo tanto procesos de valoración, subjetividad, ordenación e incluso invención.

La representación del pasado dentro de los dispositivos de la memoria, es decir, en el campo de la identidad nacional, se constituye como una práctica hegemónica. Bourdieu señala que la construcción de identidad nacional se produce bajo criterios que son objeto de representaciones mentales, es decir actos de percepción y apreciación, de conocimiento y reconocimiento en donde los agentes envisten sus intereses y sus presupuestos de representaciones objetales, en cosas, estrategias de manipulación simbólica que pretenden determinar la representación que los otros pueden hacerse de esas propiedades (Bourdieu, 2006, pág. 169). Es decir, la representación de la identidad nacional se asienta sobre formas objetivas.

También la representación es selectiva y organizativa. Para Almudena de Hernando (Hernando, 2002), quien trabaja sobre algunos aspectos de la representación en el campo de la ciencia, existe una estrecha relación entre ordenación y representación de la realidad. Es decir, la construcción de lo real “verdadero” se da a partir del orden que se atribuye a ciertos hechos, y el modo de representación que se utilice en esa ordenación. La ordenación se da a través de parámetros de tiempo y espacio.

Tiempo y espacio establecen relaciones posicionales entre hechos observables, ponen en relación los hechos desordenados de la experiencia, de forma que ésta se convierta en un conjunto ordenado, coherente y con sentido. (...). El problema es que, puesto que sin tiempo y espacio la realidad no sería imaginable, llegamos a confundir el esquema de ordenación y orientación con la propia realidad (Hernando, 2002: 52).

Ahora, el sentido de ordenar y clasificar la realidad proviene de los principios de la racionalidad científica que se instalan con la modernidad. El sentido del orden demarca la entrada del racionalismo y la naturaleza del orden científico del siglo XVII. Según Foucault se llega a instaurar en esta época, una “ciencia universal del orden” que domina la naturaleza, los seres, las necesidades, las riquezas, las palabras y los signos (Foucault M. ,

1966:64). Para el autor, el orden que se instala con el conocimiento y la racionalidad científica determina la manera cómo se empieza a representar el mundo a partir de relaciones de comparación entre objetos enumerados, ordenados y clasificados. Ahora, la representación como una forma de ordenación y la ordenación como una cualidad del pensamiento científico, está directamente asociada con la idea de verdad, en la medida en que el saber científico y consecuentemente la ciencia del orden, tienen plena correspondencia con una voluntad de verdad, y ésta con una “voluntad de poder” (Nietzsche, 1998).

Para Nietzsche la verdad es una representación, y la representación es una expresión o apariencia de una voluntad de verdad y una voluntad de poder. La representación es entendida como un “acceso a la verdad que la modernidad hegemonizó” (Díaz, 2004). La representación desde esta perspectiva es una mediación entre la subjetividad y la razón. Y entonces, toda representación implica una forma de valoración de la realidad. No hay hechos esenciales, sino interpretaciones del mundo y representaciones que dependen de la valoración racional que un sujeto otorga a lo que representa. De acuerdo a Hernando (Hernando, 2002:53), el conocimiento científico, utiliza un modelo de representación de la realidad basado en la metáfora, es decir, en la invención de signos y conexiones que se ajustan a la realidad del fenómeno que se quiere representar, lo que supone una comprensión previa de la lógica que lo guía. Esta perspectiva ya fue planteada desde la denominada crisis de la representación en el campo del conocimiento antropológico, que se produce en los años 70, en donde se abrió la posibilidad de reflexionar sobre el rol del etnógrafo como imaginero y creador de representaciones culturales relativas basadas en la proyección eurocentrista.

De ahí que, considero que de la mano de la representación como una forma moderna de ordenar la realidad a partir de una voluntad de verdad/poder, está también la representación como una forma de invención de la realidad. La representación es mecanismo para inventar realidades, y aplicada tanto al saber arqueológico, como al campo de la identidad nacional, tiene que ver específicamente con la invención de tradiciones (Hobsbawm, 2002). El poder de la representación radicaría en su capacidad para construir, de-construir, en este caso imaginarios colectivos sobre el pasado cultural de la nación.

Aplicaré esta noción de la representación como una forma de ordenar e inventar la realidad, para comprender la valoración de los objetos arqueológicos en el marco de los dispositivos de la memoria. La representación científica y política del pasado, será entendida como una forma de valoración, como una construcción subjetiva que responde al orden de los dispositivos de la memoria que a su vez, se relacionan con el imaginario hegemónico de la identidad nacional. Mientras el museo tradicional funcionaría como un “dispositivo” de la memoria en donde la representación temporal del pasado cultural se realiza bajo una lógica moderna y racionalista de “tiempo homogéneo y vacío”, y el ordenamiento de ese pasado se basa en nociones de verdad, autenticidad y originalidad de los objetos arqueológicos; la gestión de patrimonio cultural funcionaría como un dispositivo en donde la representación de la identidad cultural se produce en base a la selección de “bienes culturales” que mediante procesos de legitimación se convierten en referentes identitarios profundamente funcionales a los procesos de invención de la identidad nacional. En ambos casos los objetos arqueológicos y los modelos de representación en los cuales son insertados, sostienen y dan coherencia a los discursos sobre la identidad nacional. Tanto el espacio museo como el patrimonio cultural articulados ambos al saber arqueológico, construyen/inventan un pasado cultural a partir de su representación temporal y espacial cuya base es un ordenamiento material y simbólico de los objetos culturales del pasado.

Ahora, planteo que la representación no sólo tiene que ver con prácticas hegemónicas, de orden e invención. La representación tiene que ver también con procesos de identificación cultural y autodefinición étnica, con prácticas sociales vinculadas a espacios locales y contra-memorias colectivas, pues de lo contrario se estaría subestimando la capacidad de determinados grupos sociales para generar respuestas y procesos propios mediante formas de resignificación de la realidad. Bourdieu (2006) habla de la “identidad como representación”, yo considero que la representación en determinados espacios funciona como una forma de identidad o más concretamente como un mecanismo de identificación. Representamos lo que nos identifica, y a la vez, nos identifica lo que representamos o está representado. La representación funciona, no sólo en el campo dominante de la identidad nacional o en el orden de la ciencia, sino también como una extensión de la identidad étnico-cultural en el micro-ámbito de lo local.

Según Stuart Hall,

Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia y la cultura en el proceso de devenir y no de ser, no quiénes somos o de dónde venimos, sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma (Hall, 2003:17-18).

Identidad/identificación y representación son categorías que están entrelazadas. No sólo porque la identidad y la representación se producen en el contexto de formaciones y prácticas discursivas, sino porque la manera como nos representan o representamos habla de quienes somos o quienes creemos ser. La representación implica tanto el proceso de identificación, como el producto mismo de la identidad. Esta noción de representación como identificación e identificación como construcción continua, pienso, se aplica a la reflexión sobre los sentidos y significados de identidad y memoria que los pobladores de la comuna Valdivia generan a partir de los objetos arqueológicos y sus representaciones.

Algunas consideraciones

A partir de esta breve mención a algunas categorías y varios de los aportes teóricos producidos en relación a la cultura material, desde los estudios marxistas, de la lingüística estructural, la antropología simbólica, los estudios sensoriales y estudios sobre el poder, tendré en cuenta tres aspectos para el análisis de la cultura material, y en este caso en particular, de los objetos arqueológicos, en el contexto de mi investigación.

En primer lugar, tener en cuenta que los objetos arqueológicos no son entidades estáticas e inmutables, sino que tienen una *vida social* (Appadurai, 1991), que se articula con una *economía visual* (Poole, 2000), y por lo tanto, las relaciones con el mundo social pueden ser entendidas únicamente siguiendo la trayectoria o trayectorias del o los objetos, es decir, su producción, circulación/intercambio y apropiación/consumo/posesión. La vida social de los objetos arqueológicos, es decir, su producción, circulación y apropiación, está delineada por la trayectoria mercantil del coleccionismo. La economía visual en cambio se refiere al conjunto de tecnologías que producen representaciones y discursos en el marco de la circulación, producción y apropiación de **imágenes-objetos**. Los objetos arqueológicos,

entendidos como una integralidad materia/imagen, a medida que circulan por diferentes trayectorias adquieren sentidos, y adquieren sentidos porque dentro de estas trayectorias, existen tramas discursivas y tecnologías que les otorgan valoración y significados específicos.

En segundo lugar, que los objetos no tienen un valor en sí mismos, su valoración y significado no son cualidades naturales, intrínsecas o esenciales, sino atributos asignados dentro de relaciones de poder/saber, tecnologías, y discursos que en este caso particular serán entendidos en su conjunto e interrelación, como dispositivos de la memoria. Para reflexionar y entender cómo se produce la valoración de los objetos es necesario analizar y comprender la correlación entre el campo del poder y el campo del saber que se modifican de acuerdo a la trayectoria o trayectorias de los objetos en los dispositivos. Particularmente me referiré a la arqueología de orden nacional, el museo tradicional y la gestión patrimonial como tres dispositivos de la memoria que interrelacionados entre sí, construyen un sentido del pasado cultural a partir de la selección, clasificación y ordenación de los objetos auténticos en marcos espaciales y temporales específicos.

Finalmente tener en cuenta que la valoración de los objetos arqueológicos tanto en el marco de los dispositivos, como fuera de ellos, tiene estrecha relación con mecanismos de representación del pasado. La representación implica una forma de valoración de los objetos, y actúa como una forma de ordenamiento e invención de la realidad que tiene que ver con cómo es construido el pasado cultural a partir de evidencias de cultura material. La valoración de los objetos arqueológicos en el contexto de los dispositivos de la memoria, no solo depende de modelos de temporalidad, sino de los modelos de representación que les dan orden y sentido. Tanto los modelos de temporalidad como los modelos de representación en los que son insertados los objetos en los dispositivos de la memoria, tienen que ver con prácticas hegemónicas articuladas al imaginario sobre la identidad nacional. Pero, a la vez, las prácticas de la representación tienen que ver con mecanismos de identificación local. La cultura material arqueológica no solo es funcional a modos de representación nacional y oficial del pasado cultural, sino además, a modos locales.

CAPÍTULO II

LA FIGURINA VALDIVIA Y SU VALORACIÓN CIENTÍFICA EN EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

Este capítulo, que es de carácter histórico-descriptivo, se desarrolla en torno a dos preguntas: ¿cómo se produjeron los procesos de valoración e interpretación científica de la Figurina Valdivia en el contexto de la disciplina arqueológica a partir del descubrimiento de la Cultura Valdivia?, y ¿qué sentido tuvieron las interpretaciones arqueológicas de la Figurina Valdivia y la Cultura Valdivia en la construcción y representación del proyecto nacional mestizo de ese entonces?

Mi idea es que a partir del descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia, se modificó la manera de mirar, comprender y representar el pasado cultural del Ecuador mediante la implementación de una teoría/método que permitió reordenar las evidencias de cultura material y por lo tanto, reestructurar la visión del tiempo/espacio pasado. Esa manera de comprender, ordenar y representar el pasado cultural desde la arqueología tuvo sus raíces en el pensamiento moderno y fue, a la vez, funcional al proyecto nacional mestizo.

Para responder a las interrogantes e hipótesis planteadas en este capítulo, describiré algunos aspectos sobre el contexto histórico del descubrimiento de la Cultura Valdivia y el rol que empezó a adquirir tanto la arqueología como los objetos arqueológicos en el marco constitutivo de la identidad nacional de mediados del siglo XX. En segundo lugar reflexionaré sobre los enfoques teóricos que guiaron el descubrimiento de la Cultura Valdivia, y finalmente, me referiré a las tecnologías de representación del pasado cultural que se instauraron a partir de ese hecho considerado como histórico, tomando como base el método arqueológico utilizado (método Ford) y dos ilustraciones de la Figurina Valdivia.

El descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia: antecedentes y contexto

Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, a continuación busca en ese mismo sitio, y además, la encuentra, no hay mucho de qué vanagloriarse en esa búsqueda y ese descubrimiento; sin embargo, esto es lo que

sucede con la búsqueda y descubrimiento de la “verdad”
dentro del recinto de la ciencia

(Nietzsche, 1998: 32)

El descubrimiento de la Cultura arqueológica denominada “Valdivia” (debido a que fue hallada en la comuna de ese nombre) se produce en octubre de 1956, cuando el guayaquileño Emilio Estrada llega a la Península de Santa Elena e inicia, junto con un grupo de arqueólogos nacionales y extranjeros, una etapa intensiva de excavaciones e investigaciones. El descubrimiento de la cultura Valdivia es producto de un contexto histórico particular, pero a la vez, constituye un “hito histórico” (Ontaneda, 2013) que tuvo gran impacto tanto en el contexto nacional, como dentro del ámbito de la producción científica en Ecuador y América Latina. A partir de este momento, se instala, a nivel del saber arqueológico, un nuevo método para representar el pasado y comprender el desarrollo cultural prehispánico en el Ecuador, lo cual fue producto de una tradición académica norteamericana que se replica en el Ecuador y en gran parte de los países Latinoamericanos. Y esta nueva manera de concebir y ordenar el pasado del Ecuador, de alguna manera, constituyó la base científica para sostener y fortalecer el proyecto nacional mestizo que se consolidó a mediados del siglo XX.

La década de los años 50 representó el inicio de muchas transformaciones en el país. La segunda mitad del siglo XX inicia con el auge de la producción y exportación bananera, que consolida un modelo primario exportador. Con él se pretendió superar un largo periodo de estancamiento que se inicia en los años veinte, con la caída de las exportaciones del cacao. El crecimiento de las exportaciones del banano ecuatoriano fue posible porque ocurre en medio de la fase expansiva del capitalismo internacional de posguerra que genera una creciente demanda. Con la producción y exportación bananera se amplía la frontera agrícola especialmente en la Costa en donde la producción de banano se complementa con la producción y exportación de cacao y café (Carvajal, 2011), lo que permite la formación de una clase social adinerada articulada a las exportaciones y al surgimiento de los principales bancos e industrias del país.

Para cuando se produce el descubrimiento de la Cultura Valdivia, predominaba lo que algunos historiadores (Ayala Mora, 2008; Landázuri, 2010 y otros), han denominado “proyecto nacional mestizo”. Es importante, aclarar que la categoría *mestizaje y proyecto*

nacional mestizo son denominaciones más contemporáneas para reconocer y nombrar un periodo histórico caracterizado por procesos de “blanquamiento” y de “integración nacional” bajo la idea hegemónica de una sola cultura nacional. De ninguna manera se puede afirmar que las élites del siglo XIX hablaron de una identidad nacional “mestiza”, pues el concepto de lo blanco-mestizo se introduce recién en los años 80 del siglo XX (Silva, 2004). En ese sentido, lo más acertado sería denominar al proyecto nacional que se instaura a partir de 1895 luego de la revolución liberal, como “ideología de la cultura nacional”, caracterizada entre otras cosas por la proclamación de un pueblo y una cultura, afirmando la idea de *una* nación cuya cultura era considerada como núcleo esencial de *una* identidad nacional (Tinajero, 2011).

El concepto “nación” proviene del pensamiento de la clase ilustrada y responde a un conjunto de estándares culturales en base a los cuales se empezó a medir el grado de desarrollo de las sociedades. Estos estándares culturales o indicadores de nación fueron la industrialización, el conocimiento científico y la modernización que aparecen en Europa bajo la consigna de libertad y progreso (Chatterjee, 2000). Los relatos en torno a la nación y la identidad nacional en Latinoamérica se empezaron a desarrollar durante la segunda mitad del siglo XIX. En Ecuador la nación surge en 1830 con la construcción estatal a través de procesos políticos dirigidos por élites ilustradas-cristianas y terratenientes de la sierra centro-norte, quienes influenciadas por las corrientes europeas y por la herencia colonial construyeron un imaginario de identidad nacional (Kennedy, 2008), cuyos inicios empezaron por negar toda relación cultural con el pasado indígena “vencido” y a resaltar el presente blanco-mestizo “vencedor”.

Las clases terratenientes criollas que fundaron el Estado en 1830 conformaban un núcleo étnico altamente consciente de pertenecer a una “aristocracia de raza” (los blancos), y de ser descendientes de los conquistadores españoles idealizados como una casta escogida de naturaleza superior (...). El enorme poder político-territorial que concentraron se sustentó en la explotación y opresión de la población antigua cuya sangre, cultura y ancestros se consideraban inferiores (...). En la medida en que el núcleo étnico “blanco” debía definir los límites fronterizos de la nación para consolidar el proyecto de Estado Terrateniente, y dado que no podía consentir vínculo alguno de consanguinidad o cultura con las poblaciones “abyectas e inferiores”, constituyó a los indios y negros en el Otro por excelencia” (Silva, 2004:40)

No obstante, a finales del siglo XIX, como producto de las transformaciones de la revolución liberal, éste núcleo étnico terrateniente desesperó por encontrar un origen no hispano que representara independencia de la herencia colonial. Surgió así el denominado “proyecto nacional mestizo” o “ideología de la cultura nacional”. Fernando Tinajero resume algunas de las características y contradicciones de este proyecto nacional mestizo o ideología de la cultura nacional:

Afirmaba la unidad de su referente ilusorio, escondiendo la realidad de una existencia multiforme, muy lejana de la ideal unidad que presupone el término “nación” ;presumía la unidad de nuestros ancestros vernáculos, identificados con frecuencia bajo el falaz nombre genérico de “**incas**”, y convertía a la sociedad contemporánea en su heredera directa e incontaminada, pero proclamaba al mismo tiempo la excelencia del barroco colonial, del romanticismo libertario y del laicismo liberal; promovía la reivindicación de los valores de la “raza vencida”, pero alentaba la tarea de “llevar la cultura al pueblo”, dándole a veces la figura de una santa cruzada para “culturizar al indio”; anunciaba a los cuatro vientos el ideal del mestizaje, pero profesaba un feroz antihispanismo que implicaba la negación del ingrediente exógeno en nuestra cultura mestiza; hacía de los valores culturales, supuestamente homogéneos, la raíz inequívoca de una “vocación nacional por la libertad”, pero solía confundirlos con las tradiciones locales que, a veces, daban fundamento a la reivindicación del derecho de ciertas regiones a un gobierno autónomo frente al poder radicado en la capital (Tinajero, 2011:30-31).

De esta definición se pueden resaltar al menos dos aspectos para comprender la ideología de la cultura nacional. El “proyecto nacional mestizo” de la época fue altamente contradictorio y ambiguo, pues en primer lugar, valoró y al mismo tiempo anuló ciertos elementos de los grupos étnicos existentes en la época al “incorporarlos” a las estructuras nacionales dominantes; y en segundo lugar porque glorificó y al mismo tiempo negó ciertos aspectos del pasado prehispánico.

A inicios del siglo XX el Ecuador y especialmente las ciudades, estaba marcado por una fuerte presencia indígena lo que llamó la atención de intelectuales, de la clase terrateniente y del aparato estatal. El indio empezó a ser visto como un objeto de estudio, como un instrumento peligroso y a la vez necesario para la construcción de la ideología nacional. Peligroso debido a que su exclusión del proyecto nacional implicaría la existencia de un sector “autónomo” que fácilmente podría sublevarse. Necesario porque esta incorporación de lo indígena a la nación demarcaría una supuesta diferenciación entre el proyecto de nación de los conservadores y los liberales. Además, el Estado estaba

consciente de que el indio era una potencial mano de obra que no podía ser desaprovechada por las élites (FAO:s/f).

Así a inicios del siglo XX, se gestó un discurso “indigenista” lo cual no significó democratización alguna, sino una muestra de que elementos exóticos e imágenes del indio podían y debían ser parte de la nación siempre y cuando no afectaran el sentido esencial de la identidad homogénea blanco/mestiza. Este indigenismo de corte racial tenía que ver, por un lado, con la integración del indígena a la nación con la idea de civilizarlo y controlarlo; y por otro lado, con la apropiación de ciertos valores indígenas que fueron resaltados con la idea de reafirmar el mito de origen de la nación (FAO:s/f). Para Mercedes Prieto, las celebraciones centenarias llevadas a cabo en 1909, 1922 y 1930, con motivo de las diferentes independencias, fueron importantes estrategias de reafirmación y visibilización de lo nacional a partir de la construcción de representaciones elitistas del indígena. “Las narrativas y exhibiciones públicas son ventanas privilegiadas para observar las maneras en que las élites y los propios indígenas se representan (o no) en la trama de la nación” (Prieto, 2010:266). Y no sólo las exhibiciones o exposiciones, sino posteriormente los museos, en tanto instituciones oficiales de la memoria nacional.

Por otro lado, es interesante recalcar la valoración ambigua que tuvo el incario dentro de la ideología de la identidad nacional. Ambiguo pues sus imágenes y evidencias fueron rescatadas debido a que el Inca “era objeto de fascinación en Europa”. El incario era pensado en Europa como una civilización gloriosa y esplendorosa y de ahí su utilidad y funcionalidad para el proyecto nacional (FAO:s/f). Pero a la vez, el incario fue visto como una forma de expansionismo que aniquiló a las culturas originarias. Para 1930, por ejemplo, el alemán Max Uhle publicó una monografía en donde afirmaba el equívoco del Reino de Quito y la poca relevancia del incario dentro de la historia republicana, pero a la vez, en ese mismo año, como parte de las celebraciones centenarias de la formación republicana del Ecuador, el Municipio de Quito organizó la *Carrera Incásica* que consistió en unir los cuatro puntos cardinales del Ecuador a través de una carrera de estudiantes de educación primaria pública, y tuvo como objetivo “emular el eficiente sistema de postas incaico, estrechar los vínculos espirituales entre los jóvenes del país, y hacer una demostración de sus capacidades físicas” (Wellenius, 1930a:82 en: Prieto, 2010: 290)

Posiblemente un elemento interesante de señalar en este contexto es el conflicto con el Perú que tuvo lugar en 1941, pues a partir de esta *derrota*, la tendencia a identificar el expansionismo peruano de aquel presente con el expansionismo cuzqueño del pasado se acentuó (Silva, 2004). La guerra del 41 con el Perú acentuó en el imaginario colectivo la idea de una prolongación del expansionismo de los incas, lo que llevó a buscar y encontrar “la fuente de la identidad nacional en hechos no contaminados por él” (Ibídem: 102). Y es por eso que el descubrimiento de la Cultura Valdivia fue tan importante en el proceso de construcción nacional.

En todo caso, la revalorización y recuperación histórica del pasado precolombino, aunque de manera no sistemática y un tanto ambigua, empezó a mirarse como uno de los ejes neurálgicos en la creciente configuración de la identidad nacional mestiza en el Ecuador de inicios y mediados del siglo XX. El pasado precolombino pasó a ser el sitio inicial o de origen desde donde construir y dotar coherencia interna al imaginario de identidad nacional, pues dentro de la nueva lógica nacional, se pensaba que en el periodo anterior a la Constitución de la República e inclusive antes del Estado colonial, las comunidades eran líderes de sus propios destinos (Benavides, 2005:7), y en ese sentido, el pasado prehispánico era totalmente útil al ideal de nación que se buscaba fortalecer. De acuerdo a Benavides (2005), la apropiación del pasado precolombino ha servido a intereses del estado-nación ecuatoriano desde que éste se conforma en 1830 bajo parámetros occidentales.

En este contexto, los objetos arqueológicos empezaron a adquirir gran importancia y sentido para sostener el corpus de tradiciones inventadas al servicio de la construcción nacional (Salgado, 2004). Los objetos arqueológicos se constituyeron como la evidencia y la base material para sostener el imaginario nacional. Para la conmemoración del centenario del primer grito de la independencia realizada en 1909, por ejemplo, ya se había realizado una importante exhibición pública denominada la “Exposición de Quito”, en donde “un mayor interés por lo indígena se observa en las colecciones arqueológicas (...). Según consta en el catálogo, siete coleccionistas aficionados presentaron muestras y dos recibieron medallas por sus objetos arqueológicos e incásicos” (Prieto, 2010:273). Coincide esta conmemoración con la creación del Museo Municipal de Guayaquil, que se inaugura el 10 de agosto de 1909 como parte de las festividades realizadas en conmemoración del

centenario del "Primer Grito de la Independencia". En el museo se exhibieron más de 1.000 piezas clasificadas y expuestas en vitrinas diseñadas para el efecto; distribuidas en secciones tales como la Arqueológica, Colonial, Numismática, de Historia Nacional y de Historia Natural. Todo el trabajo de clasificación, organización y montaje corrió a cargo del director de la Biblioteca Municipal, Camilo Destruge Illingworth, quien a partir de esa fecha pasaría a ser el primer director del museo ya como Museo Municipal (s/f).

La arqueología y sus inicios en el proyecto nacional

Dentro del mencionado proceso de construcción nacional la práctica arqueológica cumplió un rol fundamental. La disciplina arqueológica, mediante diferentes mecanismos y tecnologías legitimadas desde la ciencia, se ejerce a sí misma desde un discurso de verdad, y de esta legitimidad científica se ha servido el poder político para constituir su versión de identidad nacional.

De acuerdo a Trigger, la relación entre la arqueología e identidad nacional es una tradición heredada de Europa. En la Europa central y septentrional la arqueología se asoció con el nacionalismo a lo largo de todo el siglo XIX pues se focalizó en determinar a qué grupos étnicos pertenecían las evidencias materiales encontradas, de manera que las naciones emergentes pudieran justificar de forma más precisa sus orígenes y conocer cómo habían vivido sus supuestos ancestros (Trigger, 1992:145).

Dentro del contexto ecuatoriano, el primer intento por conformar una identidad nacional desde una perspectiva académica-arqueológica, por ejemplo, se produjo con el Padre Juan de Velazco (1727-1819), quien en 1789 escribió "La Historia del Reino de Quito" y reconstruyó la existencia del Reino de Quito a partir de evidencias arqueológicas, etnohistóricas y de la tradición oral. Sin embargo a inicios del siglo XX esta idea fue descartada gracias a los estudios de Jijón y Caamaño (1918), y posteriormente Salazar (1995) y Moreno (1992), quienes señalaron que no existe evidencia material sobre esta afirmación, y que se trató de una invención con el fin de rescatar el pasado precolombino (Benavides, 1989).

La investigación arqueológica que se desarrolla en el país a lo largo del XIX hasta inicios del siglo XX, fue efectuada principalmente por científicos extranjeros, por historiadores nacionales o por personas interesadas que manejaban datos empíricos.

Durante este periodo predominaba una corriente positivista que, basada en la descripción de los objetos arqueológicos, argumentaba que era posible mantener una neutralidad y objetividad en relación a cómo se presentan las evidencias sobre el pasado cultural. La preocupación por la historia antigua de los pueblos no era hasta entonces una preocupación de carácter nacional, sino más bien una curiosidad de grupos de intelectuales que se interesaban por indagar sobre el pasado cultural de los pueblos prehispánicos (Valdez, 2010).

Para Idrovo (Idrovo, 1989) y Echeverría (Echeverría, 1996), quienes se han interesado por la historia de la arqueología en el Ecuador, esta etapa del desarrollo de la arqueología puede denominarse como “Periodo de precursores-arqueología descriptiva” y es ubicado en el periodo que va desde 1878 hasta 1945. Este periodo habría iniciado con los trabajos realizados durante las expediciones francesas de la Primera y Segunda Misión Geodésica, en donde sobresale Humboldt quien hizo algunas descripciones de Ingapirca. Sobresale Paul Rivet quien llegó al Ecuador en 1901 como parte de la Segunda Misión Geodésica francesa, y realizó observaciones científicas en varios campos que fueron desde la arqueología hasta la lingüística de los pueblos aborígenes y contemporáneos (Valdez, 2010).

A nivel nacional, sobresalen, según Idrovo y Echeverría, el Arzobispo González Suárez (1844-1917), quien en 1906 fundó la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, y su discípulo Jacinto Jijón y Caamaño (1891-1950), como principales exponentes de arqueología en la Sierra. La arqueología del siglo XIX en el Ecuador se vio demarcada fuertemente por la influencia del clero. García Moreno (1821-1875) en un afán de modernizar el Estado buscó la aplicación de una política cultural claramente orientada por las tendencias europeas. Se crearon diversos círculos académicos, y numerosos artífices de la cultura occidental se fusionaron con el predominio religioso directamente vinculado al Estado. El clero se convirtió el principal canalizador de las nuevas influencias de disciplinas como la arqueología. Federico González Suárez, uno de los principales representantes de esta etapa (Idrovo, 1989:14-15).

Para los arqueólogos ecuatorianos Delgado (Delgado, 2008), Benavides (2005, 2008) y Valdez (2010), sin embargo, Max Uhle y Jijón y Caamaño demarcan una gran diferencia en relación a la arqueología de los “precursores” del siglo XIX, y por lo tanto,

formarían parte de otro periodo dentro de la historia de la arqueología ecuatoriana, junto a Murra, Emilio Estrada, Betty Meggers y Clifford Evans.

Para la segunda mitad del siglo XX, cuando se produce el descubrimiento de la Cultura Valdivia (1956), en el país ya se había desarrollado una actividad arqueológica más sistemática (Valdez, 2010) debido entre otras cosas, a al descubrimiento del carbono 14 (c14) como método de datación científica; y la presencia de arqueólogos extranjeros profesionales, especialmente norteamericanos quienes empiezan a participar activamente en diferentes investigaciones nacionales. La masiva presencia de arqueólogos extranjeros en Ecuador y América Latina, estuvo financiada por organismos norteamericanos como la National Science Foundation, la Comisión Fullbright y la Organización de Estados Americanos (OEA). La causa de estas intervenciones extranjeras, posiblemente se debió al debilitamiento del régimen colonial europeo y a la conformación de varios movimientos campesinos y revolucionarios en América Latina, por lo que se intensificaron las subvenciones americanas para el estudio científico de las raíces culturales, como un mecanismo de dominación. El conocimiento del pasado cultural de los pueblos a través de la arqueología y otras disciplinas, permitió un gran dominio cultural y político, primero en África y luego en América Latina, que en ese entonces ya estaban en profunda dependencia de los Estados Unidos (Idrovo, 1989).

Durante este periodo, a nivel nacional adquiere especial relevancia en la costa ecuatoriana el “Grupo de Guayaquil” conformado por Carlos Zevallos Menéndez, Francisco Huerta Rendón, Jorge Sweet, Olaf Holm y Emilio Estrada, quienes realizaron varias investigaciones y publicaciones sobre la arqueología de las provincias de El Oro, Los Ríos, Guayas, Santa Elena y Manabí. El hecho de que estos investigadores fueran miembros de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, facilitó la realización de las investigaciones y el acceso a información. En esa misma época pasó por el Ecuador una ola de científicos extranjeros que realizaron investigaciones en todo el país. Sobresalen los norteamericanos Betty Meggers y Clifford Evans del *Smithsonian Institution* de Washington, quienes se unen a las investigaciones realizadas por Emilio Estrada en las Provincias de Los Ríos, Guayas y Santa Elena (Valdez, 2010). Evans y Meggers, junto a Emilio Estrada, son posiblemente quienes mayor influencia tuvieron en el campo

arqueológico debido a sus descubrimientos y aportes metodológicos que a pesar de las críticas, siguen vigentes hasta la actualidad.

Durante esta fase, “la arqueología es una práctica totalmente elitista” (Oyuela-Caicedo, 1994:13). Los principales precursores como Jacinto Jijón y Caamaño, Carlos Manuel Larrea y Emilio Estrada, pertenecían a las clases más adineradas del país (Benavides, 2005:9), y a la tradición política conservadora.

Jacinto Jijón y Caamaño, por ejemplo, quien sobresale por sus aportes históricos y arqueológicos sobre los pueblos de la Sierra, fue representante de la aristocracia terrateniente serrana, político e ideólogo conservador, encarnó una situación paradójica: la relación del hacendado con sus peones indígenas, y por otro lado, su preocupación por estudiar lo prehispánico (Echeverría, 1996:61). En 1920 ingresó a la “Asociación Católica de la Juventud Ecuatoriana”. En 1924 ingresó a la Junta Consultiva del Ministerio de Relaciones Exteriores y se afilió al Partido Conservador; luego de la Revolución Juliana en 1925, se puso al frente de una guerrilla conservadora en las provincias del norte, pero fue derrotado y desterrado, estableciéndose en algunos países del norte para radicarse por último en Lima-Perú” (s/f).

Emilio Estrada (1916-1961), en cambio, fue hijo de un banquero. Estudió en Francia, Italia y Estados Unidos; fue alcalde de Guayaquil (1955-56), y fue candidato a Vicepresidente de la República en 1960 por el partido conservador. Posteriormente fue director del Banco La Previsora (Echeverría, 1996). Su cercanía a los preceptos ideológicos y políticos de los EE.UU. lo llevaron inclusive a ser acusado de agente de la Central de Inteligencia (CIA), en una década en donde se buscaba abiertamente eliminar la reproducción del pensamiento comunista (Agee, 1975 en: Idrovo, 1989)

Para Idrovo las posiciones políticas de Jijón y Estrada “se orientaban por la hegemonía de un grupo privilegiado que directa o indirectamente ellos representaban” (Idrovo, 1989:38). Por su parte, Delgado señala que,

Las épocas históricas de Jijón y Estrada eran distintas; mientras el primero era gran terrateniente de la sierra y representante de una parte de la historia política y económica del país dominado por la élite feudal quiteña, el segundo representaba el surgimiento de la agro-exportación costeña y de la banca guayaquileña, que aparece con fuerza en los años 50. Mientras Estrada representaba al banquero de la costa, Jijón era más bien un importante miembro del partido conservador y llegó a ser alcalde de Quito (Delgado, 2010: 2).

El interés de Estrada por la arqueología nace justamente de la influencia generada por Jijón y Caamaño. Y el interés de Jijón, al igual que el de Estrada nace de la necesidad de coleccionar objetos de arte precolombino (Delgado, 2010). Además, Estrada estuvo muy influenciado y vinculado a los trabajos realizados por el guayaquileño Francisco Huerta Rendón, quien si bien realizó importantes aportes sobretodo en relación a la Cultura Chorrera, fue partícipe del “rapto de San Biritute” en 1952 (PazyMiño, 2012). Se trata de un monolito antropomorfo prehispánico, que luego de ser extraído por la fuerza de la comuna Sacachún, ubicada en la Península de Santa Elena, pasó a reposar en el Museo Municipal de Guayaquil como parte de las colecciones de arqueología precolombina.

Ahora, si bien durante esta fase el Estado sitúa la mirada sobre los objetos del pasado y la arqueología, y por lo tanto, empieza a emerger como un dispositivo de control de ese pasado, el periodo comprendido desde inicios del siglo XX hasta más o menos finales de los años 60 se habría caracterizado por la incidencia prácticamente nula del Estado ecuatoriano en la investigación arqueológica. La Academia Nacional de Historia creada por Jijón y Caamaño en 1920, y de forma particular, La Casa de la Cultura Ecuatoriana, presidida por Benjamín Carrión, fueron las dos únicas instituciones nacionales que empezaron a apadrinar la curiosidad y afición de la élite por el pasado precolombino. Las instituciones conforman las estructuras objetivas, los mecanismos de administración mediante los cuales el Estado ejerce su poder. Si estos mecanismos de control del pasado cultural, no estuvieron lo suficientemente desarrollados entonces es cierto que la acción del Estado en cuanto al manejo de los temas arqueológicos, no era consistente todavía.

La Academia Nacional de Historia surge originalmente como la “Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos” en 1909, y fue iniciativa de Federico González Suárez. Posteriormente mediante Decreto Legislativo publicado en el Registro Oficial No. 23 del 28 de septiembre de 1920, se creó la Academia Nacional de Historia, que fue presidida por Jijón y Caamaño (htt1). La Academia Nacional de Historia impulsó por varias décadas gran parte de los trabajos de investigación arqueológica y publicó muchos de ellos. De acuerdo a Fernando Tinajero (Tinajero, 2011), la Academia, si bien comulgó con el socialismo, fue la que institucionalizó la ideología de la cultura nacional a través del sentimiento patriótico de González Suárez.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, en cambio, fue creada en 1944 durante el Gobierno de Velasco Ibarra, como una respuesta urgente a la necesidad de “reconstruir la patria” luego del conflicto con el Perú en 1941, en donde el Ecuador perdió 200.000 kilómetros de territorio nacional. Benjamín Carrión materializó a través de la Casa de la Cultura la ideología nacional, cuya vigencia acompañó los procesos de modernización del Estado (Tinajero, 2011). En el Decreto Ejecutivo N° 707, se concibe a la Casa de la Cultura ecuatoriana como “Institución orientada a fortalecer el devenir histórico de la patria y cuyo fundamental propósito busca dirigir la cultura con espíritu esencialmente nacional, en todos los aspectos posibles a fin de crear y robustecer el pensamiento científico, económico, jurídico y la sensibilidad artística de la colectividad ecuatoriana” (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015), lo cual explica la cercanía de esta institución con los intereses sobre los objetos arqueológicos. Si bien el Banco Central ya había empezado a interesarse por el pasado prehispánico desde la década de los años 30, recolectando arte colonial y precolombino, y organizando sus colecciones propias, su actividad en este campo era tímida e incipiente y no representó en esos momentos mayor incidencia a nivel nacional, sino hasta la década de los años 70 que se conforman los museos nacionales.

En este sentido, aunque el Estado claramente se preocupa por el pasado prehispánico para la construcción del imaginario nacional mestizo, brindando apoyo a través de dos importantes instituciones culturales, conformando algunas colecciones arqueológicas y realizando varios estudios a nivel nacional con apoyo de profesionales extranjeros, de acuerdo a Oyuela-Caicedo (1994), quien propone una tipología de la arqueología nacionalista, estas etapas del desarrollo de la práctica arqueológica se caracterizan principalmente por la ausencia de políticas públicas claras en relación al patrimonio nacional prehispánico, así como la carencia de normativas e instituciones especializadas que regulen la investigación arqueológica, que para entonces se encontraba estrechamente relacionada con las prácticas del coleccionismo de objetos.

La arqueología como tal no se instituye dentro del Estado, aunque indudablemente empieza a adquirir gran importancia nacional y funcionalidad para el imaginario de nación. La arqueología en tanto saber disciplinario, empieza a constituirse a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX, como un dispositivo de la memoria, prestando las bases científicas para entender el pasado nacional a través de la interpretación y organización de

evidencias de cultura material.

La recepción local del pensamiento: entre la nueva arqueología y el difusionismo

Según Idrovo (1989:37), dos hechos de gran relevancia para la historia de la arqueología ecuatoriana son atribuidos a Emilio Estrada: el descubrimiento de las culturas más antiguas del Ecuador y el Continente, y haber propiciado conjuntamente con los esposos Meggers-Evans, el cuadro cronológico más completo del desarrollo cultural aborigen para América Latina

El interés de Emilio Estrada por la arqueología empieza en 1953 luego de que visitara el National Museum en Estados Unidos. A partir de ese momento se interesa por coleccionar y estudiar los objetos arqueológicos. Su amistad con los arqueólogos norteamericanos Clifford Evans y Betty Meggers del Smithsonian Institution, ciertamente influyó en el posterior desarrollo de sus teorías, métodos y prácticas arqueológicas. Emilio Estrada junto a los norteamericanos Betty Meggers y Clifford Evans, son posiblemente quienes mayor influencia tuvieron en el campo arqueológico a nivel nacional debido a sus descubrimientos, teorías e implementación de metodologías para la representación del pasado prehispánico (Echeverría, 1996).

Para finales de la década de los 50, Emilio Estrada, Meggers y Evans, plantearon una teoría sobre el origen de la Cultura Valdivia. Según los autores, un grupo de pobladores de la cultura Jomón en Japón, habría llegado a costas ecuatorianas y transmitido a los pobladores, la técnica de la producción de cerámica, a partir de lo cual, se habría difundido al resto del continente Americano. Esto implicó que Japón fuera considerado como el foco principal de desarrollo a partir del cual se habrían desprendido hacia focos secundarios o periferias, formaciones culturales específicas. Meggers en un artículo publicado en 1985 en la Revista Chungará, defiende el papel de la difusión como un estímulo para el desarrollo y evolución de los complejos culturales (htt3). Esta teoría fuertemente cargada de un enfoque difusionista causó impacto nacional y también muchos cuestionamientos en el ámbito académico nacional.

De la mano de esta hipótesis, entre 1957 y 1966, luego de producido el descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia (1956), Emilio Estrada junto a Betty

Meggens y Clifford Evans difundieron como herramienta de interpretación del pasado prehispánico, un esquema cronológico para el establecimiento de secuencias culturales que den cuenta del “desarrollo cultural” del país: 1) Precerámico, 2) Formativo (temprano, medio, tardío); 3) Desarrollo Regional, e 4) Integración, esquema que hasta la actualidad sigue vigente a pesar de ciertas críticas. La cultura Valdivia debido a sus características fue ubicada dentro del periodo Formativo y dentro de este periodo los autores las separaron en 4 fases. Este cuadro cronológico se basó en la aplicación del denominado método Ford o seriación fordiana que será detallado más adelante. La difusión de este esquema cronológico representó una nueva etapa para la arqueología ecuatoriana, pues hasta entonces, los trabajos arqueológicos no eran sistemáticos y carecían de bases metodológicas. En 1969 en el Primer Congreso de Historia y Geografía realizado en Guayaquil, la periodización de la arqueología ecuatoriana presentada por Estrada, Meggers y Evans fue aprobada oficialmente, incorporándose luego a los programas de Historia del Ecuador (Idrovo, 1989).

Según algunos autores ecuatorianos (Idrovo, 1989, y Benavides, 1996), los enfoques de estos dos arqueólogos extranjeros y de Estrada se sitúan dentro del campo de la Nueva Arqueología. La Nueva arqueología niega el particularismo histórico, el relativismo cultural y adopta la deducción y la búsqueda de modelos generales del proceso social en base a los datos arqueológicos. Se pueden formular y contrastar leyes hipotéticas especialmente sobre la evolución cultural prehistórica (Echeverría, 1996:67).

Sin embargo, para Gutavo Politis, quien ha teorizado ampliamente sobre la trayectoria de la arqueología en Latinoamérica, la Nueva arqueología o también conocida como arqueología procesual, ha sido bastante limitada en América Latina. Considera que la mayoría de lo que sus practicantes denominan nueva arqueología, es realmente un enfoque de la historia cultural y el difusionismo con métodos más sofisticados (Politis, 2006). Y en ese sentido, habría predominado en la región, con sus respectivas innovaciones y variantes locales, al menos hasta finales de 1960, el enfoque arqueológico difusionista.

El difusionismo surge en Europa a finales del siglo XIX, como una tendencia contraria al evolucionismo, es decir, a la idea del progreso lineal y la aplicación de modelos universales. El difusionismo aplicado a la arqueología negó la capacidad humana para la innovación, de tal forma que no se aceptaba que descubrimientos básicos como la cerámica,

por ejemplo, pueda ser inventada más de una vez en diferentes lugares, y se recurría al difusionismo para explicar su existencia en las diferentes partes del mundo. De esta manera, los cambios culturales del registro arqueológico se atribuían a la difusión de ideas de un grupo principal a otros, mediante migraciones (Trigger, 1992:146-149).

Las ideas difusionistas aplicadas a la arqueología que inspiraron al enfoque histórico cultural de Gordon Childe, fueron desarrolladas por el sueco Gustav Oscar Montilius, quien es considerado como el máximo exponente del modelo difusionista del desarrollo cultural europeo. Planteó que en los tiempos prehistóricos el desarrollo cultural europeo se había producido en Oriente Próximo y que las nuevas formas culturales habían sido traídas a Europa mediante migraciones, que luego se adaptaron e innovaron sus propios mecanismos culturales. Esta teoría fue cuestionada por ciertos sectores, sobretodo alemanes, que se oponían al origen Oriental de la prehistoria europea, pero defendida por otros sectores especialmente de Inglaterra y Francia que vieron en esa hipótesis un mecanismo para desplazar a los árabes, y fortalecer a los europeos como verdaderos herederos de las antiguas civilizaciones y por lo tanto herederos de la creatividad y el poder. Este postulado fue sostenido mediante la elaboración de un método tipológico basado en la agrupación de objetos cerámicos de similares características, retomando algunos aspectos ya desarrollados por el danés Christian Jurgensen Thomsen (1788-1865) quien diseñó a inicios del siglo XIX, un procedimiento sistemático para organizar y clasificar los objetos arqueológicos (Delgado, 2008).

Pero las ideas difusionistas y de la historia cultural, fueron también adoptadas y desarrolladas por los norteamericanos. Los planteamientos de Ratzel que influenciaron en el pensamiento británico, influyeron además en Franz Boas quien finalmente las introdujo en Norteamérica, desarrollando toda una escuela conocida como el particularismo histórico, basada justamente en la aplicación de un método histórico para la comprensión de las culturas. Boas veía a las culturas no como sistemas integrados sino como características individuales que habían coincidido como resultado de casualidades históricas (Trigger, 1992). Si bien Boas no fue el responsable de la introducción de la categoría “cultura arqueológica” en Norteamérica, su método y enfoque histórico influyó notablemente en la práctica arqueológica.

Dentro del contexto norteamericano y el surgimiento de la escuela histórico-cultural, la arqueología vio necesario el establecimiento de cronologías culturales y métodos clasificatorios que permitieran la diferenciación de las culturas a partir de tipos de artefactos. Así para 1932 surgió el denominado método Taxonómico y para 1941, James Ford junto a G.R. Willey presentó una síntesis de la historia cultural de Norteamérica mediante un esquema cronológico muy parecido al presentado por Gordon Childe para Europa, mismo que luego fue aplicado para América Latina por Evans y Meggers. De esta manera, fases y focos fueron reordenados para el establecimiento de cronologías locales con la ayuda de la estratigrafía y la seriación tal como se había hecho en Europa (Trigger, 1992:183).

A nivel metodológico, podría decirse entonces, que el enfoque histórico-cultural tanto de vertiente británica como de vertiente norteamericana, implicó que los hallazgos arqueológicos realizados fueran organizados en un marco temporal de culturas, periodos y fases. Una de las características de la historia cultural, es justamente la capacidad de incorporar las evidencias de cultura material en esquemas previos de clasificación (Politis, 2006:69-169). Así, el enfoque histórico-cultural en América Latina, habría sido receptado fundamentalmente a través de la aplicación del método de seriación cerámica desarrollado por James Ford y que básicamente es una reproducción de los esquemas cronológicos y secuencias desarrolladas por Montelius y Childe en Europa, pero con adaptaciones locales y tintes neoevolucionistas. Para Delgado quien coincide en algunos aspectos con Politis, la etapa del desarrollo arqueológico en el Ecuador que iniciaría con los trabajos de Jijón y Caamaño hasta finales de la década de los años 60 (lo que incluye los trabajos de Meggers, Evans y Estrada), si bien incluye nuevas tendencias teórico-metodológicas, consiste en una “época clasificatoria descriptiva-especulativa”, que no deja de basarse en descripciones y clasificaciones de las evidencias materiales prehispánicas, y en ese sentido, contrariamente a lo planteado por Idrovo (1990) y Echeverría (1996), este periodo del desarrollo arqueológico en el Ecuador que se extendería desde inicios del siglo XX hasta finales de la década de los años 60, no podría ser considerado como parte del enfoque de la Nueva Arqueología, sino como la reproducción y aplicación de variantes del enfoque histórico cultural. Delgado, al igual que Politis, plantea que el método Ford constituye una variación

metodológica del enfoque histórico-cultural que ha servido principalmente, para hacer reconstrucciones espacio-temporales más precisas del pasadocultural.

Ciertamente el predominio del enfoque de la historia cultural en los trabajos de Estrada, Meggers y Evans, se puede notar tanto en la teoría como en el método. El pensamiento de Estrada, Evans y Meggers, entonces, estuvo fuertemente determinado por la perspectiva difusionista británica y de la historia cultural norteamericana, con una dosis considerable de neoevolucionismo, especialmente en el pensamiento de Meggers.

A través de estos autores de gran impacto, se receptó y reprodujo a nivel nacional el pensamiento europeo y norteamericano que para ese entonces se encontraba vigente en los círculos académicos de la etnología y la arqueología. Betty Meggers, Clifford Evans y Emilio Estrada, como personajes claves del descubrimiento arqueológico de la cultura Valdivia, personajes claves de las primeras interpretaciones de la Figurina Valdivia, y personajes claves en la difusión de un esquema de organización del pasado prehispánico, estarían inscritos en la dentro de la arqueología tradicional con enfoque histórico cultural, pero con algunos matices del neoevolucionismo. Queda clara una vertiente difusionista que se evidencia en las hipótesis de los autores sobre el origen japonés de la cerámica Valdivia, una vertiente evolucionista pues se justifica la difusión como un proceso motivador de la evolución y desarrollo cultural, y una perspectiva de orientación clasificatoria que se evidencia en la aplicación del método fordiano. Si bien la historia cultural surgió como una respuesta al evolucionismo cultural, esto no siempre significó que éste sea del todo superado.

Por otro lado, es importante resaltar la vertiente nacionalista que confluye en el enfoque histórico cultural, una vertiente nacionalista que no necesariamente se traduce en la defensa de los orígenes nacionales de las culturas arqueológicas, sino en la preocupación por investigar y conocer la prehistoria de los territorios nacionales, pero también en la idea de que existe una continuidad entre las culturas arqueológicas y los grupos étnicos. No obstante, queda claro que a la vez, existe una negación de la creatividad humana de estas culturas y grupos. En el caso de Estrada, Meggers y Evans, si bien el descubrimiento arqueológico de la cultura Valdivia situó al Ecuador en el mapa científico, y lo señaló como cuna de la civilización cerámica más antigua del continente Americano, a la vez, se negó la capacidad creadora de esta civilización para el desarrollo de dicha cerámica.

Tecnologías modernas de representación: la Figurina Valdivia y el método de tipificación de los objetos arqueológicos

Para 1953 Estrada ya había visitado varios sitios arqueológicos, organizado sus propias colecciones, y establecido contacto con los arqueólogos norteamericanos Betty Meggers y Clifford Evans. En 1956 Estrada descubrió el primer sitio Valdivia en Punta-Arenas (Guayas), pero las evidencias no fueron significativas. Finalmente en Octubre de 1956, llegó a la Península de Santa Elena, a la comuna de Valdivia, en donde descubrió evidencias de una nueva cultura, considerada como la primera cultura cerámica del Ecuador. A partir de este momento, muchas otras investigaciones se realizaron en la zona⁴.

Estrada efectuó una primera publicación denominada “Valdivia, un sitio arqueológico formativo en la costa de la Provincia del Guayas, Ecuador” (1956), en donde anunció por primera vez el descubrimiento de los dos sitios arqueológicos de gran relevancia. Y en un texto posterior titulado “Las culturas pre-clásicas, formativas o arcaicas del Ecuador”, publicado en 1958, Emilio Estrada describe por primera vez la comuna Valdivia y sus actividades productivas:

Valdivia, lugar que dio nombre a nuestra cultura más antigua está situada en el valle del río de su nombre, cerca de Manglar Alto, en la costa norte de la provincia del

⁴El primer sitio identificado como perteneciente a la Cultura Valdivia fue el G-25 ubicado en Punta Arenas de Posorja, pero los restos estaban erosionados como para dar algún indicio de su importancia. Posteriormente con el descubrimiento del sitio G-31 en la comuna de Valdivia, Estrada determinó que estos dos sitios representaron una de las primeras civilizaciones o culturas con cerámica en el nuevo mundo (Estrada, 1961). En 1961, Emilio Estrada, Betty Meggers y Clifford Evans efectúan una nueva y extensa excavación en el sitio Valdivia, la misma que aportaría con elementos que sentaron las bases para postular un posible contacto transpacífico en el Ecuador (Estrada, 1961). A inicios de la década de los años 60, Carlos Zevallos Menéndez, Huerta Rendón y HolfOlm excavaron otro sitio Valdivia en la comuna San Pablo. Zevallos más tarde llegó a sugerir la base agro-alfarera de la economía de Valdivia en base a la evidencia de un grano de maíz germinado y carbonizado en el proceso de cocción de plato de arcilla (Marcos, 1988). Nuevas investigaciones realizadas por Bischof y Viteri en 1972 en la comuna San Pedro determinaron la ocupación Valdivia más antigua que posiblemente estaría en correlación con la fase Vegas (Pre-Valdivia) (Damp, 1988). Posteriormente Presley Norton realiza excavaciones en la comuna Loma Alta y señala que en esta zona se encuentra el asentamiento más representativo de la cultura Valdivia temprana (Damp, 1988). Otro importante sitio Valdivia fue excavado e investigado por Jorge Marcos en Real Alto en el Valle de Chanduy a finales de 1971. Esta investigación estuvo dirigida principalmente al estudio del proceso histórico y desarrollo socioeconómico de las sociedades Valdivia y en segundo lugar al establecimiento de una cronología sobre Valdivia (Marcos, 1988). Betsy Hill (1975) en base a la seriación de motivos decorativos de contextos arqueológicos, estableció ocho fases para el desarrollo de la cerámica Valdivia. Valdivia 8 2059 a.c. - 1810 a.c. ; Valdivia 7 2286 a.c. – 2160 a.c.; Valdivia 6 2413 a.c. 2287 a.c. ; Valdivia 5 2539 a.c. 2414 a.c. ; Valdivia 4 2667 a.c. – 2540 a.c. ; Valdivia 3 2793 a.c. 2794 a.c ; Valdivia 2 3047 a.c – 2794 a.c. ; Valdivia 1 3500 a.c. – 3048 a.c.

Guayas⁵. La población actual está cerca de la desembocadura, en la ribera sur, y el sitio arqueológico justamente al sur del poblado. Existe allí un valle sumamente fértil, en cuyo río corre agua hasta en las épocas más secas. Hacia su interior se cultivaba gran variedad de productos, hoy como ayer (Estrada, 1958:21).

Posteriormente, describe la Cultura Valdivia y resalta sus Figurines:

Es esta la civilización más antigua del Ecuador que haya dejado pruebas de cerámica. Sin lugar a dudas eran pueblos pescadores, que se alimentaban de grandes cantidades de moluscos y peces (...). Sus **bellísimos figurines**, todos femeninos, demuestran el culto a la fertilidad, culto básico en los pueblos primitivos del mundo entero. Nos demuestran ellos un cierto desarrollo cultural a través de una enorme variedad de complicados peinados, propios de un pueblo que había pasado la etapa de simples recolectores, cazadores o pescadores. Estos figurines no muestran vestimenta de ninguna especie, más uno, aquel que aparenta tener una especie de corona, tal vez indicativo de un régimen matriarcal. Otro aparenta tener pintura roja en ciertas partes del cuerpo. No se aprecian orejeras ni adornos faciales, salvo la complejidad de los tocados (Estrada, 1958:26)

Tan pronto como se localizaron los sitios Valdivia, las figurinas Valdivia llamaron la atención de los investigadores. A partir de los estudios fundacionales de Emilio Estrada, la Figurina Valdivia empezó a ser estudiada y adquirida por los arqueólogos e investigadores nacionales y extranjeros, y se constituye, entonces como un objeto icónico de interés científico dentro un sistema de valoración demarcado por el fortalecimiento nacional de la disciplina arqueológica y la creación de una herramienta metodológica de periodización del pasado, que como ya mencioné, fue difundida con la ayuda de Meggers y Evans.

La comuna Valdivia no fue el único lugar en donde se realizaron estudios, y se encontraron figurinas de este tipo, pues estudios posteriores, como los del arqueólogo guayaquileño Jorge Marcos (1988), por ejemplo, determinaron la existencia de figurines de piedra pertenecientes a fases más antiguas de la Cultura Valdivia, en la comuna Real Alto. De igual manera, Bischof y Viteri en 1972, visitaron la comuna San Pedro también en Santa Elena, y descubrieron otras evidencias de Figurines pertenecientes a fases más antiguas. Presley Norton por su parte, escavó en la comuna Loma Alta, encontrando importantes evidencias de cerámica Valdivia. De acuerdo a un informe realizado por la UNESCO en 1980, “el sitio epónimo Valdivia, no representa sino un aspecto parcial de la

⁵ En ese entonces la península de Santa Elena pertenecía a la provincia del Guayas; es recién en noviembre del 2007 que se reconoce a Santa Elena como una provincia independiente. Uno de los criterios para sostener el proceso de provincialización, ha sido la diferencia étnica basada en la existencia de comunas.

cultura arqueológica Valdivia. Tampoco la estratigrafía obtenida en los primeros trabajos representa la totalidad de su secuencia. Todo parece indicar que la fase cerámica más antigua hallada es la identificada en el sitio Loma Alta y también en los niveles más profundos de Real Alto” (González, 1980:8). A pesar de ello, fue la comuna Valdivia la que adquirió popularidad nacional e internacional.

De acuerdo a los diferentes estudios arqueológicos que se empezaron a desarrollar a partir de su “descubrimiento”, los primeros Figurines habrían sido elaborados en piedra hace aproximadamente 6000 años y luego de unos siglos los hicieron en cerámica (Ontaneda, 2013). Las figurinas de piedra fueron clasificadas por Estrada, Meggers y Evans en tres tipos de acuerdo a su forma: Palmar Plano, Palmar Hendido, y Palmar Inciso. Las figurinas de cerámica fueron clasificadas como “tipo Valdivia”, “tipo San Pablo”, y “tipo Buena Vista” (García, 2006) de acuerdo a su antigüedad.

Las Figurina Valdivia, de acuerdo a las interpretaciones científicas representaron para los antiguos pobladores que habitaron la Península de Santa Elena hace más de 5000 años, fertilidad y/o feminidad. Sus detalles femeninos llevaron a pensar en su uso mágico-religioso en cultos de fertilidad (Estrada, 1958). Otra interpretación les asignó una función curativa por parte de un shamán, quien una vez terminada la ceremonia de curación habría desechado y quebrado las figurinas lo cual explica su abundante presencia en basurales arqueológicos (Meggers E. C., 1959). Las figurinas Valdivia también han sido consideradas como imágenes antropomórficas relacionadas a estados alucinatorios. Habrían funcionado como repositorios para espíritus contactados por el shamán durante visitas a dominios escondidos a través de estados de trance (Stahl, 1985). Por esta misma línea, han sido pensados como talismanes utilizados por los shamanes quienes ensayaban ritos para ayudar a encontrar su *alter ego*, y sin los cuales no podían lograr curaciones. Algunos de los figurines elaborados en cerámica fueron pintados de rojo, que es un color interpretado como dominante en alucinaciones visuales, asociado con actividades rituales (Stothert, 2006 en Ontaneda, 2013). Desde la perspectiva de Lubensky, las Figurinas Valdivia fueron consideradas como simples juguetes o representaciones de mujeres a modo de retratos que efectuaron los artesanos de sus madres, tías, hermanas, esposas (Lubensky, 1991 en López, 1996). Desde una perspectiva iconográfica y simbólica, los figurines han sido interpretados, como reflejo de ciertos rituales y manipulaciones dentro de un contexto cultural relacionado

a las sucesivas etapas del desarrollo fisiológico femenino (DiCapua, 2002). Enfoques recientes establecen que no todas las figurinas cumplieron el mismo rol dentro de las sociedades tempranas, y en base a sus características iconográficas pueden ser consideradas como representaciones asociadas a un fenómeno artístico que demuestra la capacidad creadora que tuvieron los antiguos pobladores para comunicarse (García, 2006). Es interesante notar que los estudios e interpretaciones referidas, recaen todas sobre la fertilidad y la feminidad de la Figurina, o su relación con estados shamánicos y alucinatorios. La valoración de la figurina Valdivia estuvo dada, no sólo por hallarse en la mayoría de los sitios Valdivia (criterio cuantitativo), sino también, por la asociación de la imagen/objeto con su supuesta funcionalidad ritual, simbólica, femenina. Y tanto la forma femenina, como el sentido de lo femenino, además, fueron cualidades asociadas con la belleza, como el mismo Estrada lo evidencia en el texto de 1958 cuando describe los “bellos figurines”. La interpretación estaría dada por la apariencia y la forma, y la valoración, por la forma y sus significados e interpretaciones.

Ninguno de los estudios ha dado cuenta sobre evidencias históricas o arqueológicas que muestren una continuación de la tradición de Figurinas Valdivia durante la época colonial, “lo que se podría explicar por una interrupción de su realización con iconografía indígena para una imposición de la iconografía española-cristiana a través de esculturas de santos en madera” (Vacas & Balanzátegui, 2010). Si las figurinas Valdivia eran objetos simbólicos que cumplían una función ritual importante dentro de la reproducción social, lo más probable es que luego de la colonización hayan sido considerados como ídolos paganos y consecuentemente reemplazados por objetos religiosos cristiano-católicos como parte de los procesos sistemáticos de “extirpación de las idolatrías” (PazyMiño, 2012:107) que se dieron entre muchos de los pueblos indígenas del Ecuador y América Latina.

Ahora, es interesante notar que junto a la gran producción teórica en torno a la Figurina Valdivia, se produjo también un abundante lenguaje visual que acompaña a los textos. Un lenguaje visual caracterizado por la presencia de ilustraciones de Figurinas Valdivia, clasificadas, y representadas generalmente de frente de espalda y de perfil, que llaman la atención pues así fue como se representó a los grupos humanos mediante los estudios antropométricos de la Europa del siglo XVIII y XIX y que constituyeron parte de los procesos coloniales para la diferenciación racial (Ver imágenes 1 y 2).

Es consistente la cantidad de ilustraciones arqueológicas que se presentan en varias de las publicaciones de Evans, Estrada y Meggers, sobretodo en “Cultura Valdivia” (1959), y “Early Formative Period of Coastal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases” (1965). Pero también en estudios posteriores como los de Marcos (1988), García (2006) y Di Capua (2002), que si bien muestran enfoques más interpretativos e incluso de orden simbólico, reproducen el mismo lenguaje visual para graficar tamaños, formas, y tipos de los objetos originales. Mi idea es que estas representaciones visuales de la Figurina Valdivia, son evidencias del campo de saber que las produjeron. Estas representaciones visuales, que evidencian por un lado clasificación, orden y tipificación, tienen correspondencia con el discurso, teoría y método arqueológico que estaba vigente en el momento en que se produjeron. Pero de alguna manera, estas representaciones y el discurso arqueológico al que corresponden, son evidencias también de la herencia de un tipo específico de mirada que, como veremos, nace y se instituye con la modernidad.

Las bases metodológicas y teóricas que guiaron la mirada de Estrada, Meggers y Evans a finales de los años 50, tanto en el proceso de descubrimiento de la Cultura Valdivia, como para las interpretaciones de su Figurina icónica, tienen estrecha relación con el pensamiento moderno, pues se sitúan justamente en un campo científico heredado de occidente y reproducen por lo tanto el pensamiento racional y sus modelos de representación basados en el orden, la clasificación, la tipificación, o más concretamente la “seriación”.

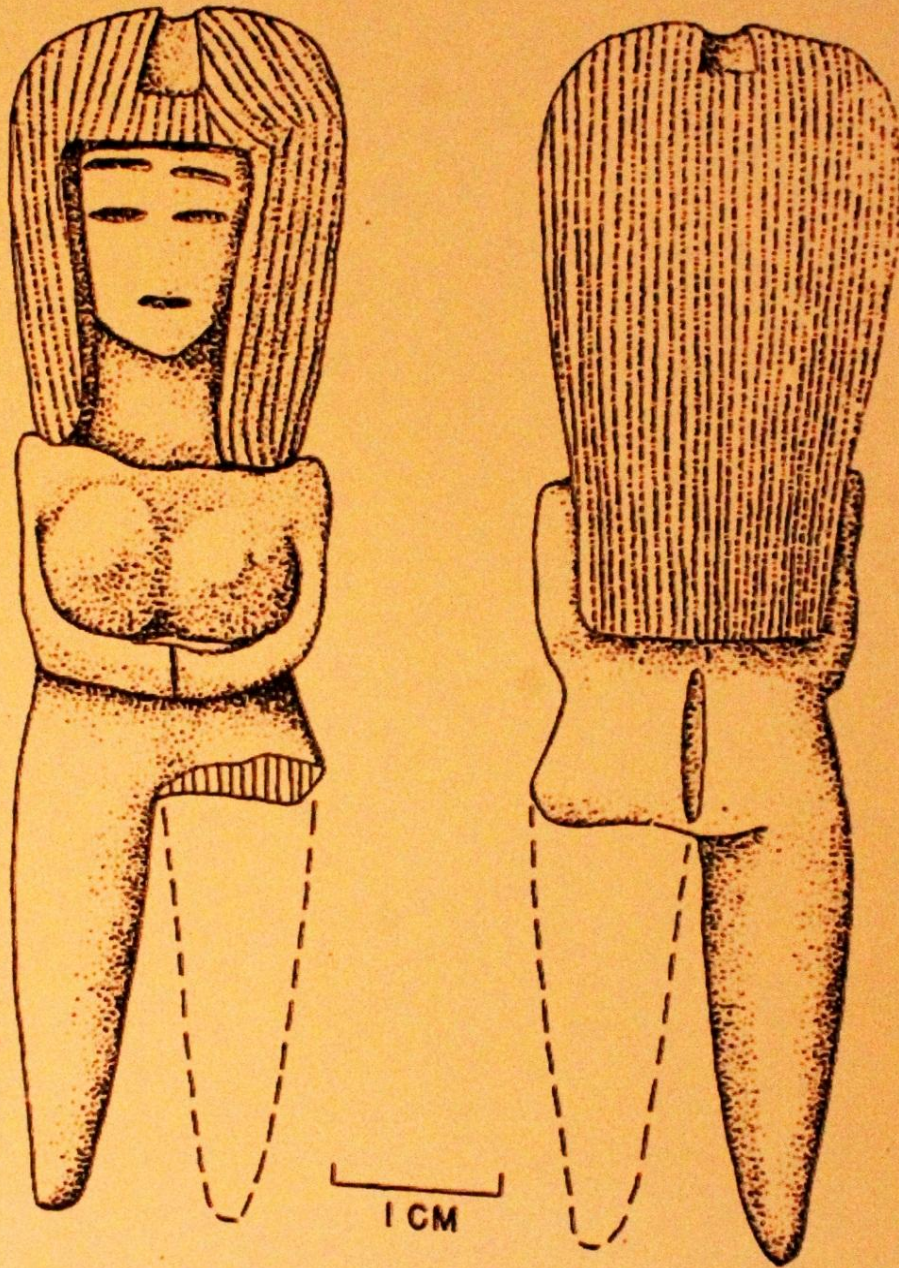


FIGURA 63.— Vistas frontal y posterior del más completo figurín del tipo fino en la colección.

Fuente: Evans, Estrada y Meggers (1959). Figura 63 -Vistas frontal y posterior del más completo figurín del tipo fino en la colección



FIGURINES DE VALDIVIA

Desde el 1 al 9, pertenecen a la colección superficial; el 10, corte A, 1.60 m. profundidad; 11, corte A, 80 centímetros; 12, corte A, 1.80 m.; 13, corte A, 2.40 m.; corte B, 1.60 m.; 15, corte B, 1.40 m.; 16, corte B, 2.40 m.; 17, corte B, 2.40 m.; 18, corte B, 3.60 m.; 19, corte B, 2.60 m. (figurín de piedra caliza); 20, corte B, 2.20 m.; 21, corte B, 2.40 m.; 22, corte B, 3.60 m.; 23, superficie; 24, corte B, 3.40 m.

Fuente: Emilio Estrada (1956). Figurines Valdivia

He señalado que entre 1957 y 1965 Estrada, Meggers y Evans difundieron un esquema cronológico para establecer periodizaciones y organizar de esta manera el tiempo/espacio pasado, a partir de varios enfoques teóricos fluctuantes entre la historia cultural, el difusionismo y el neoevolucionismo. Este esquema cronológico, fue producto de un método específico, conocido como Método Ford, seriación Fordiana o seriación por frecuencias. Podría decirse que este método inicia en 1941 y se constituye para 1945 cuando el arqueólogo norteamericano James Ford “revela la estratigrafía artificial mediante el levantamiento de capas arbitrarias” (Hidrovo, 1989, pág. 33) en el Valle de Perú. Evans y Meggers retomaron algunos aspectos de esta experiencia estableciendo un método de investigación para sus varios trabajos y excavaciones en América Latina.

El método Ford,

Se basa en la proposición de que el cambio es continuo, pautado e irreversible. Estas características describen el proceso evolutivo general que prevalece en el reino biológico como en el cultural (...). Mientras los animales de una misma especie o las aldeas de la misma tribu interaccionen mutuamente, se minimiza su capacidad de diferenciación (...). Cuando un grupo de animales se ve aislado de otras poblaciones de la misma especie, divergirá de éstas en comportamiento (...). De modo similar, dos poblaciones humanas que una vez formaron una sola comunidad pero que luego se separaron, comenzarán a diferenciarse culturalmente (Meggers & Clifford, 1975:12-14)

Este método intentó determinar los cambios culturales, y por lo tanto la evolución cultural a través del tiempo a partir de las evidencias de cultura material. La interpretación de secuencias dentro del método Ford proviene del análisis cuantitativo de fragmentos de alfarería, piedra u otra clase de artefactos, que son clasificados para el establecimiento de “cronologías relativas”, según “tipos” que se determinan de acuerdo a la antigüedad del material cultural y según el nivel de excavación estratigráfica en el que fueron hallados. Es decir, las evidencias de cultura material arqueológica que son encontradas en la superficie son interpretadas como menos antiguas, mientras que las evidencias arqueológicas encontradas en estrados más profundos son interpretadas como más antiguas. Este modelo se constituyó como el medio oficial para hacer arqueología y organizar las evidencias materiales en el Ecuador.

Ahora, este método de la tipificación corresponde plenamente con la tipificación visual de los objetos arqueológicos. El método funciona como una tecnología de la

representación del pasado y la representación del pasado opera bajo la lógica del orden y la clasificación del tiempo/espacio. Hernando (2002) señala que la representación es una forma de ordenar la realidad a partir de la organización del tiempo y el espacio. Desde mi punto de vista y retomando algunos de los aspectos desarrollados por Deborah Poole, esta manera de representar el pasado a través de su tipificación material, se trata de una mirada que a manera de modelo de representación de seres y objetos se repite como patrón, en muchos campos de la ciencia desde la instalación del pensamiento moderno, cuando se instituye lo que Foucault (1966) denomina la “ciencia universal del orden”. Esta manera particular de representar la realidad cultural (en este caso a partir de cultura material arqueológica) tiene que ver, no sólo con la arqueología, la biología, la antropometría entre otras disciplinas, sino con el desarrollo global de la corriente de pensamiento moderno y la hegemonía que adquiere el conocimiento científico durante los siglos XVI y XVII, que se replica y reproduce en los recovecos más inhóspitos tocados por el pensamiento disciplinar.

Se trataría de un discurso científico en donde los objetos del pasado y sus significaciones son teorizados a través de una “tecnología visual de la tipificación” (Poole, 2000), que se expande con la lógica racional del pensamiento científico y en donde “el valor o utilidad de la imagen visual reside en su capacidad para representar o reproducir la imagen de un original” (Poole, 2000:19) Y en este sentido, las representaciones visuales tienen una estrecha relación con un discurso de verdad. En este caso, la representación visual de los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia, es una representación “verdadera” no sólo en el sentido de que reproduce el tamaño y forma de objetos auténticos/originales como si la imagen se tratara de una semejanza o copia de lo real, sino en el sentido de que reproduce fielmente el método. La imagen es fiel al método de la tipificación y la tipificación en el método refiere a la imagen. La imagen en el campo de lo científico es la reproducción verdadera de la realidad misma. Deborah Poole habla de la conformación de una “modernidad visual”, es decir, la constitución de un tipo específico de mirada a partir de la hegemonía de un sujeto observador que define otras realidades.

Ciertamente, los modelos de representación utilizados por la arqueología están demarcados por el conocimiento científico que se consolida con la modernidad y la ilustración en Europa. Ya en el siglo XVIII, en Dinamarca, Christian Jurgensen Thomsen (1788-1865) diseñó, parece ser, el primer procedimiento sistemático para organizar y

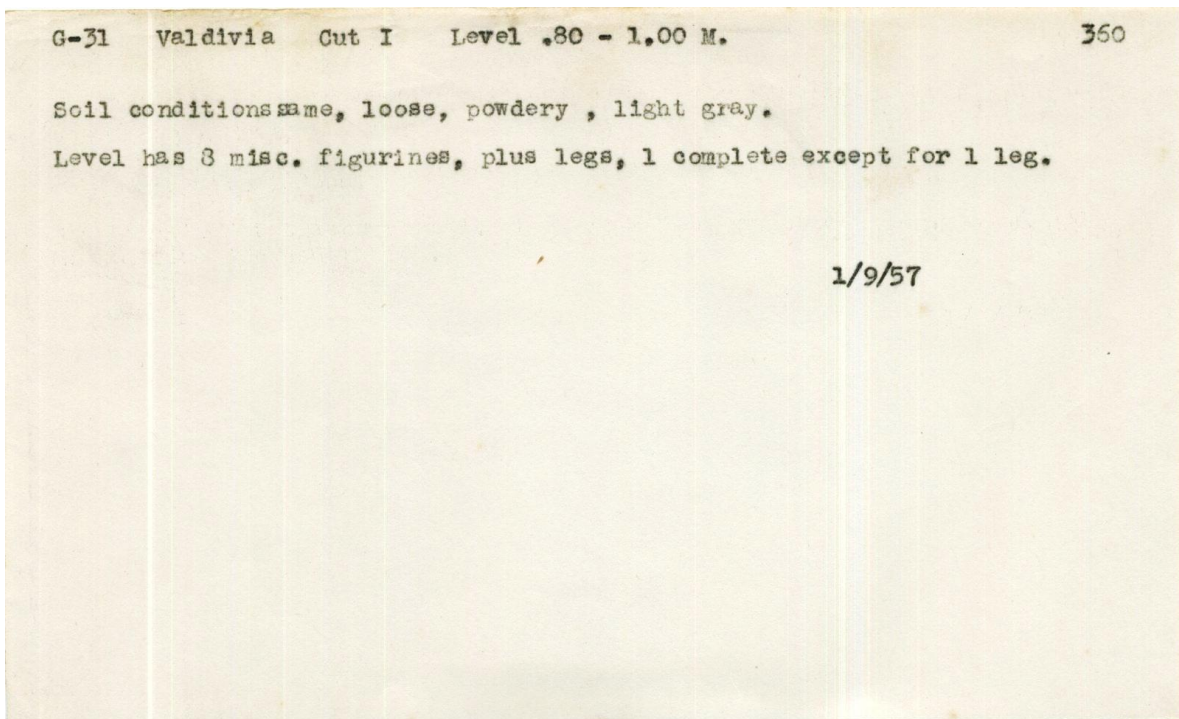
clasificar los materiales museológicos que recolectaba (Delgado, 2007). Thomsen clasificó y sistematizó los artefactos en varias categorías de uso. Dentro de cada categoría hizo divisiones según el material de que estaba hecho cada objeto y por sus formas específicas. Posteriormente empezó a examinar cada uno de los hallazgos con el objetivo de determinar qué tipos se encontraban o no juntos. Sobre la base de la forma y la decoración, pudo distinguir los objetos de bronce hechos durante la Edad de Bronce y los fabricados durante la Edad del Hierro. Finalmente pudo asignar cada artefacto individual a un sector de su secuencia según sus similitudes estilísticas. De esta manera, Thomsen esbozó una secuencia cronológica de la prehistoria danesa (Trigger, 1992:80). Como ya he señalado anteriormente, las secuencias cronológicas de Thomsen fueron aceptadas y replicadas por Gustav Montelius quien inspiró a Gordon Childe y consecuentemente la consolidación del enfoque histórico cultural británico, que posteriormente influyó en el enfoque de la historia cultural norteamericana y en la creación del Método o seriación fordiana que finalmente fue aplicado y difundido por Emilio Estrada, Betty Meggers y Clifford Evans para el establecimiento de cronologías relativas en Ecuador y otros países de América Latina. De ahí que, el método Ford utilizado por los tres arqueólogos para ordenar y representar el pasado cultural es herencia y fiel reproducción de las ideas que se consolidaron en el siglo XVIII en Europa.

Mientras en Europa Thomsen desarrollaba su método de tipificación de objetos y artefactos arqueológicos, simultáneamente en América también se desarrollaron expediciones científicas basadas en metodologías particulares para clasificar y organizar los elementos de la naturaleza. Las primeras descripciones con sentido arqueológico se dieron a partir de la llegada de la primera misión Geodésica en 1736. La Condamine es quien relata su curiosidad por los objetos fabricados por los nativos antes de la llegada de los españoles. En sus textos, hace memoria de ciertos objetos que recogió o adquirió durante su viaje con la idea de llevarlos a Europa como parte de sus colecciones. Estos registros causaron curiosidad en Europa y atrajo la atención no sólo del “Gran Humboldt” (Valdez, 2010) quien en base a sus estudios en América del Sur desarrolló una metodología de tipificación denominada *fisiognomía* (Poole, 2000), sino que inspiraron a personajes locales como el Padre Juan de Velazco, quien realizó el primer intento por reconstruir una historia

nacional a partir de la invención de un pasado mítico, que sin embargo hizo uso de material arqueológico e histórico.

Ahora, el discurso científico, el método y la teoría que descansan sobre su representación visual, en este caso las figurinas ilustradas según tipos y formas, estratos y fases, se articularon además, a mecanismos o tecnologías más específicas de ordenamiento como es el **fichaje o la ficha de registro**.

La ficha de registro ha constituido y constituye una de las principales tecnologías de tipificación que ha permitido establecer un orden temporal y espacial de la cultura material de acuerdo a la lógica moderna de la clasificación. Considero que la ficha es la materialización del pensamiento sistemático-racional de la tipificación. En ella se condensa lo “principal”, lo que define al objeto, lo que lo caracteriza y diferencia, su pertenencia, su edad. La ficha es la cédula de identidad de los objetos. La ficha es la “economía visual” de la lógica científica y por lo tanto del pensamiento moderno. La sola existencia de la ficha de registro, eleva la excavación empírica al nivel de conocimiento científico, al nivel de arqueología.



Fuente: Archivo del Museo Antropológico y Arqueológico de Guayaquil. Ficha de registro realizada por Emilio Estrada en 1957

G-33	:	:	SINCHAL	:	227	
Site No.	:	Cut	:	Location of Excavation and Site Name	:	Catalog No.
D	Colección comprada de los habitantes - 2					
E	piezas regaladas por el profesor - tallas					
S	sacadas en baranco pequeño cerca					
C	del camino entre Valdivia y Sinchal -					
O	aparentemente todo Guayana y Manteco.					
F	nada formativo Valdivia - con H. Catez					
L	y con N. Pestavich -					
A						
L						
I						
T						
Y						
&						
F						
I						
N	E. Estrada - Nov 56					
D	FIND DATA CARD -- COASTAL ECUADOR EXPEDITION			Collector	Date	
	(Additional data on back)					

Fuente: Archivo institucional del Museo Antropológico y Arqueológico de Guayaquil. Ficha de registro arqueológico realizada por Emilio Estrada.

La primera ficha arriba expuesta fue realizada por Emilio Estrada en 1957. Hace referencia al sitio G-31, es decir al lugar del hallazgo de la Cultura Valdivia, y menciona la existencia de figurinas y algunos fragmentos.

Para 1956 Estrada y su grupo de investigadores, por ejemplo, ya habían desarrollado una ficha de registro de los objetos arqueológicos hallados. En esa ficha, además de constar la breve descripción de las estratigrafías del suelo, características morfológicas de los objetos, su lugar de procedencia, el año de registro, y el autor de la investigación, se establecía si el objeto fue excavado por los arqueólogos o comprado a los pobladores de las comunas, lo cual resulta interesante al momento de indagar sobre la procedencia de los objetos que posteriormente pasaron a formar parte de las colecciones de los museos nacionales. En las fichas expuestas arriba, Emilio Estrada habla de la existencia de Figurines Valdivia. Estas fichas son los primeros registros formales de los figurines.

La arqueología reconstruye el pasado, a través de tecnologías de representación del pasado, mecanismos de ordenación del tiempo y del espacio. El trabajo de la representación está en su potencia para ordenar y materializar un discurso, una teoría y un método, un

saber disciplinar. Esta manera de representar es propia del pensamiento moderno, y en base a esta herencia, en base a esta mirada del pasado es que se ha construido la idea de lo nacional. La idea de nación, como lo nacional desde la arqueología, son formas modernas de concebir, ordenar y representar el pasado. Las interpretaciones de la Figurina Valdivia y sus representaciones visuales corresponden a un método, y por lo tanto a una tecnología de representación que se consolida en el campo de la arqueología, en el siglo XVIII, en pleno auge del pensamiento moderno.

La interpretación arqueológica y sus sentidos en el proyecto nacional mestizo

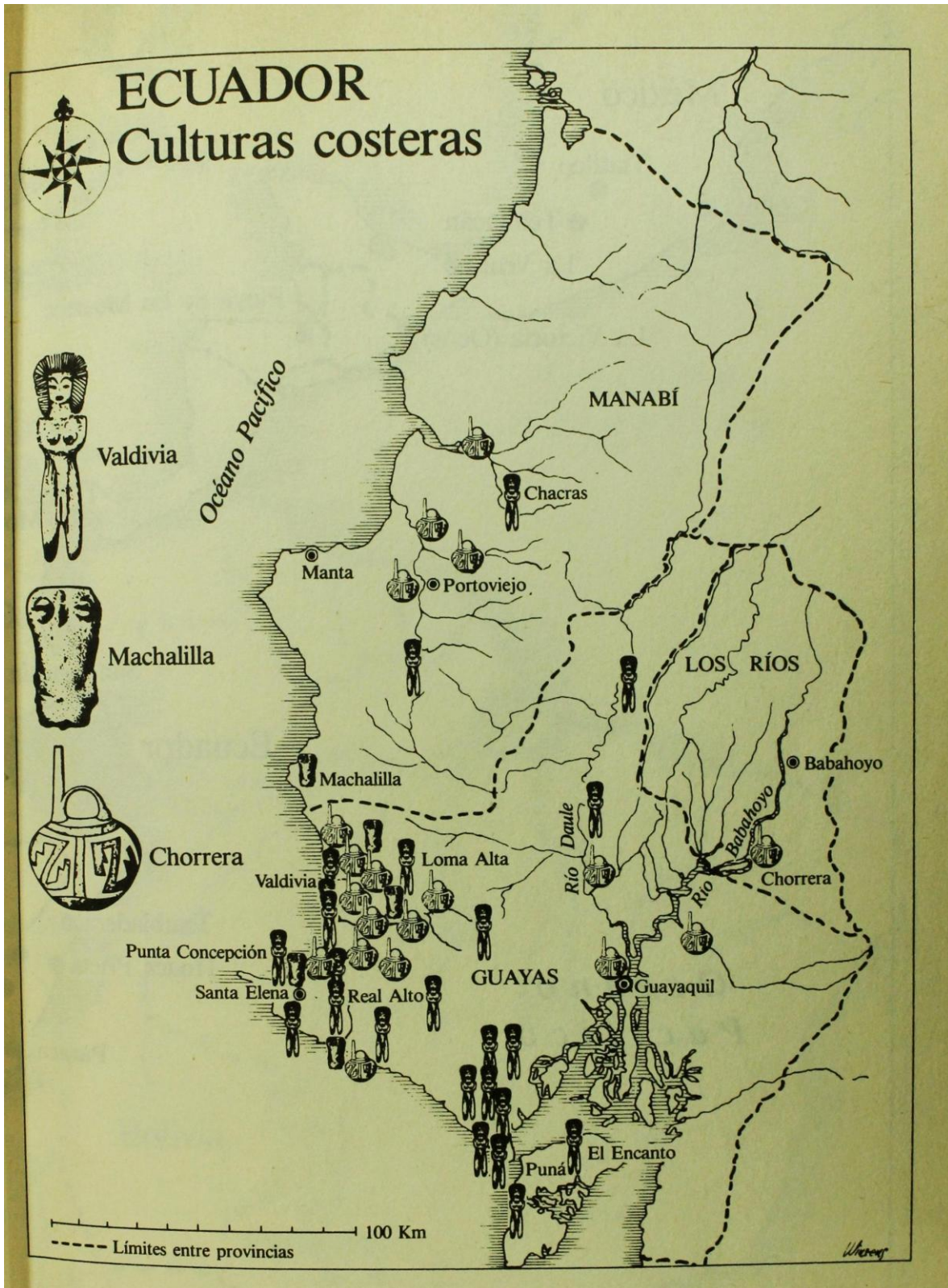
El descubrimiento de la cultura Valdivia, ciertamente fue fundacional en varios aspectos. En primer lugar, de la mano del descubrimiento de la Cultura Valdivia se difundió una teoría y un método específicos para reordenar y representar el pasado prehispánico en base a fases y periodos cronológicos. Se trata de un método que permitió la “construcción y deconstrucción” del pasado cultural del Ecuador. El esquema cronológico basado en el método Ford, fue uno de los instrumentos metodológicos que permitió en ese momento la clasificación de la cultura material, mediante su tipificación y seriación. Actualmente este método ha sido refutado por tener ciertas imprecisiones, no obstante en ese momento fue la herramienta que más éxito tuvo para reorganizar el pasado cultural.

En segundo lugar, considero que a partir del descubrimiento arqueológico de la cultura Valdivia, se empezó a consolidar un imaginario del Ecuador como “cuna de la civilización cerámica más antigua de América”. Estrada, a partir de las investigaciones arqueológicas, definió a la cultura Valdivia como “la civilización más antigua del Ecuador que haya dejado pruebas de cerámica” (Estrada, 1958:26), y esto incidió notablemente en las nociones sobre la identidad nacional. Inicialmente las interpretaciones históricas dominantes sobre el Ecuador, señalaban que la historia antigua del Ecuador llegaba únicamente a algunas centenas de años antes de los Incas (Idrovo, 1989:40), y sobre esta base se sostenía la ideología de la cultura nacional mestiza, que empezó por sacralizar la raíz indígena heredada desde el incario. No obstante, a partir de las investigaciones realizadas por Estrada, Meggers y Evans se modificaron las primeras hipótesis sobre el Ecuador antiguo. En el periodo comprendido entre 1956 hasta 1965, las fechas y dataciones de las evidencias materiales fueron corrigiéndose hasta llegar a determinar 5.000 años de

antigüedad de las culturas prehispánicas situadas en territorio ecuatoriano, lo que ciertamente generó un gran impacto a nivel nacional e internacional.

En 1962, Julio Viteri Gamboa, amigo de Estrada y Meggers, por ejemplo, defendió y difundió en un Congreso de Arqueología llevado a cabo en la Universidad Autónoma de México, la idea de que Valdivia era la Cultura más antigua de América, refutando incluso la antigüedad de mayas y aztecas, y defendiendo la antigüedad de las culturas ecuatorianas prehispánicas. Los nuevos datos incidieron además en los pensums de estudios de escuelas y colegios. A partir de 1969, por ejemplo, la periodización presentada por Estrada, Meggers y Evans fue oficialmente adoptada por los programas nacionales de Historia, y el guayaquileño Francisco Huerta Rendón fue quien redactó el primer texto de Historia para colegiales, bajo la nueva perspectiva arqueológica e historiográfica del pasado prehispánico (Idrovo, 1989). Muchas publicaciones de orden ancestralista como la de Wilson Hallo: “Valdivia, cultura madre de América” (1985), o la de Peter Bauman “Valdivia: el descubrimiento de la cultura más antigua del Ecuador” (1985), dejan notar también, el imaginario sobre la antigüedad de esta cultura como uno de los criterios de valoración y legitimación para la identificación nacional.

En segundo lugar, pienso que a partir del descubrimiento arqueológico de Estrada, se inició un proceso de valoración científica de la Figurina Valdivia como un objeto icónico no sólo de la Cultura Valdivia, sino del descubrimiento arqueológico en sí. La Figurina Valdivia se convirtió en uno de los objetos más recurrentes de interpretación, y a la vez se constituyó como representación del hecho histórico del descubrimiento arqueológico, en un contexto en donde los objetos prehispánicos y la arqueología empezaban a adquirir relevancia nacional, aunque la intervención institucional del Estado a nivel de políticas públicas e instituciones reguladoras era casi nula.



Fuente: Peter Bauman (1978), "Valdivia: el descubrimiento de la cultura más antigua del Ecuador"



23. — Venus de Valdivia.



Fuente: Francisco Huerta (1966), "Historia del Ecuador"

En numerosos textos se señala que “es la existencia de figurines Valdivia de piedra y de barro cocido, lo que caracteriza a Valdivia” (Huerta, 1966:41) o que “las Venus de Fertilidad [son] conocidas por identificar a la cultura Valdivia” (Hallo, 1985:10). Pero además, la figurina se volvió un objeto icónico del Ecuador. No es casual que este objeto sea referido en tantos espacios y que su imagen circule por diversos ámbitos. La relación entre descubrimiento arqueológico, Cultura Valdivia, Figurina Valdivia e identidad nacional no siempre es textual, pero sí visual. A partir de ciertas imágenes se puede notar la relación entre objeto arqueológico e identidad. En un texto de 1978 del norteamericano Peter Bauman por ejemplo, se evidencia la función del ícono de la Figurina Valdivia al ubicar y mapear los sitios arqueológicos en donde fue encontrado tanto el objeto como la Cultura Valdivia. La relación territorio-objeto arqueológico-identidad, es clara. Y en el texto escolar “Historia del Ecuador” de Francisco Huerta Rendón, se vuelve sobre la importancia histórica de la Cultura Valdivia y su ícono la “Venus” para la identidad nacional. Esto se nota por las ilustraciones didácticas del libro, en donde el Ecuador es representado con una Figurina Valdivia.

Ahora, me parece importante notar la ambigüedad del enfoque arqueológico de Estrada, Meggers y Evans en relación a la identidad nacional, pues si bien a partir del descubrimiento de la Cultura Valdivia la antigüedad del Ecuador fue reafirmada, y el territorio nacional fue nombrado como la cuna de la civilización cerámica más antigua del continente, las perspectivas del difusionismo y la historia cultural que orientaron las hipótesis de los arqueólogos señalaban, sin embargo, que el origen de la cerámica Valdivia fue japonés, negando de esta manera, la creatividad y la posibilidad de invención “original” de los pueblos prehispánicos. En 1958, luego de producido el descubrimiento de la cultura Valdivia, Estrada señaló que, “el conocimiento de la historia de un pueblo es necesario para establecer la tradición sobre la cual se basa una nacionalidad y unificar así, aunque sólo fuese *espiritualmente*, a sus componentes” (Estrada, 1958 en: Idrovo, 1989:38). Con ello está señalando, la importancia de la existencia de un vínculo “aunque sea espiritual o imaginario” con el “verdadero” lugar de origen de la cultura Valdivia. La tesis de Estrada, Meggers y Evans sobre el difusionismo, sin embargo fue fuertemente refutada por los ámbitos académicos, justamente por negar la creatividad de invención de los “ancestros”.

CAPÍTULO III

LA VALORACIÓN DE LA FIGURINA VALDIVIA EN LA COMUNA: MERCANTILIZACIÓN DEL OBJETO, INVENCIÓN DEL ÍCONO E IDENTIFICACIÓN ÉTNICA

Hasta aquí he señalado algunos aspectos sobre la Figurina Valdivia como objeto de interés y apropiación científica, cuya valoración se produjo a partir del descubrimiento de la cultura Valdivia, en un contexto disciplinar y un contexto nacional específico en donde confluyeron el saber académico y el poder político. En el campo académico, la cultura material fue funcional para el desarrollo de una nueva concepción sobre el pasado cultural del Ecuador en base al desarrollo de metodologías de periodización arqueológica que reprodujeron un sentido moderno de las formas de representar y clasificar el tiempo/espacio pasado. Por otro lado, los objetos arqueológicos, en el marco del descubrimiento de la cultura Valdivia, como hito fundacional, empezaron a ser útiles a un proyecto de nación que pretendió conectar el pasado prehispánico con la vida contemporánea, y contradictoriamente separar lo prehispánico de los grupos indígenas existentes en la época. Lo prehispánico fue funcional únicamente para aquellas élites creadoras del proyecto nacional mestizo.

Ahora reflexionaré sobre la producción, circulación y apropiación del objeto arqueológico de la Figurina Valdivia en la comuna Valdivia, con la idea de conocer y analizar un aspecto que no es mencionado ni por los textos académicos ni por los museos nacionales. Me refiero, en primer lugar a las relaciones mercantiles y socio-productivas producidas a partir del coleccionismo/huaquerismo de objetos arqueológicos; y en segundo lugar, a las relaciones existentes entre las imágenes visuales y materiales de la Figurina Valdivia, y los sentidos simbólicos en torno a la identidad local.

Concretamente, intentaré comprender ¿qué sentido e importancia tuvieron y tienen estos objetos arqueológicos luego de producido el descubrimiento de la cultura Valdivia? ¿Cuál es el contexto de valoración del objeto arqueológico de la Figurina Valdivia en la comuna Valdivia?, ¿Cómo se producen y qué significan las representaciones e imágenes materiales y visuales de la Figurina Valdivia dentro del contexto local? Estas preguntas de carácter etnográfico, serán respondidas a partir de las voces, miradas y memorias locales

recolectadas durante el trabajo de campo a través de tres técnicas de investigación: la entrevista, la creación de ilustraciones gráficas en un espacio de taller y el registro de imágenes fotográficas realizadas durante el trabajo de campo.

La mercantilización del objeto “auténtico” en el contexto local

El bosque seco que cubre la península da la idea de una profunda aridez que se acentúa con la presencia de grandes fábricas y camaroneras situadas al pie del mar. Sobre todo las comunas que han sido atravesadas por la carretera principal que nos lleva a Montañita y Olón, han adquirido una imagen ambigua, una especie de *tercer espacio* (Herrera, 2002) marcado por la fuerza de lo urbano y la sobrevivencia de lo rural. La comuna Valdivia, ubicada en el cantón Santa Elena, en la parroquia Manglaralto, es una de ellas. Casas inconclusas de bloque y cemento cubren la mayor parte del territorio comunal, contrastando con las áreas agrícolas y pesqueras que han quedado. Esta comuna se encuentra situada en el cruce de caminos que llevan, por un lado a Olón y Montañita, y por el otro, a las comunas medias y altas (Sinchal, Barcelona, Loma Alta y la Ponga). Valdivia limita al norte con la comuna Atravesado, al sur con la comuna San Pedro, al este con la comuna Sinchal, y al oeste con el Océano Pacífico. Actualmente tiene una población de aproximadamente 5000 habitantes, y una extensión territorial de 1.572,5 hectáreas (Vacas & Balanzátegui, 2010).

Las Comunas “son unidades sociopolíticas de carácter estable, identificadas por su asociación a un territorio político-productivo de origen étnico sobre el que tienen derechos territoriales exclusivos” (Álvarez, 2001:44). La comuna Valdivia existió como organización comunal desde su fundación el 11 de diciembre de 1937 cuando en el gobierno de Federico Páez se promulgó la primera “Ley de Organización y Régimen de las Comunas” y se dividieron los grandes territorios étnicos que conformaban la Península de Santa Elena.

El artículo No. 1 de la Ley de Comunas establece que “todo centro poblado que no tenga categoría de parroquia, que existiera en la actualidad o que fuere conocido con el nombre de caserío, anejo, barrio, partido, comunidad, parcialidad o cualquiera otra designación, llevará el nombre de Comuna, además del nombre propio con el que haya existido o con el que se fundare”. El territorio comunal es colectivo y por lo tanto la lógica

de la propiedad privada no cabe. Existe una sola escritura pública a nombre de toda la comuna. La venta o arriendo del territorio comunal se realiza previa asamblea en donde los comuneros deciden conjuntamente los beneficios que se obtendrá, pero a pesar de ello existen litigios con empresas privadas, específicamente camaroneras, fábricas enlatadoras de pescado y de vivienda privada, que se han apropiado ilegalmente del territorio comunal, mediante escrituras obtenidas fraudulentamente. Actualmente cerca de 300 hectáreas de territorio comunal corren el riesgo de ser apropiadas. Al igual que muchas de las comunas de Santa Elena, en Valdivia los servicios básicos como el agua potable y el alcantarillado no existen, y entonces, se trata de una zona olvidada por las autoridades.

De acuerdo a los pobladores, el topónimo Valdivia se impuso con la colonia, pues supuestamente el español Pedro de Valdivia se habría asentado en esta zona, y de ahí los nombres de San Pedro para la vecina comuna San Pedro, y Valdivia para la actual comuna de Valdivia. Antes de que sea denominada como Valdivia, “el poblado se llamaba *Guachapelí* debido a la gran cantidad de árboles de este tipo, y la comuna San Pedro se llamaba *Positos* porque había una albarrada y pequeños pozos de agua dulce en donde el agua aclaraba” (Juan Orrala, 2014, entrevista). Otros pobladores señalan que el topónimo Valdivia se debe a la presencia de un pájaro de “mal agüero” conocido como “Maldivia” y de ahí su derivación. En todo caso, el topónimo Valdivia adquirió relevancia nacional e internacional luego de las investigaciones y descubrimientos arqueológicos que se realizaron intensivamente en la zona a partir de la década de los años 50.

El descubrimiento de la Cultura Valdivia es uno de los hechos más significativos dentro de la historia local y memoria colectiva de los comuneros de Valdivia, pues situó en el mapa a este pequeño poblado que hasta entonces era totalmente desconocido. Pero a la vez, este hito es recordado con cierta indignación pues no significó desarrollo local alguno.

Los pobladores de la comuna Valdivia recuerdan claramente cuando llegó Estrada:

Era un día domingo. Él estaba investigando la cultura Milagro-Quevedo en Los Ríos, y luego la cultura Guancavilca en Guayaquil. Entonces se trasladó a estos lados de la Península. Él tenía como medio de transporte un avión y llegó en avión a Manglaralto, porque antes había una pista de aterrizaje llamada El Inga. Andaba con una especie de casco blanco. Y la gente se sorprendía, -han llegado unos gringos -decían- y andan recogiendo los tiestos y toda clase de cerámica la compran. A Emilio Estrada esos pedazos de cerámica le encantaban, les recogía y les iba metiendo en una fundita especial” (Juan Orrala, 2014, entrevista)

La llegada de Emilio Estrada y la práctica arqueológica que se desarrolló modificó no sólo algunos aspectos de la vida comunal, sino la forma de concebir el pasado cultural y sobre todo, la relación que mantenían los pobladores con los objetos arqueológicos. Antes del descubrimiento de la Cultura Valdivia en 1956, las Figurinas Valdivia y el resto de objetos arqueológicos que se encontraban dispersos por el territorio no tenían mayor importancia para los pobladores de la comuna Valdivia. Pero a partir de las excavaciones e investigaciones arqueológicas, los objetos prehispánicos adquirieron otra dimensión dentro de la localidad.

Como antecedente, para cuando llega Estrada, los pobladores vivían en base a una economía de subsistencia, sostenida en el intercambio de productos obtenidos de las dos principales actividades productivas: la agricultura y la pesca tradicional. La comuna era todavía un caserío conformado por casas de caña, cade y madera. Los pobladores recuerdan que las Figurinas Valdivia estaban en los patios de las casas, en los terrenos en donde se labraba y trabajaba la tierra, entre los matorrales y plantas de la comuna. La gente convivía con ellas sin otorgarle un valor especial. “Pocos comuneros llevaban algunos de estos restos para adornar sus casas, y otros comuneros los encontraban al momento de construir sus casas, pero no le daban un valor especial” (Homero de la Cruz, 2014, entrevista). El comunero Santos Rodríguez, quien ha sido agricultor por más de 50 años, recuerda haber encontrado fragmentos de figurinas, “cabecitas”, mientras labraba la tierra, pero dice no haberlas recolectado pues han estado ahí “todo un siempre”. Cualquier uso ritual o shamánico de este objeto queda también descartado. Los pobladores no recuerdan vinculación alguna entre la Figurina Valdivia y rituales de sanación o fertilidad. Toda mención local sobre curaciones y limpiezas o rituales de fertilidad se restringen al uso de hierbas medicinales o al uso de los “huesos de los antepasados”. Sólo una referencia sobre el uso del barro para curaciones existe en la comuna Sinchal (cerca de Valdivia), sin embargo, este uso no se produce con objetos arqueológicos específicos, sino con la arcilla húmeda que se obtiene de las montañas.

Cabe en este contexto la noción de “humildad de los objetos” u “*objetos humildes*” a la que se refiere Miller (2005), es decir, la capacidad de ciertos objetos de pasar desapercibidos, que es en donde justamente radicaría su valor, su importancia social y su

poder para incluso determinar y condicionar realidades sociales. Los objetos arqueológicos eran parte de la cotidianidad y por lo mismo no eran objetos de deseo y valoración local. No obstante, con el establecimiento y desarrollo de las investigaciones en la zona los objetos arqueológicos empezaron a adquirir un significado local específico, un significado que inicialmente no se vinculó con un sentido de pertenencia identitaria o con el imaginario de una continuidad cultural de los pueblos del pasado lejano y los pueblos contemporáneos, sino con un sentido mercantil y socio-productivo.

Ante la gran demanda de objetos arqueológicos por parte de los mismos investigadores y coleccionistas nacionales y extranjeros, se promovieron actividades de extracción ilegal de los restos arqueológicos. Los pobladores empezaron a notar el valor monetario de los objetos arqueológicos, y en especial de las Figurinas Valdivia, por lo que su venta y comercialización se consolidó como una actividad rentable para la subsistencia.

Nosotros teníamos una finca y entonces yo empecé a recoger los tios y unas figuritas Valdivia completas, enteritas. Se las mostré a don Emilio Estrada y él me pregunta que de dónde las he sacado y le digo que de la finca que tenemos (...). Y entonces me regaló 60 sucres que en esa época era muchísimo. El que menos iba y sacaba de donde fuera los restos para venderlos. Los mismos arqueólogos compraban las piezas y después empezaron a venir de diferentes lugares, extranjeros, nacionales (...). (Juan Orrala, 2014, entrevista).

Para Delgado, el coleccionista de arqueología en el Ecuador y América Latina, “es un personaje híbrido”, pues pretendía coleccionar y a la vez, hacer ciencia. Los coleccionistas eran al mismo tiempo “académicos” dedicados a formar colecciones para sus museos privados, y en otros casos eran “empleados” de los museos institucionales para los que recolectaban piezas arqueológicas (Delgado, 2007). Para Echeverría, las colecciones arqueológicas en Ecuador tienen múltiples historias. Entre las formadas en los últimos 50 años, están aquellas que fueron resultado del simple afán coleccionista, especialmente a través de la compra de objetos, aquellas que fueron o son producto de trabajos científicos, aquellas que combinan el coleccionismo y las excavaciones arqueológicas y las realizadas por *huaqueros* (1996:96). La figura del arqueólogo, del coleccionista y la del *huaquero* entonces, tienen su ambigüedad. El coleccionista “ilustrado” tiende a confundirse con el arqueólogo, y la figura del *huaquero* local tiende a confundirse con la del coleccionista.

Posiblemente Emilio Estrada cabe en la figura del “coleccionista híbrido”, aunque esta afirmación entre las esferas académicas podría ser condenada. Estrada es considerado casi como un profeta entre los intelectuales arqueólogos y colegas por sus descubrimientos pioneros. No obstante, y sin desmerecer su gran labor y aporte a la historia nacional, tampoco se puede negar u ocultar que en su tradición de ilustrado y hombre de ciencia, recolectó y compró piezas arqueológicas tanto para sus investigaciones como para su museo privado. El trabajo arqueológico de Emilio Estrada (al igual que el de Jijón y Caamaño y muchos otros) inició con el coleccionismo de objetos. Inspirado en los trabajos de Jijón y Caamaño, comenzó su recolección de piezas prehispánicas desde 1953. La mayoría de las excavaciones fueron ejecutadas por sus ayudantes Julio Viteri Gamboa y Félix Martínez (Delgado, 2010). De esta manera acumuló las suficientes colecciones para posteriormente formar su propio museo privado: “Víctor Emilio Estrada”. “Desde 1956 hasta 1957, Estrada excavó 5 cortes estratigráficos más (C, D, E, F, y G). Los cortes C y D produjeron pequeños depósitos predominantemente de la cultura Guangala, y el corte E solo restos Guangala. El material obtenido de los cortes G e I fue depositado íntegramente en el museo arqueológico “Víctor Emilio Estrada” (Sánchez, 2008).

El mismo Emilio Estrada en su publicación realizada en 1956, señala que “al haberse regado la voz de que comprábamos tiestos bonitos, figuritas y muñecos antiguos, aunque rotos, se nos unieron unos 50 o 60 muchachos que procedieron a escarbar la casi totalidad de la loma (Valdivia)” (Estrada, 1956:3). Así, se empiezan a ofrecer “precios atractivos por los objetos que antes no interesaban a nadie (...). Se organizan cuadrillas de especialistas que buscan huacas en toda la costa y en algunos parajes de la sierra” (Valdez, 2010: 8).

La figura de Emilio Estrada, el descubrimiento de la Cultura Valdivia y el trabajo arqueológico, también tienen cierto nivel de ambigüedad para los pobladores. Unos admiran el amor de Estrada por los objetos arqueológicos y por lo tanto defienden o justifican su “pasión” por recolectarlos o comprarlos y coleccionarlos, pero otros lo cuestionan fuertemente por haber desencadenado algunas actividades de excavación ilegal que dejaron prácticamente a la comuna Valdivia sin su patrimonio arqueológico.

Ciertamente el desarrollo de la investigación arqueológica tuvo estricta relación con el coleccionismo. La ciencia arqueológica se inició en Europa con el afán coleccionista de

los siglos XVII y XVIII, cuando acaudalados miembros de la aristocracia europea organizaban campañas hacia el Medio y Lejano Oriente, en busca de monumentos y piezas arqueológicas exóticas que permitan alimentar sus colecciones privadas. En el Ecuador la arqueología también tuvo estrecha relación con el coleccionismo de objetos. “Es ya casi un cliché decir que, en el Ecuador de gran parte del siglo 20, el estudio del pasado estuvo en manos de coleccionistas conscientes de que sus adquisiciones representaban parte de la historia de las sociedades precolombinas” (Delgado, 2010:1). Inicialmente los coleccionistas eran pocos. Los objetos de cerámica o piedra eran considerados únicamente como “curiosidades de indios” que pocos anticuarios podían coleccionar. Pero a partir de la década de los 60, debido a la fama que adquieren las culturas Valdivia y Chorrera se instaló un mercado ilegal nacional e internacional de piezas arqueológicas en el país (Valdez, 2010), que alimentó las colecciones privadas y luego las de carácter público que pasaron a conformar los diferentes museos nacionales. De acuerdo a Karl Meyer, al ponerse de moda lo arqueológico en los años 60 y 70, se inyectó un gran capital para adquirir objetos arqueológicos por parte de individuos e instituciones en Estados Unidos, Japón y Europa, lo que incentivó todo un mercado en América Latina (Meyer, 1990:30-31, en Rivera, 2011:114). Según Garduño (Rivera, 2011) las mismas entidades oficiales de Latinoamérica propiciaron el coleccionismo internacional por medio de prácticas publicitarias oficialistas que trataban de tender puentes entre el pasado glorioso y el presente moderno de las naciones mestizas durante mediados del siglo XX.

Mientras que para el coleccionista ilustrado y el investigador arqueólogo, los objetos de interés científico pasaron a constituir un tipo de capital simbólico por ser posesiones que por sus cualidades históricas, rituales y estéticas debían ser atesorados, contemplados, preservados, acumulados, estudiados; para los pobladores de la comuna Valdivia, estos “objetos humildes” pasaron a ser fundamentalmente medios para la subsistencia. Y es ahí donde justamente radica la diferencia, en el uso que un mismo objeto tuvo en ámbitos académicos y ámbitos locales. No con esto se quiere decir que la valoración económica fue la única que otorgaron los pobladores a los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia, pues ciertamente, y como veremos más adelante, estos objetos pasaron posteriormente a ser productos y medios para el fortalecimiento de la identidad local.

Pero en esta época específica, podría decirse que los objetos arqueológicos si fueron insertados en una *fase mercantil* (Appadurai, 1991) y por lo mismo se transformaron en un capital económico que representó un importante ingreso para la población. Los objetos arqueológicos y de especial manera las Figurinas Valdivia habrían pasado a constituir lo que Appadurai denomina *mercancías por metamorfosis*, es decir, cosas que originalmente estaban destinadas a otros usos (en este caso posiblemente usos rituales), y que posteriormente fueron colocadas en un estado mercantil específico en base al conocimiento del valor que acompaña al consumo de la mercancía (Ibídem). En virtud de este sistema se creó un mundo de *valor* y una circulación de artefactos (Clifford, 1998:262)

Esta circulación y mercado se vio fortalecido por la problemática situación ambiental que en ese momento particular atravesaba la comuna Valdivia y toda la Península de Santa Elena.

Cuando se produjo el descubrimiento de la Cultura Valdivia, la Península de Santa Elena atravesaba por una época de sequía intensa. La población vivía principalmente de la agricultura de ciclo corto, de la siembra y cosecha de café, cacao, sandía, verduras, pero debido a la fuerte sequía que inicia en los años 50, la gente empezó a migrar sobre todo a Guayaquil que para ese entonces se consolidaba como foco económico debido al auge de la exportación bananera y al surgimiento de la banca. “Para 1955, la gente se fue. La mitad del pueblo, especialmente los hombres se fueron a Guayaquil, a la Libertad y quedaron muy pocas personas, y los que quedaron se dedicaron a comercializar el carbón, y a talar los árboles sin tomar consciencia que los árboles y la vegetación atraen la lluvia” (Juan Orrala, 2014, entrevista).

Como antecedente, en 1910 empezó la construcción del ferrocarril, que para 1936 conectó Guayaquil con Salinas (Vacas & Balanzátegui, 2010) y consecuentemente se inició la tala de bosques para la elaboración de los durmientes y también la extracción de carbón.

Esto era bosque, un tremendo bosque. Cuando vino la época de Eloy Alfaro, él fue que se ideó que debía haber un sistema de transporte de ferrocarril, por eso se crea el ferrocarril en Ecuador. Y cuando este proyecto fue considerado, para tener este sistema de transporte, los que hicieron los estudios optaron por utilizar los durmientes de guayacán. Y esta zona fue considerada de la mejor madera [de guayacán] –porque hay guayacán en diferentes partes del país– pero la mejor madera, aquella que tenía una duración buena, era de esta zona, de la cordillera Chongon-Colonche; y de aquí fueron los primeros durmientes que cortaron y aquí

fue una tala inmensa. [...] Y así comienza esta situación [la desertificación] porque las ramas que iban quedando empezaron a cortar y hacerle leña y sirvieron para iniciar la industria del carbón (testimonio de Homero de la Cruz, en (Vacas & Balanzátegui, 2010)

La deforestación producto de la explotación maderera y extracción de carbón, una de las pocas actividades rentables durante las últimas décadas y la producción de sal por evaporación al fuego, actividad que también demandaba grandes cantidades de madera, incidió en la producción agrícola, iniciando un período de “*irrevocable sequía*” que obligó a las familias comuneras a diversificar sus actividades económicas (Álvarez, 2002:30 en Vacas & Balanzátegui, 2010).

Durante esta época, muchos de los pobladores de la comuna Valdivia, encontraron en la incipiente actividad arqueológica una alternativa de subsistencia. Los terrenos de importancia arqueológica fueron arrendados por los arqueólogos para sus investigaciones. Los comuneros⁶ eran contratados para los trabajos arqueológicos que consistían en excavar sitios y recolectar restos arqueológicos, en jornadas de hasta cuatro horas diarias con una paga de 40 o 50 sucres, que para ese entonces “era un platal”. No obstante, la actividad que mayor rentabilidad significó fue la venta y comercialización de restos arqueológicos encontrados en el territorio.

Ciertamente el descubrimiento de la Cultura Valdivia tuvo un gran impacto local. Los objetos humildes fueron mercantilizados e intercambiados por su valor de cambio. Hacia el lado local fueron comercializados pero para fines exclusivos de subsistencia. Este aspecto ha tendido a obviarse y a reducirse a un huaquerismo desaforado e inconsciente. La comuna de Valdivia no se ha popularizado exactamente por ser la cuna de la civilización más antigua de América, sino por ser “la cuna del huaquerismo” (luego de La Tolita), sin analizar que existió primero una gran demanda de objetos arqueológicos y, luego que las comunas estaban pasando por una situación ambiental y socio-económica compleja que llevó a los pobladores a diversificar sus actividades productivas y de subsistencia. Hacia el lado de los coleccionistas “ilustrados” e investigadores científicos los objetos también fueron comercializados e insertados en una fase mercantil, en algunos casos por gusto y placer y en otros, por supuesto, a nombre de la ciencia.

⁶Juvenal Malavé, Ipólito Domínguez, Juan Orrala, David Aquino, Alcides Acuña, y Manuel Orrala algunos de los pobladores que participaron en las excavaciones arqueológicas.

Esto deja entrever la legitimidad y consenso en torno al uso que han hecho las élites académicas y políticas de los objetos arqueológicos, por sobre los usos sociales y económicos que la localidad ha hecho de los mismos objetos en condiciones ambientales y productivas específicas. Mientras la compra de los objetos arqueológicos por parte de arqueólogos y coleccionistas se ha justificado por tratarse casi de una cruzada en beneficio de la ciencia, el conocimiento y la protección del patrimonio nacional; la venta de los objetos arqueológicos por parte de los pobladores locales para fines de subsistencia, fue catalogado como un delito, un estigma, un rótulo del que todavía los comuneros no han podido librarse del todo. Y es ahí justamente donde se puede notar cómo ha funcionado históricamente el manejo de lo patrimonial desde el poder y el saber. La protección del patrimonio y la producción científica son hegemónicas no sólo porque instauran una versión “verdadera” del pasado cultural, sino porque detrás de esa construcción de verdad científica y nacional existen procesos que constantemente han buscado ser ocultados de las esferas públicas, como es la comercialización del patrimonio arqueológico, o también las relaciones de clase implícitas en el trabajo arqueológico. Pero también se trata de prácticas hegemónicas porque a la vez que anulan procesos específicos, instalan un imaginario perverso sobre “los otros” y el uso “inapropiado” que esos “otros” han hecho del patrimonio cultural de la nación, sin tener en cuenta los perjuicios inherentes y las condiciones locales. La arqueología en este contexto y en ese momento histórico, se trató de una actividad casi que extractivista y eso, si bien puede ser justificado por la euforia e importancia de los descubrimientos, y por lo mismo defendido por el gremio, no se puede olvidar o negar. Estos elementos y eventos excluidos de las memorias oficiales conformarían lo que Benjamin denomina “tiempo-ahora”, es decir, aquellos “vestigios, despojos de la historia, contra ritmos, caídas o irrupciones, síntomas o malestares, síncope, o anacronismos en la continuidad de los hechos del pasado” (Didi-Huberman, 2004:138)

Ahora, es importante mencionar que actualmente los comuneros están plenamente conscientes de que fueron parte de un proceso de mercantilización del patrimonio no necesariamente debido a una alternativa de subsistencia, ese es mi aporte e interpretación propia sobre este aspecto. Pero los comuneros hablan de un desconocimiento del valor

histórico y patrimonial de los objetos arqueológicos. “Si nosotros hubiéramos sabido lo que teníamos, no hubiéramos vendido así no más” (Juan Orrala, 2014, entrevista). Habría que preguntarse a qué se ha debido ese desconocimiento. Y al tratar de indagar sobre este aspecto, pienso que es justamente ahí donde se cruzan elementos del contexto nacional con lo local.

He señalado en acápites anteriores cómo el proyecto nacional mestizo que se instaure a finales del siglo XIX, jugó con los objetos del pasado, primero desvalorándolos por remitir a una realidad indígena vencida, y luego sacralizándolos por representar independencia de la herencia colonial. Y jugó también con los pueblos indígenas mediante una similar estrategia que con los objetos, primero anulándolos como sujetos sociales y políticos al querer incorporarlos al proyecto nacional mestizo, y luego rescatando ciertos valores indígenas por ser instrumentales y funcionales para la ideología de la cultura nacional. En este contexto, pienso, se produce este “desconocimiento” del valor de ciertos elementos de lo prehispánico por parte de ciertos grupos étnicos, pues tampoco se puede generalizar. Y entonces las políticas culturales y de la identidad promovidas por el Estado han sido en gran medida causantes de este desconocimiento. De alguna manera, en el imaginario de los grupos locales, quedó plasmada la negación de lo “propio” como una estrategia de incorporación al proyecto nacional mestizo. La valoración de lo prehispánico se quedó filtrada únicamente entre las élites. De ahí el afán de coleccionistas ilustrados por ejemplo, de atesorar el pasado, y el afán de los arqueólogos de investigarlo.

El nacimiento de la réplica y su valoración social

Los objetos originales reposan en los museos. Están a salvo, están protegidos, están cumpliendo su rol de agentes de la nación. La imitación, la copia, la réplica, la artesanía, el souvenir, el arte turístico también cumplen su rol: reemplazan a los objetos originales, llenan el vacío que los auténticos dejaron en la comuna luego del saqueo. Una especie de ilusión, de consuelo. Las réplicas incluso tienen el privilegio de habitar el museo local. La artesanía se ha tomado el espacio “oficial” de la cultura. De todas maneras, tanto la réplica arqueológica como el objeto arqueológico auténtico se parecen. No por su forma, no por su textura y su técnica de elaboración. Se parecen por ser mercancías y no sólo eso...

Si bien luego del descubrimiento de la cultura Valdivia los objetos auténticos fueron comercializados debido a la gran demanda de coleccionistas y arqueólogos y por las condiciones ambientales y socio-productivas de los comuneros, se produjeron también algunas alternativas paralelas de subsistencia, concretamente a través de la elaboración de réplicas arqueológicas de la Figurina Valdivia. La comuna Valdivia se especializó en la realización de réplicas de figurinas Valdivia debido a la popularidad que este objeto adquirió desde su hallazgo y debido a la gran demanda nacional e internacional que tuvo (Vacas & Balanzátegui, 2010). Podría decirse que simbólicamente “la Figurina Valdivia reprodujo su fertilidad en el mercado”⁷. Y es ahí justamente donde radicaría la fuerza del valor de uso, en esa versatilidad del objeto para saldar necesidades locales a través de la activación productiva pero también a través de su importancia simbólica (como veremos más abajo). Luego de la zapatería artesanal y la pesca, la alfarería de réplicas artesanales constituye una de las actividades productivas de más relevancia en la comuna Valdivia.

La producción de réplicas inició con dos miembros de la familia Orrala, originarios de la vecina comuna San Pedro, quienes luego de la intensificación de las investigaciones arqueológicas a finales de los años 50, se trasladaron a vivir a la vecina comuna de Valdivia en busca de alternativas de subsistencia más rentables. Juan Orrala y Manuel Orrala trabajaron inicialmente como ayudantes de los arqueólogos, pero posteriormente se involucraron en las prácticas artesanales y empezaron el trabajo con arcilla.

Durante la etapa de constantes pruebas con materiales e instrumentos de alfarería, observaron que la obtención de moldes les permitiría a los artesanos realizar figurines con mayor facilidad y de manera más rápida, de modo que muchas réplicas fueron realizadas con moldes elaborados a partir de los objetos originales. Otras figurinas fueron modeladas a mano a partir de la imitación de modelos originales de los objetos arqueológicos encontrados durante las excavaciones (Vacas & Balanzátegui, 2010).

Juan Orrala, es uno de los artesanos especialistas en realizar figurinas Valdivia. Actualmente tiene 71 años de edad y lleva haciendo réplicas arqueológicas desde hace más de 40 años. Juan Orrala quien además trabajó con Emilio Estrada y conoció a toda la generación de arqueólogos nacionales y extranjeros que frecuentaron Valdivia, es un personaje fundamental para comprender la historia de la comuna, la historia del

⁷ Tomado del informe de observaciones de la lectora de mi tesis Mireya Salgado, febrero, 2014

descubrimiento de la cultura Valdivia y la significación de los objetos arqueológicos, sus imágenes y réplicas. Señala que para realizar las réplicas arqueológicas tuvo que investigar, observar e incluso fragmentar objetos originales para conocer su composición y estructura interior, y lograr así, imitaciones de mejor calidad, pues la calidad y valoración de la réplica, está dada por la capacidad del artesano de lograr que la copia se parezca lo más posible a el objeto original.



Moldes para figurinas Valdivia. Comuna Valdivia, 2014

La valoración monetaria de la réplica está dada por su parecido al objeto arqueológico. Pero el valor económico de estos objetos depende también de la calidad del trabajo, el tamaño de las réplicas y la filiación cultural a la que pertenecen. Las figurinas Valdivia grandes (mayor 15 cm de largo), modeladas a mano, pueden costar hasta 25 dólares. Las medianas (de 8 a 15 cm de largo) 5 dólares y las miniaturas (de 2 cm de largo) que se las vende en collares, oscilan entre 2 y 5 dólares dependiendo de la cantidad de figurinas que conformen el collar. Las réplicas Valdivia suelen considerarse las más costosas debido a que

representan a la “cultura más antigua”, mientras que las réplicas de otras filiaciones culturales como Chorrera, Guagala o Manteña tienen un menor costo (Vacas & Balanzátegui, 2010).

Antonio Orrala, quien aprendió el oficio de su tío Juan Orrala señala que actualmente esta actividad no es tan rentable como lo era hace 5 años atrás, posiblemente debido a la campaña de control del tráfico ilícito que el Estado inició desde el 2007, que si bien estuvo dirigido a controlar el comercio de objetos arqueológicos, afectó indirectamente el comercio de las réplicas arqueológicas. “Sobre todo los turistas extranjeros no quieren comprar las réplicas porque les preocupa que sean piezas originales” (Antonio Orrala, 2014, entrevista).

Las réplicas arqueológicas de la figurina Valdivia, son un tipo de representación material asociada no sólo a la identidad local, sino a la subsistencia. Las réplicas son importantes para la gente porque han permitido su supervivencia, al igual que la comercialización de los restos arqueológicos en su momento. Es por eso que estos objetos, tanto los originales como las réplicas, están cargados no sólo de imaginarios sobre el pasado cultural distante, sino de diferentes tipos de afectividades asociadas con el trabajo.

Juan Orrala señala que “las figurinas, las arqueológicas y las réplicas son muy importantes. Yo les tengo mucho cariño y afecto, porque me han acompañado mucho tiempo. Representan a nuestro pueblo, a nuestros antepasados y a todo el Ecuador, pero yo les aprecio mucho sobre todo porque me han dado trabajo, y me han dado de comer a mí y mi familia todo este tiempo” (Juan Orrala, 2014, entrevista).

La afectividad está directamente asociada al trabajo, el trabajo al alimento y el alimento a la familia. De alguna manera las figurinas Valdivia en sus diferentes usos, ya sea la venta de las originales o la elaboración de las réplicas artesanales, deja notar la articulación entre las figurinas y afectividades o emotividades relacionadas con la reproducción de la vida. Y es ahí donde me atrevo a hablar de una posible continuidad cultural y simbólica entre el significado y uso ritual prehispánico de las figurinas, y su importancia para la subsistencia de los actuales pobladores de la comuna Valdivia.

La valoración de la Figurina Valdivia no es necesariamente científica como sucede en el ámbito académico, su valoración en el contexto local está plenamente dada por su potencia para la reproducción de lo social. Finalmente, han sido las condiciones socio-

productivas las que han dado sentido a los objetos arqueológicos y luego a sus réplicas. El sentido que adquieren los objetos arqueológicos luego del descubrimiento fue uno mercantil. Con el tiempo se modificó la autenticidad de los objetos más no su uso. La réplica modificó al objeto original en su forma, más no su sentido socio-económico.

La invención del ícono: su representación monumental

No me acuerdo quien habría puesto ese monumento
(Homero de la Cruz, 2014)

La Figurina Valdivia es un ícono cultural debido a la gran diversidad de maneras en que es representada. La representación de este objeto tiene que ver con mecanismos y estrategias de identificación cultural y étnica desarrolladas por los pobladores de la comuna Valdivia. Y con procesos de identificación cultural me refiero a la amalgama compleja en donde intervienen, tanto las políticas públicas del Estado, como los discursos arqueológicos, y las voces y miradas locales. Parece ser que las diferentes representaciones contemporáneas de la Figurina Valdivia aparecen dentro de una dimensión temporal específica luego de que el objeto arqueológico empezara a ser considerado como un referente vivo de la “ancestral cultura Valdivia”.

Al tratar de rastrear una posible genealogía que me permita comprender la relación entre la producción de representaciones locales de la Figurina Valdivia y los procesos contemporáneos de identificación cultural en la comuna, encuentro que una de las referencias materiales existentes es un monumento a la “Venus de Valdivia”, situado al tope de la calle principal sobre un pedestal de cemento. El monumento es una réplica del objeto arqueológico tipificado por Estrada, Meggers y Evans, como “Valdivia” caracterizada por un peinado elaborado que sobresale del rostro. La cara no tiene representación explícita de la nariz, y los ojos, cejas y bocas son incisiones. Tiene brazos que rodean el busto prominente y las piernas terminan en punta (García, 2006). De acuerdo a los comuneros, este monumento es una de las representaciones públicas más antiguas de la Venus de Valdivia que hayan sido instaladas en la comuna.



Fuente: Monumento a la Venus de Valdivia, comuna Valdivia, 2014

La inscripción que acompaña a este monumento, textualmente dice:

*Venus Valdivia
En homenaje y reconocimiento a la ancestral Cultura de Valdivia.
Dra. Rosalía Arteaga. Vicepresidenta de la República del Ecuador
Comuna de Valdivia
Iglesia Nativa Americana
15 de Enero de 1997*

¿Qué rol jugó la Iglesia Nativa Americana en la instalación de este monumento? Los comuneros no recuerdan vínculo alguno entre la Vicepresidencia de la República y la Iglesia Nativa Americana, tampoco tienen referencia alguna sobre la presencia de esta Iglesia Nativa en la comuna Valdivia. Únicamente señalan que ellos solicitaron a la Vicepresidenta de la república una placa como reconocimiento del valor histórico de la comuna Valdivia, no obstante fue instalado el monumento de la “Venus”.

Dentro del proceso de investigación, uno de los comuneros nombró a Guido Ochoa, quien finalmente supo manifestar que él, junto otro artista plástico guayaquileño, Eduardo Jaime, realizaron este monumento a la Figurina Valdivia:

Ese monumento fue un regalo realizado a la comuna como parte de uno de los *Talleres de arte* realizados con Eduardo Jaime, y como participantes de la Iglesia Nativa Americana (...), que se interesa por el rescate de las tradiciones y la puesta en valor de la cosmovisión de la gente originaria de los pueblos americanos. Dentro de esta perspectiva es que participó el fuego sagrado de Itzchilatlan, como proponente y ejecutor a través nuestro, de esta constatación monumental originaria (Guido Ochoa, 2014, entrevista).

Es decir, la gestora de la idea para hacer un monumento a la Figurina Valdivia fue la Iglesia Nativa Americana a través de un taller de arte. De acuerdo a las fuentes bibliográficas encontradas en internet, la Iglesia Nativa Americana es descrita como:

Depositaria y custodia principal de la espiritualidad ancestral de los pueblos indígenas norteamericanos (...). Con las primeras Jornadas de Paz y Dignidad, la Iglesia Nativa Americana Itzchilatlan inició en 1992 una carrera peregrinante (a pie desde Alaska hasta Machu Picchu) para limpiar los caminos en busca de la unión espiritual de los pueblos indígenas (...). La Gran Confederación del Cóndor y el Águila fue creada en octubre del mismo año [1992] en Teotihuacan-México, con representantes de cientos de etnias del Norte, Centro y Suramérica. En octubre de 1993, en Phoenix – Arizona, se realizó el Primer Encuentro Internacional del Cóndor y el Águila (Hampejs, 1994:10).

El diario Hoy publicó en 1995 una entrevista realizada a Aurelio Días, presidente de la Iglesia Nativa Americana Itzchilatlan en ese entonces, en donde señala: “La Iglesia nativa Americana de Itzchilatlan, nació en 1804 y se comenzó a optar en Estados Unidos. Después de esto, nacieron alrededor de cincuenta y tantas iglesias en los Estados Unidos (...). En la actualidad existen afiliadas otras cinco Iglesias: una en Uruguay, otra en Perú, otra aquí en Ecuador, otra en México y una en Arizona” (Diario Hoy, 1995). Esta Iglesia, fue legalizada en Ecuador en 1996 a través del entonces Ministerio de Gobierno y Cultos, durante el Gobierno de Abdalá Bucaram. En los estatutos constitutivos de esta Iglesia en el Ecuador, se plantea como objetivo principal:

Fomentar el desarrollo espiritual, retomando los valores de nuestra filosofía ancestral, que considera a los cuatro elementos sagrados, el Sol como nuestro padre que da calor de vida, la Tierra como nuestra madre, fecundadora de vida y los

alimentos, el Aire como nuestro hermano que todos respiramos y compartimos y le Agua como nuestra hermana, fuente de vida de la cual todos bebemos.

Y se nota la influencia *new age* en la forma de organización interna de la Iglesia integrada por: a) el Jefe Hombre del Camino, b) el Hombre del Camino, c) Líder Espiritual, d) Consejo de tradición espiritual, e) Anciano de la tradición, f) Custodio, g) Danzante del Sol, h) Guardián del Fuego, y i) Cargador de Pipa.

Desde su creación en el Ecuador, la Iglesia empezó un proceso de difusión y expansión de su “doctrina” a través de acciones concretas orientadas a fortalecer el concepto de la ancestralidad a través de la difusión y recuperación de símbolos prehispánicos, lo cual explica la instalación del monumento a la Figurina Valdivia, y su referencia a la “Ancestral Cultura Valdivia”. Posiblemente la instalación de este monumento constituye el inicio de la invención oficial del ícono cultural de la Figurina Valdivia. El peso de la representación se materializa en la instalación pública de un monumento al que se le suma la carga de la ancestralidad, la carga de lo que significó para los pueblos prehispánicos, y la carga de la aparente vigencia de estos significados ancestrales. Se trata de la introducción de un símbolo y por lo tanto, de la invención de una tradición a partir de una representación material: el monumento.

Achugar señala que,

En el monumento está la clave (...). En el monumento como signo que intenta vincular pasado y futuro está la clave. En el monumento (...) que se supone habrá de avisarles a los que vienen detrás qué fue lo que pasó antes. En el monumento como objetivación de la memoria (...). Vencer tiempo y olvido, de eso trata el monumento, reafirmar un origen (Achúgar, 2003:192-193).

Ya sea como monumentalización de la memoria, como forma de conmemoración o como contra-memoria, el monumento guarda evidencias, y transmite memoria. Pero a la vez,

El monumento es el objeto y el objetivo de la representación. El monumento, en tanto hecho monumentalizado, constituye la celebración del poder, de poder tener el poder de monumentalizar. En ese sentido, el monumento (...) es en sí mismo lo representado y la representación. Pero al mismo tiempo, la representación es un borramiento, una tachadura, una cancelación, pues el monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento. La visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y a todos aquellos que el monumento niega o contradice (Achúgar, 2003:206).

El monumento de la Figurina Valdivia funciona como una representación material del objeto y sus significados prehispánicos. Pero la instalación de este monumento implica también la instalación de un discurso. Existe correspondencia entre cultura material, su representación y el discurso que la produce, lo que implica entonces la materialización de relaciones de poder y saber, en este caso trazadas por la Iglesia Nativa. El discurso de la Iglesia Nativa se fundamenta en la idea de *ancestralidad* de los “pueblos originarios” y la puesta en valor de sus tradiciones. Y el concepto de ancestralidad implica la noción de una continuidad histórica y cultural entre los “pueblos originarios” prehispánicos, y los pueblos contemporáneos, en este caso, los comuneros. Con la instalación de este monumento, la Iglesia Nativa está legitimando no sólo el significado prehispánico de un objeto arqueológico, sino la idea de que este objeto arqueológico prehispánico es o debe ser un símbolo vigente entre los pueblos actuales. La “puesta en valor” a la que se refiere Ochoa implica justamente la idea de “recuperar” el pasado cultural prehispánico, para resituarlo con fuerza en el espacio/tiempo presente.

Pero el monumento, además, tiene su potencia en la invención y reinención. La representación implica la valoración del objeto y sus sentidos, pero también funciona como un mecanismo de invención de la realidad, y en este caso concreto, de la identidad cultural local. Había mencionado que para los pobladores de la comuna Valdivia la Figurina al igual que otros objetos arqueológicos adquirió un sentido monetario luego de su descubrimiento. Antes del descubrimiento su existencia y significado arqueológico, simbólico o ritual pasaba por desapercibido. Y tampoco, actualmente existe evidencia de la vigencia de un uso ritual de estos objetos. Si bien, la colonización habría hecho lo suyo con estos símbolos culturales prehispánicos como lo supone Balanzategui (2010), la idea de la reinención o recuperación de esos símbolos prehispánicos no necesariamente implicó un proceso contrario, más bien implicaría, desde mi punto de vista, un tipo de reinención de tradiciones que sobrepasa la fuerza de la memoria.



Fuente: Monumento a la Venus de Valdivia, comuna Valdivia, 2015

En el 2007, otro monumento a la Figurina Valdivia (imagen anterior) fue instalado en la comuna por parte de la Prefectura de Santa Elena, que en ese entonces estaba a cargo de la Dra. Ana Triviño. El monumento fue realizado por el artista chileno Rubén Martínez, en base al diseño del artesano de réplicas arqueológicas Juan Orrala. De acuerdo a los funcionarios de la Prefectura, la instalación de este monumento de aproximadamente 3 metros de altura, se realizó con la idea de “afirmar la identidad de los valdivianos y poner en valor su patrimonio”, lo que evidencia el imaginario del Gobierno Provincial respecto a cómo fortalecer la identidad y el patrimonio a través de la instalación de una representación material de un objeto prehispánico. Este monumento es una réplica del objeto arqueológico tipificado como “San Pablo” según el esquema de Meggers, Evans y Estrada, o dentro de la fase Valdivia VI, de acuerdo al esquema de Bety Hill (1972). Este tipo de Figurina es la misma que aparece representada en el logo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

La invención no sólo ha actuado a nivel de la identidad nacional, sino a nivel de la identidad local. Y esta invención no necesariamente ha estado dada por los mismos comuneros, sino por una entidad exterior a sus realidades como es la Iglesia Nativa Americana. Ahora, no se puede negar que incluso la inducción de un símbolo que trae consigo una especie de invención de la tradición (Hobsbawn, 2002), implica un nivel de consenso con las partes y su posterior empoderamiento. “La invención para arraigar y perpetuarse, necesita convertirse en construcción social, es decir, alcanzar un mínimo de consenso” (Prats, 2004, pág. 21). Es decir, la edificación del monumento, si bien implica el ejercicio de un poder que corresponde a una práctica discursiva específica, fue instalado con el consentimiento de los comuneros, y finalmente la Figurina Valdivia, así como el discurso sobre la ancestralidad de los “pueblos originarios” ha sido apropiado y reproducido estratégicamente por los pobladores de la comuna Valdivia para su propio beneficio. Posiblemente la instalación de este monumento explica la constante referencia de los pobladores actuales a su carácter ancestral y su autodefinición étnica como descendientes directos de la Cultura Valdivia. Pero este aspecto será desarrollado más adelante.

La auto-representación como identificación: La Figurina Valdivia en el campo de la identidad étnica.

El ver y el representar son actos materiales,
en la medida en que constituyen
medios de intervenir en el mundo

(Poole, 2000:15)

La *vida social* de la Figurina Valdivia no sólo está dada por la trayectoria y usos del objeto arqueológico como tal, sino también por la producción, circulación y apropiación de sus representaciones materiales y visuales contemporáneas. Como dice Mitchell (1998), de los objetos emanan nuevas imágenes y representaciones que se imprimen en los sentidos. Y estas imágenes y representaciones dan cuenta de la versatilidad del ícono para circular y de la imaginación y creatividad de los pobladores para resignificarlo.

La Figurina Valdivia de acuerdo al discurso científico es considerada como un objeto cultural que representó fertilidad o feminidad, pero a la vez, la figurina Valdivia constituye en sí misma un objeto de representación local y tiene por lo tanto una significación contemporánea específica. En ese sentido, no es lo mismo hablar de la Figurina Valdivia como objeto “auténtico” de interés arqueológico, o de la figurina Valdivia en tanto objeto de mercantilización o artesanía, que de sus diferentes representaciones a través de imágenes visuales o de cultura material.

La cantidad y diversidad de representaciones visuales y materiales de la Figurina Valdivia en la comuna son notables. No sólo están presentes sus objetos en el museo local, como monumentos y en las tiendas de réplicas artesanales, sino, presentes sus imágenes visuales en letreros de restaurantes, discotecas y cervecerías, en camisetas, sobre las puertas de las casas y en fotografías en la Casa Comunal. Al pedir a 15 comuneros que grafiquen el objeto que les parece más relevante y familiar, 11 de ellos graficaron una figurina Valdivia. Tausig, (2011) señala que el dibujo supera la pretensión del realismo. Los dibujos y gráficas se presentan como fragmentos de sugerencias de un mundo, un mundo que no tiene que ser registrado explícitamente y que de hecho es más completo porque no puede ser completado. En dirección opuesta a lo real, los dibujos capturan algo invisible y aurático. El dibujo frente a la fotografía, el dibujo frente a la escritura es una actividad de segunda categoría, y la razón es que el dibujo transmite lo incomunicable.

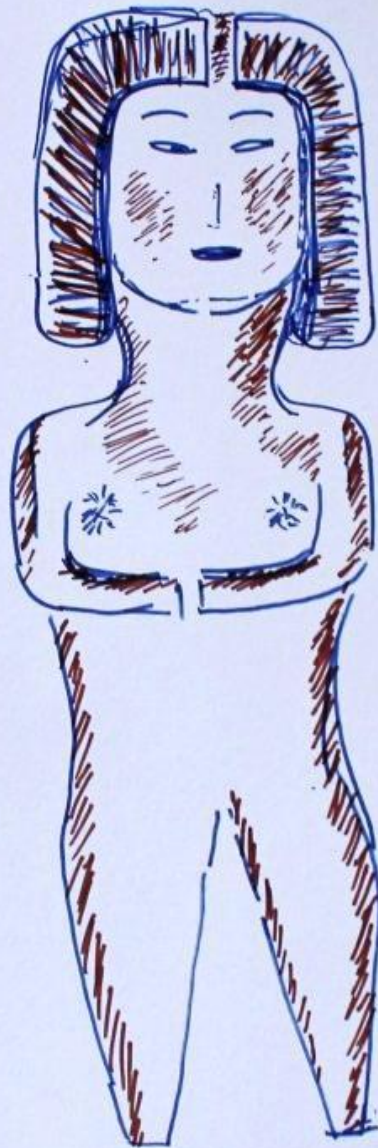






Fuente: fotografías realizadas por Carolina Calero. Representaciones visuales/materiales de la figurina Valdivia. Comuna Valdivia, 2014.

Por HOMERO
DE LA CRUZ.



Valorando Nuestro Ícono Ancestral
LA VENUS DE VALDIVIA

Fuente: ilustración realizada por Homero de la Cruz, Valdivia, 2014

VENUS VALDIVIA



POR: EFRAIN BACILO ANGEL.

Fuente: ilustración realizada por Efraín Bacilo, Valdivia, 2014

Las imágenes visuales de la Figurina, en este contexto, constituyen un dato etnográfico, pues su simple existencia habla de todo un tejido social. Las imágenes trabajan como evidencias de un entramado social y simbólico. Como bien lo señala Ardévol, en el campo de la antropología visual, la imagen puede ser analizada como dato sobre una cultura y como técnica de investigación. El problema se centra en el análisis de la imagen como portadora de información por sí misma; como documento etnográfico (1998:2).

Por el hecho de tratarse de imágenes, gráficas, ilustraciones, letreros elaborados por los propios comuneros, la interpretación y significación se vuelve más compleja. No es lo mismo analizar e interpretar las ilustraciones de la Figurina realizadas por Emilio Estrada, o los logos de la Prefectura de Santa Elena y del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que el ícono presente en el letrero de la cervecería de la comuna o en la discoteca. Los procesos creativos son diferentes, y la intencionalidad o funcionalidad también. No se trata de un uso político o científico, sino de un uso sociocultural y simbólico.

Ciertamente estas ilustraciones evidencian la manera cómo los pobladores se identifican a partir de los objetos arqueológicos, y qué objetos prehispánicos son los que los identifican como comunidad, y en ese sentido, considero que estos dibujos y gráficas populares constituyen mecanismos de auto-representación identitaria. La auto-representación se entendería como aquel proceso en donde los discursos (imágenes, textos, objetos, espacios), que se expresan son lo más cercanos posible al concepto o idea de realidad e identidad que manejan los grupos culturales. Es decir, la auto-representación es un discurso del *sí mismo*. Estas imágenes podrían ser pensadas también como formas de “auto-etnografiar” el contexto y la cultura local. Es decir, desarrollar textos o imágenes visuales que son utilizadas y creadas por los propios grupos culturales para representarse a sí mismos ante los Otros (Louise Pratt, 1992 en: Donkins, 2001)

Como bien lo señala Nietzsche, la representación está cercana a afectos, es decir, a sentimientos y emotividades. Toda representación implica un valor, sea que el sujeto valore lo que se representa, o sea que lo desvalore (Lebevre, 2000:59). Las imágenes y representaciones constituyen una materialización del sentido de la identidad, pero también a una afectividad hacia el objeto arqueológico y lo que este significa. Las imágenes y representaciones se articulan a un texto, a narrativas, a un sentido, a un discurso local específico. Y es ahí donde se puede notar la potencia de la imagen como mecanismo de

identificación. Las representaciones materiales y visuales de la Figurina Valdivia en la comuna constituyen, por un lado, una forma de identidad, y concretamente de apropiación y uso local del objeto arqueológico, de su valor histórico dentro de un contexto étnico específico.

En este marco, considero importante resaltar que a diferencia de lo que sucede en los ámbitos académicos/científicos y de los museos nacionales, el “modelo” de representación de los objetos arqueológicos en la comuna Valdivia, no está articulado a un orden o clasificación específica, peor aún a un sentido de verdad como lo señala Hernando cuando habla de representación científica, tampoco se puede afirmar la ubicación de estas representaciones dentro de la lógica temporal “homogénea y vacía” a la que se refiere Benjamin cuando habla de la Historia y su método; más bien se trataría de un espacio en donde la imagen, la representación, el objeto de la Figurina Valdivia trastoca toda rigidez histórica, lineal y taxonómica, para situarse, primero en el tiempo-ahora articulado a la memoria colectiva, en esos recuerdos anulados por la oficialidad y la institucionalidad, para luego situarse en el campo de la auto-identificación étnica. Dentro de este contexto, parece ser que el objeto arqueológico hubiese adquirido vida propia, se ríe y sale de los dispositivos de la memoria, de los espacios oficiales como los museos nacionales, o de espacios disciplinares como los textos académicos, de los códigos numéricos y estratigráficos, para habitar lugares más coloquiales, cotidianos e informales, cargados de afectividad. Se trata de la identidad local plasmada en una interesante gráfica popular demarcada por aspectos de la vida cotidiana, la emotividad y la memoria colectiva.

Ahora, ¿qué significado tiene la figurina Valdivia en el marco de su recurrente representación dentro del contexto local?, y ¿a qué se debe esta representación continua de la Figurina Valdivia? Las voces y testimonios de los pobladores como testigos directos de un hecho histórico nacional y local, son categóricas en este sentido:

“La Venus de Valdivia es la insignia de los ecuatorianos y auténtica de los valdivianos”

“Para los ciudadanos que conocen de historia, la Venus de Valdivia es importante porque nos identifica como ecuatorianos, porque somos herederos de la Cultura Valdivia que fue el asentamiento humano con la cerámica más antigua de América”

“Es importante porque es el ícono de la identidad de los ecuatorianos”

“Es importante y seguirá siendo importante la Venus de Valdivia porque nos representa históricamente a nivel mundial ya que es la cultura arqueológica más antigua de América”

“Es importante porque como comuna y nuestros ancestros nos representa como lo que somos: valdivianos”

“La Venus es importante para los comuneros de Valdivia porque es un legado que nos dejaron nuestros ancestros y que ahora la sociedad actual de Valdivia la valoramos como ícono de nuestra identidad cultural”

“La Venus de Valdivia es una estatuilla muy importante que pertenece a la cultura Valdivia, y concierte al ícono ancestral”

“Es importante porque fue la primera figura arqueológica que se descubrió en el país y es la cédula de identidad de los ecuatorianos”

“Es importante porque Valdivia es donde se encontraron estas réplicas muy valiosas, por lo cual fue declarado patrimonio cultural de la humanidad”

“La Venus de Valdivia es una figurilla de cerámica hecha por los primeros habitantes que tuvieron sus asentamientos en las riveras de los ríos y en las desembocaduras para dedicarse a la caza y pesca. La Venus de Valdivia significa para nuestros antepasados y los presentes, la fertilidad humana”

“Es importante porque es el símbolo de nuestro pueblo, una estatua o la mujer valdiviana”

“La Venus de Valdivia es la Diosa de la fertilidad”

“Para nosotros la Venus de Valdivia es un símbolo importante. Pero lo más importante dentro de nuestra comuna, es el trabajo de la gente. Desde siempre hemos sido agricultores y pescadores”.

Posiblemente la pregunta sobre el motivo por el cual este objeto arqueológico es continuamente representado se responde en los anteriores acápite en donde hago mención a su valoración científica, su valoración mercantil y su monumentalización. No obstante, sobre sus sentidos y significados puedo anotar algunos aspectos a partir de las diferentes respuestas: 1) existe una mención recurrente a la antigüedad como un indicador de

importancia de este objeto cultural y consecuentemente de la Cultura Valdivia. Ciertamente la fama de la Cultura Valdivia ha sido su carácter de “cultura milenaria”, y “cultura alfarera más antigua de América”. Por este motivo, la comuna de Valdivia, incluso, ha sido oficialmente reconocida por el Estado Ecuatoriano a través de la Asamblea Nacional, como “Cuna de la Milenaria Cultura”⁸. 2) Hay una referencia continua a la Figurina Valdivia como un ícono que representa no sólo la identidad local de los “valdivianos”, sino además, un ícono de carácter nacional, que por lo tanto representa a los ecuatorianos. 3) Hay una referencia a la Venus de Valdivia como un legado o herencia de los “antepasados”, lo cual, lleva a pensar en una noción de continuidad cultural, como si el objeto arqueológico representara el vínculo imaginario entre las formas culturales prehispánicas y las formas culturales actuales. 4) Una recepción y reproducción del discurso científico-arqueológico con respecto al significado prehispánico de la Figurina Valdivia, es decir, como símbolo de fertilidad y feminidad.

Si bien los pobladores no vinculan directamente la importancia y significado de la Figurina Valdivia con la identidad étnica, pienso que las respuestas sí aluden a esta categoría pues hacen referencia a la continuidad cultural de los “valdivianos”, a la ocupación de un territorio histórico, y a la herencia de los “ancestros” prehispánicos, entre otros aspectos. Estos elementos tienen estrecha relación con los diferentes enfoques sobre la identidad étnica. Y refiero a la identidad étnica pues este campo, en el ámbito de las comunas, ha sido y sigue siendo bastante complejo.

Dentro del discurso local, la Figurina Valdivia es considerada un ícono que representa a los valdivianos prehispánicos (cultura arqueológica), a los valdivianos contemporáneos (comuneros de Valdivia) y a los ecuatorianos en general. Este ícono, condensa lo nacional y lo local, desde el punto de vista de los comuneros de Valdivia. A la vez, para los pobladores la Venus de Valdivia representa la continuidad cultural, el sentido de “ancestralidad” y la unidad de espacio/tiempo prehispánico y contemporáneo.

Estos dos aspectos me llevan a topar algunas de las contradicciones históricas que se han producido desde las voces oficiales del Estado, con respecto a la identidad étnica de los pobladores de la comuna Valdivia y de Santa Elena en general.

⁸De acuerdo a un reconocimiento realizado por la asamblea nacional presidida en ese entonces por Fernando Cordero, debido al decimocuarto aniversario de declaratoria de la comuna como Patrimonio Cultural.

Mientras el proyecto estatal de finales del siglo XIX y principios del XX negó el carácter étnico de los pueblos que actualmente ocupan la Península de Santa Elena, incorporándolos a un modelo nacional mestizo, a su vez se valió de los objetos arqueológicos encontrados en este territorio para construir un proyecto de nación sostenido en el imaginario de “un pueblo” y “una cultura” que se “suponía lentamente construida a través de los siglos en un movimiento unívoco que enlazaba la República del presente con los tiempos remotos de los primeros pobladores de esos territorios (Tinajero, 2011:30). Dentro de esta manera de entender el tiempo la interpretación interesada del pasado se construyó desde el presente, y sin embargo, está divorciada de los contextos del presente en ese entonces. Es decir, la “reivindicación de la herencia aborígen se vio reducida al enaltecimiento del indio arqueológico en correspondencia con la desvalorización del indio del presente” (Espinoza Apolo, s/f, 216 en: Silva, 2004:34).

En plena etapa de fortalecimiento del proyecto nacional mestizo, es decir, a finales del siglo XIX la élite costeña estratégicamente dejó de llamar “indios”, “guancavilcas” a los grupos locales de Guayas, Manabí y Santa Elena, para empezar a llamarlos costeños y luego “cholos”. Esto con la idea de construir una imagen propia de “sus” indios, una imagen que los diferenciara de los indígenas de la Sierra que estaban culturalmente subvalorados (Álvarez, 1999). Los indígenas de la Costa adoptaron el término “cholos”, que si bien los diferenció de los indígenas de la Sierra, sin embargo los articuló a una estructura de clases sociales y a un proceso de blanqueamiento.

Para el Estado, la adopción del nombre “cholos”, constituyó un indicador de éxito en su objetivo de conversión del indígena en ciudadano. Su asimilación significó para la ideología dominante el triunfo del mestizaje, y con él, la desaparición de la propiedad colectiva de la tierra. Tierra y mano de obra, se convertirían en una reserva de recursos disponibles a la racionalidad del capital financiero regional. Al mismo tiempo, aparentemente, la forma de la nueva identidad fortalecería el proyecto de una compacta unidad nacional, asociada a métodos utilitaristas y economicistas, excluyente de una alternativa multiétnica y pluricultural, con otra lógica de aprovechamiento y explotación de los recursos (Álvarez, 1999:265)

Para Álvarez este proceso de conversión de indígena a cholo, tuvo como objetivo principal la asimilación cultural con la clara intención de lograr el control y dominio de las tierras de propiedad colectiva que entre las poblaciones de la Provincia de Santa Elena se ha mantenido desde épocas prehispánicas y que ha caracterizado la organización sociopolítica

de las llamadas comunas. Según la autora, la intención escondida tras el proceso de mestizaje en esta zona, fue la apropiación de los territorios indígenas de propiedad colectiva.

Ahora, este proceso de conversión de indígena a cholo mestizo, no sólo estuvo sostenido en una modificación de la denominación étnica. El pasar a ser cholo estuvo sostenido en una idea esencialista de la identidad, en un sistema histórico de representaciones dominante que negó el carácter étnico de los indígenas de la Península de Santa Elena, por no acomodarse al estereotipo imperante de “lo indígena”. De acuerdo a Muratorio los textos narrativos y visuales que se han construido a lo largo de la historia sobre los indígenas, con sus enunciados y sus silencios, han creado representaciones fundacionales que han sostenido la construcción hegemónica de la "nación" ecuatoriana en distintos contextos históricos (1994: 10). Es decir, las nociones sobre qué es indígena o qué no es indígena, y cómo se representa o como se debe representar lo indígena y su etnicidad, estarían articuladas a situaciones y momentos específicos de definición y redefinición del proyecto del Estado-Nación, en donde las élites políticas hicieron esfuerzos para consolidar una identidad nacional.

De acuerdo a Álvarez, históricamente las élites de la costa han representado a los pobladores de la Península de Santa Elena, como una población “*mestiza aculturada*”, debido a que rápidamente habrían asimilado elementos culturales coloniales como el lenguaje castellano, la vestimenta occidental y la religión católica (1999). Es decir, la denominación “cholo” por parte de las élites políticas se basó en la aplicación del estereotipo étnico y esencialista que los indígenas de la sierra y la Amazonía si cumplían. El hecho de no llevar vestimenta tradicional, hablar una lengua originaria o practicar una religiosidad o ritualidad particular facilitó el proceso estatal de blanquimiento de los pueblos indígenas de la península de Santa Elena. “El blanqueamiento físico y cultural ha funcionado en todos los niveles de la sociedad; más que como tránsito de indígenas a mestizos o cholos –o de ellos a la categoría de blanco-mestizos– representa y significa el tránsito de la mayoría de la sociedad hacia la occidentalización” (Walsh, 2009:26).

En el marco del nacimiento de la república, las representaciones hegemónicas retrataban a los indígenas como inferiores, y por tanto fueron excluidos de todo proyecto nacional. Luego, como una estrategia de expansión política del Estado los indígenas de la

costa, fueron transformados en “ciudadanos” radicalmente opuestos a los indígenas inferiores de la sierra, y por lo tanto insertados en la idea de nación mestiza, en donde la continuidad cultural entre lo prehispánico y lo contemporáneo, cabe únicamente para los mestizos. Los grupos étnicos no mestizos no tuvieron la posibilidad de reconocerse en lo prehispánico sin antes no se convirtieron al mestizaje. Posteriormente los indígenas guancavilcas que luego pasaron a denominarse cholos mestizos por decisión de las mismas élites estatales, fueron tachados de ser “aculturados”. Y entonces, las políticas de la representación étnica en el contexto del Estado-Nación se han readecuado y adaptado a las formas dominantes. Dentro de este contexto, es claro que los pueblos han tenido que buscar mecanismos para reinventar y visibilizar su pertenencia étnica, fundamentalmente para gozar de ciertos derechos constitucionales.

Si bien la revalorización de la Figurina Valdivia pudo haber sido introducida por entidades externas a la localidad, se constituyó y se constituye como un auto-referente, y por lo tanto, un mecanismo estratégico de identificación que reafirma una pertenencia identitaria y étnica de los pobladores de la comuna Valdivia. Este objeto apropiado y valorado de diversas maneras, hoy, para los pobladores es un ícono de carácter local y nacional, que evidencia la continuidad ancestral, los vínculos con lo prehispánico. Se trata de una re-simbolización del ícono, presente en su representación visual y material.

El museo local Valdivia

Se llevaron toditito, aquí nos dejaron vaciada la comunidad. Usted encuentra las mejores piezas en las casas de los coleccionistas o en los museos de las grandes ciudades. El mismo Emilio Estrada tiene un museo, y mire aquí el museo que tenemos tiene solo fragmentos, pedazos...

(Ángel Yagual, 2014).

Un espacio crucial para comprender el proceso de lo arqueológico, patrimonial e identitario en la comuna Valdivia, es el Museo Local del mismo nombre.

Este museo constituye en sí mismo, un sistema de representación local en el que no solo se puede notar el discurso sobre el pasado prehispánico, sino una realidad mucho más compleja como es el relativo apego identitario de los pobladores a lo arqueológico; el saqueo histórico del patrimonio arqueológico en la comuna Valdivia por parte de

coleccionistas e investigadores; la negligencia de instituciones locales y nacionales respecto a la mejora del museo.

Como antecedente, el museo Valdivia fue construido por la Dirección de Turismo (DITURIS) en 1976. De acuerdo a los testimonios locales se conformó a partir de donaciones de piezas arqueológicas que reposaban en las casas de las familias que participaron en los proyectos de investigación arqueológica en la década de los 50 y 60. Este espacio funcionó por un tiempo como laboratorio pero dejó de ser frecuentado por los arqueólogos debido a que no presentaba la infraestructura arquitectónica adecuada (Juan Orrala, 2014, entrevista). Un informe de la UNESCO redactado en 1979 por el arqueólogo y consultor Rex González, por ejemplo, llama la atención sobre el agresivo diseño arquitectónico del museo que afectaba el carácter paisajístico de la comuna, y llama la atención además sobre las malas condiciones del material arqueológico existente (González, 1980). En la década de los 90 el museo adquirió cierto dinamismo gracias a la ayuda del francés Eric Mialhe quien visitó la comuna con la idea de adquirir piezas arqueológicas y que posteriormente inició algunas gestiones particulares por petición de los comuneros. Las intenciones de Mialhe apuntaban a conformar un eco-museo (Sánchez, 2008). Parece ser que se modificó en algo el diseño y las condiciones del mismo, no obstante, el hecho de no existir un recurso constante y un plan de manejo del espacio, llevó a que el museo quede prácticamente en abandono.

Desde la construcción del museo en la década de los 70, y más aún luego de la declaratoria del sitio Valdivia como Patrimonio Cultural de la Nación en 1997⁹, no han faltado promesas por parte de diversas instituciones locales y nacionales para mejorar el museo o construir uno nuevo.

Por citar algunos casos, en el 2006, la USAID (*United States Agency for International Development*) en convenio con el Gobierno ecuatoriano desarrolló un Plan de Manejo para Manglaralto, San Pedro y Valdivia, y dentro del plan de manejo se propuso “el desarrollo de un museo de sitio en la comuna Valdivia” como uno de los elementos

⁹ La declaratoria realizada por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en 1997, implica la división del sector en tres partes, una zona de primer orden, una de influencia y una de respeto. La zona de primer orden, que protege el sitio arqueológico mismo abarca 13.000 m²; la segunda zona protege los sitios adyacentes a la primera zona, dentro del sector urbano de la comuna Valdivia y comprende 64 hectáreas (Sánchez, 2008).

estratégicos para la promoción turística del sector. No obstante este proyecto, no se ejecutó.

En el 2008 la Subsecretaría de Turismo del Litoral, planteó un proyecto museográfico y museológico, y un diseño arquitectónico para un nuevo museo en la comuna Valdivia. Dentro del guion museográfico se propuso “recuperar la idea de sitio arqueológico dejando expuestas las áreas de excavación disponibles en la zona del actual museo; expropiar el terreno junto al Museo; resolver el problema de la estructura del primer piso y loza de una futura ferretería aledaña al museo, pues esto afecta la perspectiva general de la edificación museo, su acceso y su puesta en valor; manejar una jardinería nativa en los alrededores; el nuevo proyecto debe involucrar a los artesanos dentro de un programa que permita emplear racionalmente los tuestos Valdivia sin contexto que se encuentran dentro de la construcción”. Este proyecto, sin embargo, nunca se ejecutó pues el diseño arquitectónico no se adaptaba al carácter paisajístico de la comuna.

En el mismo año, la Prefectura de Santa Elena, en ese entonces a cargo de Ana Triviño, planteó un macro-proyecto de “Recuperación del patrimonio arqueológico, reactivación productiva y desarrollo social de las comunas San Pedro y Valdivia”. Uno de los componentes, fue justamente la remodelación del museo. Este proyecto, al menos el componente del museo, tampoco se ejecutó.

Estos ofrecimientos fallidos han generado entre la localidad una profunda desconfianza hacia las instituciones del Estado y Gobiernos locales. Las instituciones están desgastadas ante los ojos de los pobladores de la comuna que ven cómo el poco patrimonio arqueológico que les queda se va deteriorando, y cómo un recurso cultural/patrimonial es desaprovechado como potencial ingreso turístico y educativo.

En ese sentido, el museo más allá de ser el espacio concreto donde reposan piezas arqueológicas e información histórica sobre la identidad del territorio, deja al descubierto la limitada capacidad de reacción y gestión de los círculos académicos de la época, del Estado, de los gobiernos locales y de las empresas privadas frente a un hecho de envergadura nacional e internacional, como fue el descubrimiento de la Cultura Valdivia y la posterior declaratoria patrimonial del sitio. “La Declaración de Valdivia como Patrimonio Cultural ha sido como un sabio que llena su casa de muchos libros pero nunca los lee, la declaratoria no se cumple, haciendo caso omiso de la grandeza de nuestra

cultura” (Evaristo Borbor de la Cruz, dirigente de la comuna Valdivia en la década de los 70, en: Sánchez, 2008).

Por otro lado, la memoria local en torno a la realidad del museo refiere al saqueo arqueológico como uno de los hechos que forman parte de la historia de la comuna Valdivia. Actualmente no existen más de 200 objetos arqueológicos, entre fragmentos de originales y réplicas de las culturas Valdivia, Guangala, Chorrera y Manteño-Huancavilca. La población está consciente de lo que significó el descubrimiento de la cultura Valdivia en términos de identidad nacional y local, pero también está consciente de cómo su patrimonio arqueológico fue vendido y extraído de la localidad ante la gran demanda de coleccionistas y para las mismas investigaciones científicas. La investigación arqueológica en ese sentido, tiene una doble significación. Por un lado el indudable aporte científico sobre el pasado prehispánico, pero por otro el mal manejo del patrimonio arqueológico. Como veremos en el siguiente capítulo, ciertamente la mayoría de los objetos de la Figurina Valdivia pasaron a manos de los coleccionistas privados e investigadores nacionales, y posteriormente a las reservas y estanterías de los museos nacionales.

Ahora, más allá de la relación compra/venta del patrimonio arqueológico por parte de coleccionistas e implicados en la investigación, es fundamental preguntarse si el museo arqueológico realmente representa la identidad de los comuneros de Valdivia. Es inevitable notar la predominancia de lo arqueológico en el discurso local de la identidad, debido al intervencionismo de la academia y el Estado en el territorio, pero ¿está este discurso de identidad plasmado en el museo?, ¿representan identidad local los objetos arqueológicos que reposan en el actual museo Valdivia? Ciertamente se puede decir que sí. Los objetos arqueológicos tienen una significación que rebasa lo científico, pasando al campo de lo simbólico y emotivo. El museo local como mencioné antes es evidencia de la negligencia y del saqueo, pero también es evidencia de la fuerza de lo local para mantener un espacio identitario con vida. El museo existe gracias a la gestión de los comuneros y allí radica su valor. Es por ello que un nuevo espacio-museo necesariamente deberá ser comunitario y participativo. La visión y demanda de los pobladores sobre un nuevo museo, en el caso de ejecutarse, es clara: buscan un museo que sea administrado por los mismos pobladores; y exigen que se devuelvan las piezas arqueológicas, en especial las figurinas Valdivia que fueron extraídas de la comuna para diversos fines y en diversos momentos.

CAPÍTULO IV

LA FIGURINA VALDIVIA Y LAS INSTITUCIONES DEL ESTADO: OBJETOS AUTÉNTICOS, IDENTIDAD NACIONAL Y DISPOSITIVOS DE MEMORIA

Se trata de lugares en donde los objetos connotan entidades animadas o inanimadas

(Casey, 1996:31)

Hasta aquí he mencionado algunos aspectos sobre el contexto académico y político en el que se produjo el descubrimiento de la Cultura Valdivia y la consecuente valoración científica y mercantil de los objetos de la Figurina Valdivia. La valoración científica que vino con el descubrimiento arqueológico trajo consigo relaciones mercantiles demarcadas por el interés monetario en las Figurinas Valdivia producto de las prácticas del coleccionismo de objetos y el huaquerismo. A la vez, he señalado algunos aspectos sobre la apropiación local y estratégica de la Figurina Valdivia a través de la producción de imágenes visuales, para fines de identificación étnica.

Para dar continuidad a la idea de trayectoria y uso de los objetos arqueológicos, en este capítulo reflexionaré sobre la Figurina Valdivia y su circulación y apropiación en el museo y como logo institucional, preguntándome concretamente, ¿cómo han operado las relaciones de poder y saber, los modelos de representación y los modelos de temporalidad en los que han sido insertados los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia en el Museo Arqueológico del Banco Central? y qué implicaciones tiene el uso de las imágenes de la figurina Valdivia en el logo oficial del Ministerio de Cultura y Patrimonio?, interrogantes que me llevan topar, en primer lugar, aspectos sobre la conformación de las colecciones en el museo del BCE en plena modernización del Estado, y segundo lugar, la relación entre la imagen-logo institucional del MCP, la arqueología y la “nueva” idea de nación intercultural.

Había señalado que para cuando se produce el descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia, la arqueología estaba plenamente asociada al coleccionismo de objetos y el Estado empezaba a fijar la mirada sobre la importancia de la cultura material para la

construcción nacional, no obstante, no existían políticas culturales claramente demarcadas y únicamente dos entidades, la Academia Nacional de Historia y luego la Casa de la Cultura Ecuatoriana apadrinaron la curiosidad de la élite mestiza por su pasado precolombino. Pero a finales de la década de los 60, el surgimiento de los museos del Banco Central, del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, y la creación de escuelas de arqueología para la profesionalización de arqueólogos ecuatorianos, evidencia un giro en el rol del Estado en cuanto a la práctica arqueológica y consecuentemente, en relación a la construcción y representación del pasado cultural prehispánico.

El lugar de la arqueología y el surgimiento de los museos del Banco Central en el contexto de modernización del Estado: una perspectiva histórica

Un museo es una extraña caja de cristal que podemos interpretar simultáneamente como ventana, escaparate o espejo, según la posición que adoptemos.

(Carretero, 1996:1)

Veo al museo tradicional (decimonónico) como el espacio clave en donde se producen las relaciones entre la valoración de los objetos arqueológicos, el saber arqueológico y la incidencia del Estado para la construcción de la identidad nacional y la representación del pasado prehispánico. El espacio/tiempo del pasado cultural está representado en el museo tradicional. El orden del museo es la mirada oficial de la historia. El museo, funciona como un dispositivo de la memoria, y por lo tanto actúa directamente sobre el establecimiento de una noción del pasado a través de su representación material y visual. Saber y poder confluyen en el espacio museo, pues se instituye como un instrumento socializador al servicio de las élites políticas y culturales, y un instrumento científico al servicio de la idea de progreso (Ballart & Tresserras, 2001). Un museo público, como señala Andrade (2004), es un ejemplo de las instituciones que constituyen el aparato del Estado, y por lo tanto reproduce dinámicas generalizadas a dicho aparato.

Ahora, el antecedente para la formación de los museos nacionales está en las prácticas del coleccionismo de objetos y en las ideas sobre la nación que se gestan y consolidan con la modernidad en Europa. Coleccionismo y nacionalismo contribuyeron a la

génesis de los museos. Tresserras y Hernández (2001) desarrollan un recorrido histórico importante sobre el apareamiento de los museos y su relación con el coleccionismo.

El coleccionismo se habría desarrollado de manera especial en la antigua Grecia. El museo griego, fue una institución que consistía en una especie de laboratorio en donde se encontraban depositadas variadas colecciones de especímenes naturales y objetos culturales para fines de investigación. Los romanos también desarrollaron algo parecido, la diferencia fue que otorgaron especial importancia al coleccionismo privado. Durante la Edad Media, se impuso sobre todo la acumulación de objetos religiosos, y la Iglesia fue la que de mejor forma se dedicó a la práctica del coleccionismo. Debido al valor simbólico y concreto otorgado a la cultura material, se pensaba que ésta debía reposar en las Iglesias. Los objetos del pasado, sin embargo, empezaron a tener una funcionalidad dentro de la perspectiva histórica, y un interés selectivo de acuerdo a las necesidades del presente, con el desarrollo de las ideas renacentistas que se producen en Europa a partir del siglo XV. La cultura material dentro de este contexto, empezó a ser valorada sobretodo bajo criterios estéticos y por la información textual que poseía. En esta época se consolidó el coleccionismo como una práctica privada y exclusiva de la aristocracia y la burguesía, especialmente en Italia y de forma particular en Florencia. El florecimiento del coleccionismo privado en varios países de Europa, dio lugar al surgimiento de espacios particulares para la organización de las colecciones, como los denominados gabinetes de curiosidades, galerías o cámaras de maravillas, que posteriormente pasarían a configurar lo que hoy reconocemos como *museos*. Con el desarrollo de los principios de la revolución científica se establecieron tres grandes áreas de conocimiento pertinentes al coleccionismo de objetos: el arte, la historia/arqueología y las ciencias naturales. A finales del siglo XVI, los especímenes de la naturaleza adquirieron especial valor para los coleccionistas científicos, quienes posteriormente con ayuda del método taxonómico creado por Linneo en 1735, empezaron a establecer series ordenadas de vegetales y especies animales. La cultura material por su parte, empezó también a ser apreciada no sólo por su valor estético como sucedía a principios del siglo XV, sino por ser evidencia “auténtica” de la evolución cultural de las sociedades. A partir del siglo XVIII con el nacimiento de la utopía de la razón y el progreso, se instaló en Europa una especie de obsesión por el pasado cultural y sus objetos arqueológicos pues se buscaba explicar el progreso de las sociedades a partir de verdades

científicas. En este contexto, las evidencias materiales del pasado adquieren vital importancia por lo que se inician procesos sistemáticos de inventario y reunión de colecciones de antigüedades, así como excavaciones intensivas de sitios arqueológicos, muchos de ellos ubicados fuera de Europa. El siglo XVIII se ve marcado además por el nacimiento de la arqueología moderna como una disciplina especializada en la investigación del pasado (Ballart & Tresserras, 2001:31-40). Las colecciones ubicadas ya sea en la casa de los aristócratas, o en las universidades adquieren en esta época el rango de “instrumento de la ciencia al servicio de la verdad” (Ibídem, 41), y son pensadas como evidencias del conocimiento de la humanidad que deben ser abiertas al público mediante exposiciones.

La formación de los museos nacionales se remite al apareamiento de nuevos espacios de representación, propio del paso de la episteme renacentista a la episteme clásica y posteriormente, decimonónica (Pazos, 1998:35). El siglo XIX es el siglo de los museos por excelencia (Días, 1991: 94 en: Prats, 2004:25). Su consolidación tiene estrecha relación con el desarrollo de la corriente del romanticismo y el nacionalismo. La formación y apareamiento de los museos nacionales se vincula con las formas de poder político propias de los estados-nación que se fortalecen durante de los siglos XIX y XX en Europa (Kaplan, 2008), y en el “seno de la reordenación epistemológica característica de la modernidad” (Pazos, 1998:35). Los museos históricos del siglo XIX fueron concebidos como un conjunto de salas cuyo recorrido permitía pasar revista a los momentos gloriosos de una nación (Benjamin, 2005: 414, en Kingman, 2011). Desde entonces, su misión ha sido dar a la idea de nación una dimensión tangible a partir de los objetos coleccionados. Las colecciones de objetos dentro del museo son pensadas como reflejo de los logros materiales, esenciales y espirituales de la humanidad, pero de forma especial, de la nación (Ballart & Tresserras, 2001).

En América Latina el surgimiento de los museos se dio mediante la reproducción del pensamiento moderno en torno a la nación que surge en Europa y que se recepta en los países latinoamericanos mediante los continuos procesos colonialistas. A lo largo del siglo XIX, una de las operaciones simbólicas centrales para la elaboración del gran relato de la nación, fue justamente la instalación de una versión de la historia sostenida en símbolos, que sirvieron como anclaje para la invención de la identidad nacional (Jelin, 2002:40). La

identidad cultural en Latinoamérica se construyó ligada al Estado mediante la ocupación de un territorio, la construcción de una narrativa del pasado ligada a ese territorio y a la formación de colecciones. Gran parte de los objetos emblemáticos de dicha identidad se empezaron a guardar en museos y a consagrar como elementos integrantes de identidad. A partir de ella se fueron armado repertorios de “nuestro patrimonio”, que se supone nos representan y conforman la esencia de la nacionalidad (Salgado, 2008:16). Los objetos arqueológicos en tanto evidencias materiales del pasado lejano, permitieron a las élites tener un sustento y evitar así posibles supuestas invenciones míticas sobre el origen de la nación. La determinación del origen en ese sentido, es un asunto político más que disciplinario (Gnecco C. , 2002). Es el Estado, a través de diferentes mecanismos, entre los que se ubica el museo, el que ha institucionalizado un imaginario sobre origen de la nación, y una versión del pasado cultural que obedece a una versión de la identidad nacional.

En el Ecuador, como ya he señalado en el capítulo II, las ideas sobre la nación se gestaron a partir de 1830 mediante la acción de las élites ilustradas, cristianas y terratenientes de la Sierra cuyo proyecto nacional criollo se basó en negar toda conexión con lo indígena “vencido”, pero que luego buscó hallar un origen no europeo mediante la sacralización del pasado prehispánico indígena. El coleccionismo de objetos arqueológicos, en cambio fue una práctica intensiva durante el XIX. Desde sus inicios el coleccionismo de objetos prehispánicos estuvo articulado a las prácticas empíricas de la arqueología y luego a la arqueología científica, pero también a un tipo de coleccionismo ilustrado caracterizado por el atesoramiento de los objetos. Y es realmente a partir de la década de los años 60, con el descubrimiento de la Cultura Valdivia, y luego, con la formación de los museos en los años 70, que el coleccionismo se consolida como una práctica sistemática vinculada por un lado, a la disciplina arqueológica (como ya he señalado en el capítulo III), y por otro a los museos nacionales que empezaron a financiar investigaciones y adquirir colecciones. Muchas de las colecciones privadas que se fueron organizando durante esta etapa de apogeo, pasaron luego a conformar las colecciones oficiales de los museos nacionales del Ecuador, y de especial forma, los museos del Banco Central.

La consolidación del *Museo* como una institución cultural de relevancia nacional en Ecuador coincidió con el boom petrolero que se produjo iniciada la década de los años 70 y que trajo consigo la aparente modernización del Estado. La ilusión de modernización del

Estado afectó también al sector cultura. Durante la dictadura “nacionalista revolucionaria” impuesta en 1972 por el general Rodríguez Lara, por ejemplo, el ámbito cultural se sujetó también a la lógica del mercado. La cultura fue tomada como un factor estratégico dentro de la doctrina nacional, por lo que en 1974 se expidió una Ley de Cultura, que según Tinajero (2011), no fue más que una nueva ley para la Casa de la Cultura.

Dentro de este contexto, la acción orientada a “devolver la memoria cultural al Ecuador”, se desplegó en campos muy variados, todos ligados al imaginario de la identidad nacional. La tarea de “recuperar la memoria”, ejecutada inicialmente por la Academia Nacional de Historia y luego por la Casa de la Cultura ecuatoriana, gradualmente fue asumida por el Banco Central, que a partir de los años 70, no sólo creó varios museos y bibliotecas nacionales, sino que empezó a financiar trabajos de campo e investigaciones, organizó cursos y exposiciones y publicó la mayor parte de los resultados científicos, lo que aparentemente “ayudó a cambiar la imagen de la arqueología en el imaginario del país” (Valdez, 2010). Uno de los principales hechos a nivel nacional, lo constituye la creación e inauguración del “Museo Arqueológico y Galerías de Arte”, el 1 de diciembre de 1969, en la ciudad Quito. A través de este museo y de otros creados posteriormente en Guayaquil, Cuenca, Loja, Riobamba, se produjo un despliegue nacional orientado a la “recolección sistemática de arte y arte cultura” para fines de la identidad nacional.

El antecedente para la creación de los Museos del Banco Central se sitúa en 1927 cuando el economista estadounidense Edwin Walter Kemmerer, conocido también como “Doctor Dinero”, llegó al Ecuador en octubre de 1926 con la idea de reestructurar el sistema bancario del país, y recomendó la creación de un Banco nacional como un mecanismo para regular el manejo y emisión de monedas y billetes. Mediante decreto ejecutivo se creó el Banco Central del Ecuador, obligado a mantener reservas en oro equivalente al 50 % de sus billetes en circulación (Almeida, 2009). En marzo de 1927 el Presidente Isidro Ayora suscribió la Ley Orgánica del Banco Central del Ecuador, y el BCE inició operaciones el 10 de agosto de 1927, fecha considerada como la de su fundación¹⁰. A partir de 1946, las compras de oro fueron también de tipo arqueológico, pues Kemmerer, que para entonces había visitado el Museo de Oro del Banco Central de Colombia, sugirió la incursión del Banco Central del Ecuador en la “labor cultural” (Zapater, 2007).

¹⁰<http://www.bce.fin.ec/index.php/historia>

La primera colección de arqueología que organizó el Banco Central fue en 1958, luego de que se empezaron a separar los objetos de oro pertenecientes a la cultura La Tolita, de otros objetos menos preciados. Un documento del Banco Central, de 1959 deja notar incluso la valoración asignada a cada objeto de oro:

Quito, a 2 de Feb. de 1959

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR
LABORATORIO QUIMICO

Objeto arqueológico de Oro.
una mascaquita

Gms	_____	6,20 ✓
Kilats	_____	20,50
% Ley	_____	85,41
Fino	_____	5,29

s/. 19,45 el gramo de oro fino
s/. 102,89

Fuente: Archivo institucional del Museo Antropológico y Arqueológico de Guayaquil.

La acumulación gradual de dichos objetos llevó finalmente al coleccionismo intencional y sistemático, y el Banco Central terminó comprando verdaderas colecciones arqueológicas conformadas por particulares (Landázuri & Ordóñez, 2011:80). En 1960, por ejemplo, el Banco compró una importante colección de piezas arqueológicas al suizo residente en el Ecuador Max Konanz, quien a lo largo de sus años en el país, acumuló una gran cantidad de objetos arqueológicos. El Banco compró también importantes colecciones como las de Luis Felipe Borja, Luis Cordero Dávila, Carlos Crespi y Emilio Estrada, y de este modo aumentó notablemente su patrimonio (Zapater, 2007). El Banco Central en este periodo acumuló un fondo de 100.000 objetos precolombinos, pero también 5.094 piezas de Arte Colonial y Republicano, y 2.542 obras de Arte Contemporáneo.

Las colecciones privadas compradas por el Banco, permitieron finalmente la formación y apertura del Museo Arqueológico y Galerías de Arte, en diciembre de 1969, durante el último periodo de Gobierno de Velasco Ibarra, cuando se encontraba de Gerente General del Banco el Economista Joaquín Zevallos Menéndez, y como Director del Museo, el arquitecto Hernán Crespo Toral. Luego de una larga etapa de funcionamiento, el museo entró en un periodo de estancamiento, debido a que en 1989, como parte de una reforma a la Ley de Régimen monetario y Bancos del Estado, se planteó desprender jurídicamente el área cultural del BCE para convertirla en una fundación. Como producto de algunas modificaciones administrativas, el museo fue trasladado en 1991 a unas instalaciones arrendadas a La Casa de la Cultura. El 30 de junio de 1995, finalmente se inauguraron las nuevas salas del Museo y Galerías de Arte “Guillermo Pérez Chiriboga”. Y en mayo de 1996 se abrió la sala permanente de Arqueología (Zambrano, sin año). Por este mismo periodo se desarrollaron nuevos estatutos del Banco, vigentes hasta el 2010, en donde el área cultural se reconoció como un proceso especial “con la misión de administrar, desarrollar, investigar, conservar y defender el patrimonio cultural del Banco Central del Ecuador para contribuir al conocimiento de la cultura e identidad ecuatorianas” (Zapater, 2007:229).

La figura Hernán Crespo Toral fue clave durante el periodo de formación y consolidación de los museos del Banco Central y sus áreas culturales. La cita de Valdez resume en gran medida el imaginario dominante sobre la trayectoria de la arqueología ecuatoriana y sus personajes: “si con González Suárez comenzó la historia de la

arqueología y con Jacinto Jijón y Emilio Estrada se ganó sus letras de nobleza, con Hernán Crespo volvió al pueblo y gracias a él fue asumida por la colectividad (Valdez, 2009:229 en Valdez, 2010:15).

Crespo Toral, ingresó al Banco Central en 1959 como “técnico museólogo” y fue quien inventarió y organizó el material cultural arqueológico obtenido de las colecciones privadas. También desarrolló el diseño arquitectónico, el guion museológico y el montaje museográfico de las salas y exposiciones del Museo Arqueológico y Galerías de Arte, del que fue director desde 1968 hasta 1985. A través del discurso claramente patriótico y nacionalista de Crespo Toral, se puede notar la ideología de fondo que motivó la gestión de los museos del BCE. Crespo reafirmó constantemente que “el Banco Central no podía ser tan solo un guardián de la reserva monetaria, sino que debía serlo también de las reservas espirituales de la nación” (Crespo en Zapater, 2007:202); señaló además que la misión de los museos era “devolver la memoria cultural al Ecuador” (Almeida, 2009:29), y “colaborar al descubrimiento y afirmación de la identidad del pueblo” (Zambrano, sin año,2).

En Guayaquil, sobresale la figura del etnólogo e historiador danés Olaf Holm, quien llegó al Ecuador en 1940 y luego se trasladó a Guayaquil por su amistad con Carlos Zevallos Menéndez, en ese entonces presidente de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas. Se atribuye a Olaf Holm la creación del museo del Banco Central en la ciudad de Guayaquil. Este museo nació primero con el nombre de “Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano”. En 1974 Olaf Holm fue nombrado como su director, conformando desde ese periodo una colección de aproximadamente 50.000 objetos arqueológicos. En ese mismo año, Holm conformó la “Comisión de Adquisiciones” de objetos arqueológicos, integrada por él, Carlos Cevallos Menéndez, Enrique Tábara y Yela Loffredo, y comenzó a realizar millonarias compras de lotes de objetos arqueológicos. En 1980, se reinauguró una nueva etapa del museo, esta vez bajo el nombre de “Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador”. Según Andrade (2004), el nombre de Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano implicaba una apertura a campos no sólo de la arqueología y a nivel latinoamericano, lo que molestó mucho a la burocracia quiteña, por lo que se dispuso la modificación del nombre incluyendo “Banco Central del Ecuador” en la denominación. Posteriormente, en el año 2004, se abrió otra etapa del museo, esta vez bajo el nombre de “Museo Antropológico y de

Arte Contemporáneo” (MAAC), con el objetivo de “contribuir a la afirmación y valoración de la cultura nacional” (MCYP, 2015). Según Andrade, si bien el discurso de fondo que movilizó la apertura del “nuevo museo” prometió “un museo más allá de las cuatro paredes” que dialogue e integre a la sociedad a las actividades culturales, su inauguración oficial en julio del 2004 no fue más que la ritualidad requerida para la sacralización de un modelo clásico y conservador para la ciudad de Guayaquil, es decir un museo basado en la exposición dedicada a consagrar objetos de valor nacional (Andrade, 2004). Esto sumado a que la ubicación del museo fue en el área “regenerada” por la municipalidad de Guayaquil, lo que intensificó aun más la relación entre la cultura y el museo con los ámbitos políticos conservadores.

En el 2006, el MAAC inauguró una de las exposiciones más emblemáticas: “Los 10.000 años del antiguo Ecuador” en donde se “muestra un recorrido por la historia del hombre en América y Ecuador, su impacto en el ambiente, la organización social, medios de producción y el desarrollo de la tecnología, con miras a fortalecer nuestra identidad nacional” (MCYP, 2014). Finalmente, en el año 2009, debido a la reforma a la Ley de Régimen Monetario y Bancos del Estado, se dispuso que las áreas culturales del Banco Central del Ecuador, pasen a formar parte del Ministerio de Cultura. Y desde el 2010, el MAAC de Guayaquil, pasó a formar parte del “Centro Cultural Libertador Simón Bolívar”, y el “Museo Arqueológico y las Galerías de Arte” de Quito, pasó a denominarse “Museo Nacional del Ministerio de Cultura”. El 19 de julio del 2010, se hizo el traspaso de los bienes culturales del MAAC al Ministerio de Cultura a través de la veeduría y control del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). Actualmente, en el MAAC, existe un fondo denominado “fondo Guayaquil”, que está formado aproximadamente por 59.000 piezas arqueológicas que conforman las colecciones exclusivamente creadas por este museo desde su apertura. Además de ello existen dos colecciones más, la de Presley Norton y la de Carlos Cevallos Menéndez, que están bajo la figura de comodato, es decir, han sido entregadas al MAAC para que los objetos sean catalogados e inventariados.

Ciertamente la apertura de los museos del Banco Central modificó el tratamiento de los objetos arqueológicos y su rol en la definición de la identidad nacional. Si hasta la década de los 50, la arqueología no era lo suficientemente sistemática y el Estado apenas entendía el valor funcional de los objetos arqueológicos, a partir de la creación de los

museos nacionales del BCE, esta perspectiva se modificó, pues trajo consigo un despliegue nacional ejecutado a través de intensivas excavaciones e investigaciones arqueológicas. Este despliegue nacional llevado a cabo desde inicios de la década de 1970, estuvo fortalecido por el inicio de una etapa de profesionalización de los arqueólogos, que inició con la apertura del Centro de Investigaciones Arqueológicas a cargo del Padre Pedro Porras. A través de este Centro, que fue parte de la escuela de Pedagogía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) en Quito, se realizaron varias investigaciones arqueológicas en donde participaron estudiantes quienes posteriormente ejercieron la profesión de arqueólogos e historiadores. Porras tuvo estrecha relación con Betty Meggers por lo que receptó y aplicó su metodología de análisis y enfoques teóricos, es decir, “la recuperación de restos culturales que definan o se ajusten a las fases que se van estableciendo” (Valdez, 2010:13). Durante el auge de los museos del BCE, se produjo además la formación de arqueólogos en el extranjero, no obstante, podría decirse que es recién a partir de 1980, que en el Ecuador se crean escuelas para la formación profesional de arqueólogos. En Quito, en la PUCE se abre una especialización en arqueología dentro de la carrera de Antropología y en Guayaquil, el arqueólogo guayaquileño Jorge Marcos abre el Centro de Estudios Arqueológicos en la Escuela Politécnica del Litoral (ESPOL), en donde se formaron únicamente dos generaciones de arqueólogos, debido al temprano cierre de la carrera.

Por este mismo periodo, se creó además el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), concretamente el 9 de junio de 1978¹¹, cuando se encontraba el Consejo Supremo de Gobierno a cargo de la jefatura del Estado y el Gobierno¹². Esta entidad fue adscrita a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, reemplazando a la Dirección de Patrimonio Artístico, y financiada con los recursos del Gobierno Nacional, a través del Ministerio de Educación y Cultura. Entre los objetivos del INPC se estableció: Investigar, conservar, restaurar, exhibir y promocionar el Patrimonio Cultural en el Ecuador (Art. 2 numeral, a), objetivo que también se plantearon oficialmente las áreas culturales del Banco Central. En 1979 se expidió la Ley de Patrimonio Cultural en donde se vuelve explícita la protección del patrimonio arqueológico prehispánico por parte del Estado. Antes de entrar en vigencia la

¹¹Mediante decreto No. 2600

¹²El Consejo Supremo de Gobierno ejerció sus funciones desde 1976 hasta 1979, luego de que fuera derrocado el General Guillermo Rodríguez Lara.

Ley de Patrimonio, existió en el Ecuador la Ley de Patrimonio Artístico emitida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1945, en cuyo artículo primero se señalaba: “declárese tesoros pertenecientes al patrimonio artístico nacional los objetos arqueológicos de cerámica, metal, piedra o cualquier otro material y las ruinas y fortificaciones, templos y cementerios indígenas precoloniales”. En esta ley además, se señalaba ya la importancia de implementar mecanismos de control de la *exportación ilícita* de piezas arqueológicas (Art. 10), y de acuerdo al Art. 13, se reglamentan las excavaciones arqueológicas mediante el permiso concedido por la Casa de la Cultura (Idrovo, 1989). Es decir, desde 1945 existió ya una Ley de protección del patrimonio arqueológico que luego se reafirma en 1979, no obstante, ambas leyes fueron letra muerta en materia de excavación ilegal de sitios arqueológicos y compra/venta de objetos, por lo que la gestión del INPC, ha sido desde sus inicios, considerada como llana y tibia tanto en temas de investigación como en temas de control del patrimonio cultural.

Es claro que a partir de los años 70, el Estado nacional empezó a tener directo control sobre la invención y control del pasado cultural, no sólo mediante la producción de un *capital jurídico* o un aparato legal y normativo, sino además, mediante un continuo proceso de construcción estatal de carácter estructural y simbólico que se expresaría, objetivamente en la “creación de instituciones básicas”; y a nivel simbólico en el esfuerzo realizado por las élites para crear un “cemento ideológico de la comunidad política” (Zepeda, 2010:164), a través de la construcción de imaginarios nacionales basados en la sacralización de los objetos arqueológicos.

Contradictoriamente, si bien el Estado desarrolló políticas públicas, legislaciones de patrimonio cultural, e instituciones “especializadas” como los museos nacionales del Banco Central y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, así como centros de formación académica para la profesionalización de los arqueólogos ecuatorianos, la construcción nacional oficial y el control institucional del pasado arqueológico, fue resultado de procesos sistemáticos de descontextualización y mercantilización de aquellos objetos arqueológicos sacralizados.

En esa época el museo, de manera especial, empezaba a demarcar profundamente la brecha entre lo sagrado y lo profano. Lo sagrado entendido como ese espacio ordenado y seguro, y lo profano entendido como aquellos espacios caóticos e inseguros, es decir, las

localidades, los pueblos, las comunas pensadas como incapaces de valorar los objetos nacionales tan preciados. En este sentido, es cuestionable la labor de los museos del Banco Central, pues como ya he señalado, y veremos más adelante, la formación de las colecciones y exposiciones (no todas por supuesto) fueron producto de las prácticas del coleccionismo y éstas a la vez, producto del huaquerismo que implicó el saqueo del patrimonio arqueológico de sus contextos locales e históricos. Como mencioné en el capítulo anterior, muchos de los objetos que reposaban en la comuna Valdivia (por citar un caso, la Tolita es otro conocido) fueron comprados por algunos arqueólogos y altos mandos que trabajaban en el Banco Central, y en ese sentido, es clara la ambigüedad que acompañó a la “salvaguardia” del patrimonio arqueológico que emprendió el Estado a través de sus instituciones tanto académicas como gubernamentales.

La Figurina Valdivia en la colección y la exposición: objetos bellos y auténticos

La memoria es una cualidad del mismo material: la materia es memoria
(Huberman, 2009:58).

Desenterrados, atrapados, descontextualizados, comercializados, codificados, curados, fichados, ordenados, apresados, exhibidos. De frente y de perfil. De piedra y de cerámica. La memoria vuelta cosa. El objeto reposa inerte. Es observado e incomprendido el tiempo/espacio que aguarda quieto en la vitrina. Ver y no tocar, panorámica, recorrido breve y falso. No se entiende. Aún el texto carece de sentido. Cuatro palabras, cuatro frases, cuatro rótulos, cuatro objetos no explican 4.000, 8.000, 10.000 años del Ecuador Antiguo.

El museo es una estructura compleja. Lo que vemos en el museo, lo que se expone en el museo, lo que se representa en el museo, es producto de un proceso de segregación, selección y ordenación de objetos arqueológicos obtenidos mediante la compra/venta a coleccionistas privados, o durante las investigaciones arqueológicas. “El poder se autofirma de modo simbólico precisamente al insistir en su derecho a singularizar un objeto, o un conjunto o clase de objetos” (Kopytoff, 1996:100). El museo constituye el gran repositorio de objetos, el gran contenedor de memoria material, el espacio nacional por excelencia.

No es novedad que los Museos arqueológicos del Banco Central, me refiero al de Quito y Guayaquil, compraron muchas colecciones arqueológicas antes, durante y después

de su creación y apertura. En un primer nivel, los objetos que se exponían en las muestras, procedieron de las colecciones formadas por coleccionistas privados. Y el coleccionista, organiza su colección fundamentalmente a partir de su sentido del gusto y hasta obsesión por poseer y atesorar determinados objetos. El coleccionismo, como ya he señalado antes (capítulo I), es producto de un sistema de valoración de la cultura material que depende fundamentalmente de los gustos e intereses del “coleccionista híbrido” al que se refiere Delgado (2007), es decir, aquel hombre “ilustrado” que pretendía coleccionar por placer y al mismo tiempo por hacer ciencia. Pero los museos se conformaron también a partir de los objetos acumulados durante las investigaciones arqueológicas.

El proceso de adquisición de objetos arqueológicos a coleccionistas privados estaba dado en ese entonces mediante una relación de compra/venta en donde el proveedor proponía un valor relacionado al número de piezas arqueológicas y sus cualidades o afectos, y la institución procedía a pagarlo, una vez seleccionadas las piezas que creía pertinentes. El proceso de compra/venta de objetos arqueológicos iniciaba cuando el o la coleccionista emitía un oficio dirigido al Director del Museo de la Institución, en este caso a Hernán Crespo en Quito o a Olaf Holm en Guayaquil, en donde ponía a disposición su colección. En un oficio del 10 de diciembre de 1969, dirigido a Hernán Crespo Toral, por ejemplo, la señora Dorothy de Centeno escribe:

Ofrezco en venta para el Museo del Banco central, una extraordinaria colección arqueológica de objetos de oro y esmeraldas, procedentes de La Tolita, provincia de Esmeraldas, en la suma de 100.000,00 sucres. Esta colección, única por su calidad de los objetos, cuenta con 36 piezas de oro y 4 esmeraldas de excelente calidad. En espera de una acogida favorable, quedo del señor Director, muy atentamente, Dorothy de Centeno¹³.

Una vez ingresado el oficio, la Secretaria del Banco ponía en conocimiento de la “Comisión de Adquisiciones”, como lo indica un documento de 1968 en donde la Secretaria del Museo de Quito señala:

Recibí del señor Gonzalo Santana Largacha, seis objetos arqueológicos de cerámica provenientes del sitio La Boca, Provincia de Manabí, avaluadas en una suma de 2.300,00 sucres, y que serán sometidas a la Comisión de Adquisiciones para su compra. Quito, Octubre 7 de 1968.

¹³ La información de oficios y actas que se expone a continuación, fue tomada de la exposición “A Río Revuelto (1975)” realizada en junio del 2014 por la artista Pamela Cevallos en el MAAC. (Cevallos, 2014)

La Comisión de Adquisiciones, que fue creada en Quito por Hernán Crespo Toral en 1968 y en Guayaquil en 1974 por Olaf Holm, era la encargada de analizar los objetos y sus valores de acuerdo al mercado de objetos arqueológicos vigente. Un documento de 1976 deja explícita la existencia de la existencia y labor de la Comisión al señalar:

El Banco Central del Ecuador tiene organizadas Comisiones Técnicas, las cuales colaboran con la Institución, emitiendo su autorizada opinión respecto a las adquisiciones que regularmente se hacen para incrementar el acervo cultural de sus Museos de Quito y Guayaquil (...). La Comisión del Museo de Guayaquil está integrada por el Señor Carlos Cevallos, el Señor Enrique Tábara y la señora Yela Lofredo de Klein

En base a lo que establecía la Comisión se realizaba un informe con el “avalúo técnico” de los objetos en donde se establecía el estado de conservación y su valor monetario. Si la comisión estaba de acuerdo con el costo propuesto por los coleccionistas, entonces se procedía a comprar los objetos, pero si la comisión no lo estaba, se procedía a ofertar otro valor. En el acta de sesión del Comité de Adquisiciones del Museo Antropológico del BCE de Guayaquil, del 5 de marzo de 1979, por ejemplo, se establece:

Se conocieron y se tasaron 15 ofertas presentados con un total de 193 objetos por los cuales los oferentes pedían 2.092.000,00 sucres. De los lotes 809, 815 y 821, se rechaza un objeto a cada uno por no tener las condiciones que se requieren para Museos. Las tasaciones del comité ascienden a 749.400.00 sucres.

La oferta de la Comisión era inmediatamente comunicada a los coleccionistas, quienes a su vez determinaban si vendían o no los objetos, que finalmente eran sometidos a una especie de regateo sobre la base de diferentes argumentos, como lo indica un documento (sin fecha y nombre) en donde se señala:

En respuesta y agradecimiento a usted por la atención que nos ha ofrecido, cumplo con expresarle, autorizado también por mis citados hermanos y sobrinos, que aceptamos formalmente la oferta presentada por el elevado intermedio de usted, no obstante permitírnos estimar en forma muy íntima, que el precio fijado no nos satisface plenamente, en razón fundamental y comprensible, de la relación que familiarmente hacemos de los factores históricos y afectivos que para nosotros representa tan bella y significativa pieza. Sin embargo, juzgamos así mismo que en compensación de desprendernos de ella, queda en nuestras conciencias la tranquilidad de haber dado fiel cumplimiento a nuestro propósito de siempre, identificado con el de nuestros antecesores, en el sentido de que aquella tan preciada joya continúe siendo conservada en posesión y bajo celosa custodia de una institución nacional

Finalmente, una vez aceptada la oferta y la transacción entre el coleccionista y la institución, el Comité de Adquisiciones convocaba a sesión en donde los valores acordados y el número de piezas adquiridas quedaban formalizados mediante un acta.

Ahora, resulta interesante analizar el circuito de las Figurinas Valdivia, para comprender la dimensión de la trayectoria de los objetos y lo que representan en cada espacio o en el marco de tecnologías de tipificación, exposición, catalogación.

De acuerdo a la información brindada por los funcionarios del MAAC el 30 de julio del 2014, “el Fondo Arqueológico del Museo actualmente está compuesto por un total de 58.663 bienes arqueológicos que han sido acumulados desde los años 60. De estos objetos, 5.395 piezas están catalogadas como Cultura Valdivia, y de ellas 3.626 están catalogadas como Figurinas”. Es decir, en el museo arqueológico de Guayaquil existen 3.626 Figurinas Valdivia, en cerámica, concha, hueso, piedra, y de diferentes tipos y variedades, lo que equivale al 6,2% del total de objetos arqueológicos que conforman las colecciones que reposan actualmente en el MAAC. De los 3.626 objetos catalogados, 3.560 fueron comprados por el Banco mediante esta especie de transacción entre “propietarios” de las piezas y funcionarios. Únicamente 2 objetos fueron donados y de 64 objetos se desconoce su forma de ingreso.

El acta que se muestra más abajo emitida por la Comisión de Adquisiciones en 1977, pone en evidencia el proceso de compra y venta de figurinas Valdivia, los nombres de los proveedores, los costos ofertados por ellos, y los costos aceptados por la Comisión Técnica de Adquisiciones. En 1977 fueron aceptadas por la comisión técnica de adquisiciones un lote de 670 figurinas Valdivia por un monto de 90.000 sucres. Los criterios de valoración de los objetos estuvieron dados fundamentalmente por su estado de conservación.



BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

ANEXO AL ACTA: Noviembre 21 de 1.977

NOMBRES	Nº	PIEZAS	VALOR	VALOR
	PIEZAS	ACEPTADAS	PEDIDO	APROBADO
239 Danilo Marin	65	64	₺ 10.000,00	₺ 4.000,00
240 Cristóbal Santos Panchana	122	122	30.000,00	6.000,00
241 Federico Laines	68	68	20.000,00	8.000,00
243 Ider Pachay	10	10	15.000,00	7.500,00
244 Abdón Calderón Cobeña	39	39	23.000,00	17.000,00
245 Cesario Laines	74	74	18.000,00	6.500,00
246 Andrés Laines	65	65	15.000,00	5.000,00
247 Abdón Calderón Cobeña	6	6	25.000,00	12.000,00
248 Carlos Homero de la Cruz	72	72	15.000,00	3.000,00
249 Victor de la Cruz Limon	100	100	40.000,00	6.000,00
250 Abdón Calderón Cobeña	22	22	13.000,00	6.000,00
251 Enrique Mezones Muentes	5	5	5.000,00	3.000,00
252 Segundo Anguaya Amaguaña	23	23	6.000,00	6.000,00
	671	670	₺ 235.000,00	₺ 90.000,00

J.B.C.

Dr. Carlos Eevallos Menéndez

Sr. Enrique Tábara

Ledo. Felipe Cruz

Sr. Olegario

Fuente: archivo institucional del MAAC. Anexo del acta realizada por la comisión de adquisiciones del museo arqueológico del BCE de Guayaquil en 1977

De acuerdo a los archivos institucionales, cada objeto arqueológico de la Figurina Valdivia podía variar de precio, dependiendo de su composición, de su estado de conservación. Por ejemplo, en un acta de 1978, un objeto catalogado como “figurín de piedra tallada completa, Valdivia”, fue avaluado en 20.000 sucres por la Comisión de Adquisiciones. Mientras que un “figurín Valdivia embarazada fragmentada”, fue avaluado en 3.000 sucres. Y una “cabeza de figurín completa Valdivia” fue avaluada en 500 sucres.

Según la información recolectada, se registra a 1977 como el año en el cual más objetos fueron comprados, esto es 2224 objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia. En 1978 se compraron 656 piezas, en 1979 se registran 96 objetos comprados, en 1980 59 objetos, en 1981 9 objetos, en 1982 fueron compradas 161 piezas, 1983 49 objetos, en 1984 20 objetos, en 1985 2 objetos, en 1998 un objeto, en el 2005 61 objetos, y en el 2007 3 objetos. No existe registro del año de adquisición de 8 objetos que igualmente fueron comprados.

Se registran 57 proveedores que a partir de 1977 vendieron sus colecciones y objetos de la Figurina Valdivia al MAAC

PROVEEDOR	CANTIDAD
ABDÓN CALDERÓN COBEÑA	1.474
ADOLFO BELTRÁN ORRALA	48
AGUSTÍN M. LÓPEZ BAILÓN	2
ALEJANDRO PACHAY	1
ALEJO VELEZ CRUZ	10
ALFREDO VERA NAVAS	17
ANDRÉS LAÍNEZ	16
ANTONIO PINCAY	2
ARTEMIO BAILÓN RIVERA	5
BARTOLOMÉ SANTANA PILOSO	1
CARLOS HOMERO DE LA CRUZ	125
CARLOS MORA HOYOS	5
CARMEN LOOR DE OBANDO	13
CESARIO H. LAÍNEZ DE LA CRUZ	138
CRISTÓBAL SANTOS PANCHANA	301
DANIEL MARÍN	41
DIMITRI VORONEC	30
ELPIDIO J. PACHAY RIVERA	13
EUGENIO BERMÚDEZ	3

FABIÉN ANDRADE VERA	9
FAMILIARES DE EMILIO ESTRADA	386
FEDERICO LAÍNEZ DE LA CRUZ	133
FRANCISCO MOREIRA PALOMEQUE	1
GLADYS OLIVO	36
GLORIA CASTRO	4
HECTOR SANTANA PILOSO	4
HERIBERTO BASILIO	34
HUGO VÉLEZ PINCAY	1
JACINTO SANTANA DELGADO	1
JACINTO VILLÓN	3
JOSÉ GARCÍA VÉLEZ	61
JOSÉ MIGUEL MACÍAS CAICEDO	1
JOSÉ SANTANA	2
JUAN ORRALA	21
LUIS LOZADA PÉREZ	2
MANUEL SANTOS LAÍNEZ	152
MANUEL ORRALA DOMÍNGUEZ	53
MANUEL SOLORZANO VERA	3
MANUEL YAGUAL LAÍNEZ	48
MARIANO MERCHÁN	2
MILTON ORTÍZ	1
OLAF HOLM	116
OSWALDO SÁNCHEZ CHÁVEZ	9
PEDRO CASTILLO FRANCO	1
RAFAEL CRUZ YAGUAL	18
ROBERTO JIMÉNEZ	1
RODRIGO PEZANTES RODAS	4
SANTIAGO BERNABÉ	4
SANTO HILARIO YAGUAL ÁNGEL	70
SEGUNDO ABELARDO VÉLEZ RIVERA	8
SERGIO MINELLY	5
TOMÁS SANTAY	2
VÍCTOR DE LA CRUZ LIMÓN	92
VÍCTOR HUGO BONILLA	10
VÍCTOR HIDROVO QUIMI	1
WALTHER AQUINO ORRALA	22
SIN PROVEEDOR	59
TOTAL	3.626

Fuente: MAAC, 2014. Coleccionistas de figurinas Valdivia

De esta información puedo notar al menos tres aspectos. En primer lugar, que en 1977, Olaf Holm, en ese entonces Director del Museo del BCE de Guayaquil acumuló la mayor cantidad objetos arqueológicos producto de sus propias investigaciones en campo, pero además formó colecciones a través de una comisión constituida para la excavación de sitios y la compra de lotes de piezas arqueológicas en varias partes del país (Pérez Pimentel), lo cual fue fuertemente cuestionado por los ámbitos académicos de la época y por posteriores. El año de 1977 coincide además con la formación del “Centro de Investigaciones y Cultura” dentro del Banco Central, creado con la finalidad de promover la investigación arqueológica y la publicación de resultados. Posiblemente la creación de este Centro de Investigaciones motivó a que Holm iniciara un despliegue nacional para la adquisición de objetos arqueológicos, sumado a la necesidad de fortalecer el Museo de Guayaquil y con ello la idea de que Guayaquil no sólo era un foco económico sino también uno cultural.

El segundo aspecto que me inquieta tiene que ver con la no eficacia de los instrumentos legales que operaban en la época. La Ley de Patrimonio Artístico que se expidió en 1945 y que estuvo vigente hasta 1978, fue explícita al menos con respecto a los permisos para la excavación de sitios arqueológicos, y además ya contemplaba al tráfico ilícito como una actividad que debía ser penalizada. La ley que se expide en 1979 por parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, y que está vigente hasta la actualidad, si bien es también explícita respecto al tráfico ilícito, esto no significó que los objetos arqueológicos no fueran comercializados a nivel nacional o internacional. Ciertamente ninguna de las leyes impide en alguno de sus artículos la comercialización de objetos arqueológicos a nivel nacional. Únicamente establece que el Estado procurará establecer convenios internacionales que impidan el comercio ilícito de bienes culturales y faciliten el retorno de los que ilegalmente han salido del país (Art. 26), y señala además que ninguna persona o entidad pública o privada puede realizar en el Ecuador trabajos de excavación arqueológica sin autorización del INPC (Art. 28). Es decir, dentro de esta ley, lo ilícito se limitó y limita todavía, por un lado, a las excavaciones arqueológicas que se realicen sin el consentimiento de las instituciones Estado, y por otro lado, a la compra/venta o traslado de piezas arqueológicas fuera del país, sin el permiso del Estado. La compra/venta a nivel nacional no está contemplada, por lo que a pesar de que a nivel nacional, ha sido fuertemente cuestionado el huaquerismo activado por el coleccionismo, las investigaciones

arqueológicas y la formación de los museos nacionales, al menos hasta el 2005 el MAAC siguió comprando objetos arqueológicos según los registros documentales que reposan en el mismo museo. No es hasta el 2010 que el INPC inició una campaña nacional contra el tráfico ilícito de Bienes, cuando abiertamente se condena la compra/venta al interior del país, y entonces se produce una disminución considerable de esta práctica. A pesar de ello, no está legalmente contemplada esta actividad en la ley vigente.

Finalmente, una tercera inquietud tiene que ver con los proveedores. Es interesante notar que según el registro del MAAC, una gran cantidad de objetos arqueológicos de la figurina Valdivia, esto es 725 aproximadamente, fueron comprados a comuneros. Esto es fácil de identificar pues los apellidos que aparecen en la lista de los “proveedores” de objetos arqueológicos como por ejemplo, Orrala, Quimí, Bailón, Laínez, de la Cruz, Basilio, Yagual, entre otros, según consta en el estudio de parentesco realizado por Silvia Álvarez (2011) son de carácter étnico y ancestral, propios de la Península de Santa Elena y parte del Guayas. Esto quiere decir, que gran cantidad de objetos arqueológicos reposan todavía en manos de coleccionistas privados que no han vendido sus colecciones, o en el extranjero. Los comuneros recuerdan claramente haber vendido una gran cantidad de piezas arqueológicas a coleccionistas y arqueólogos extranjeros, sin embargo, parece ser que estas colecciones salieron del país de forma ilícita, pues no constan en el registro de proveedores del MAAC. Actualmente los comuneros de Valdivia dicen que ya no existe demanda de objetos arqueológicos y tampoco comercialización, no obstante, según un poblador que prefirió mantenerse en el anonimato, muchos objetos arqueológicos se siguen extrayendo ilegalmente de la comuna Loma Alta y la Ponga. “Antes la venta era abierta, venían y hacían los pedidos y nosotros excavábamos y vendíamos, pero ahora la venta se lo hace con más cuidado” (Poblador de la comuna Valdivia, abril del 2014).

Con respecto al coleccionismo/huaquerismo al que estuvo articulada la formación de los museos del Banco Central, la arqueóloga Mariella García, quien ha trabajado sobre la reinterpretación y periodización de las Figurinas Valdivia, y quien además es actualmente funcionaria del MAAC, señala que es cierto que los museos de Banco Central se formaron a partir de la comercialización ilegal de piezas arqueológicas. No obstante no todas las colecciones fueron formadas de esta manera. Según ella, hubieron ciertas colecciones, como la de Emilio Estrada por ejemplo, cuyos objetos, desde que fueron vendidos por los

familiares de Estrada, ya estaban codificados, clasificados y catalogados de acuerdo a criterios científicos y para fines de interpretación arqueológica, a diferencia del coleccionista común que buscaba acumular objetos para atesorarlos. Existe según García, una diferencia entre atesorar los objetos coleccionados y recolectarlos e interpretarlos para la generación de conocimiento mediante la comparación. Cuando se trata de coleccionismo con fines de investigación, los objetos poseen un método científico de clasificación. Señala que actualmente está investigando qué objetos fueron “huaqueados” y qué objetos no, para evitar generalizaciones respecto al imaginario de que todo lo que el Banco adquirió fue producto de prácticas del coleccionismo y del huaquerismo. Por otro lado, afirma que si bien no se puede evaluar los procesos de comercialización de piezas arqueológicas de los años 70 con criterios actuales que responden a otros contextos, si es importante señalar que aún para los años 70-80 cuando el BBC conformó sus colecciones, ya existían fuertes cuestionamientos desde la misma academia, a los mecanismos de adquisición de los objetos que los técnicos y funcionarios del BBC utilizaban, no obstante, “fue tal la fiebre de los descubrimientos arqueológicos de las nuevas culturas y la curiosidad por las mismas, que se hizo caso omiso” (Mariella García, 2014, entrevista).


Una vez compradas las colecciones por parte de los museos del BCE, los objetos fueron reorganizados bajo nuevos criterios de ordenamiento, respondiendo a los discursos de verdad que subyacen al saber arqueológico, y a la voluntad de poder ejercida desde el Estado. Las colecciones que los familiares de Emilio Estrada vendieron al MAAC por ejemplo, fueron deshuesadas y los objetos reordenados bajo lógicas de clasificación distintas a las empleadas por Estrada. Las 386 figurinas Valdivia que existían en la colección de Estrada pasaron a conformar el gran contenedor denominado “Cultura Valdivia”, y lo mismo pasó con los otros objetos de esta misma colección y de otras.

BIBLIOGRAFIA

10

CORRESPONDENCIA FOTOGRAFICA

Formato No. Negativo No. Fecha



Fuente: MAAC. Ficha de registro de piezas arqueológicas utilizadas por el museo del Banco Central en 1970

12702

MUSEO DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR	PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACION FONDO ARQUEOLOGICO	No. Inventario 12-16-71	Cultura V
		Colocación	P
Nombre de la Pieza: ESTATUILLA VENUS PENDIENTE		Código 392	
Procedencia: Valdivia 11953		DIMENSIONES	
Material: Cerámica 1400		Largo 1.8 cm.	Alto 5.0 cm.
		Ancho 2.3 cm.	Diámetro
DESCRIPCION			
<p>Morfología: Fragmento de figurín antropomorfo. Tipo Valdivia. Representa una mujer con los brazos cruzados bajo el pecho. Tocado circular el que cae en la parte posterior a la altura de las caderas, en la parte media de éste lleva una línea excisa vertical, el resto del tocado con líneas incisas a manera de pelo. A la parte de la cintura presenta una perforación bicónica en el cabello. Ojos y boca determinados por puntos excisos. Cuerpo engobado y pulido a guijarro. Cara y pelo mates.</p> <p>Técnicas de Manufactura: Elab: modelado</p> <p>Acabado: pulido</p> <p>Decoración:</p> <p>Integridad: 120</p> <p>Observaciones: Le faltan las piernas.</p> <p>Conservación: decolor. 17</p>			

Fuente: MAAC. Ficha de registro de piezas arqueológicas utilizadas por el museo del Banco Central en 1970

Los objetos pasaron a ser tipificados y codificados bajo la ciencia del orden, y tecnologías modernas de clasificación propias del museo, concretamente en fichas de registro como las que se muestran arriba, elaboradas en **1971**. Las fichas de registro del BCE evidencian, entre otras cosas, el año de ingreso de los objetos, así como sus cualidades morfológicas, el tipo de material, la filiación cultural, las dimensiones, técnicas de manufactura, el estado de conservación, y el tipo de acabado.

La descripción morfológica se focaliza en las cualidades femeninas del objeto, “mujer con brazos cruzados bajo el pecho, tocado circular que cae en la parte posterior a la altura de las caderas, tocado con líneas incisivas, perforación bicónica en el cabello. Cara y pelo mates”. No obstante no se habla de significación o interpretación alguna.

Una vez catalogados, tipificados, clasificados y ordenados los objetos mediante la economía visual de las fichas de registro, se procedía a armar las exposiciones. La selección de los objetos para las exposiciones al momento de la apertura de los Museos del Banco Central, según Crespo Toral, se basó en criterios de “ciencia” y “belleza”. Es contundente su cita referente a la exposición: “la recuperación visual de la *esencia de la identidad* a través de los objetos y su entrega a través de una ideología que se plasmaba en una exposición que reunía la ciencia con la belleza, rindió a gran parte de los opositores” [Crespo en (Zapater, 2007, pág. 388)]. Es decir, se pensaba que la exposición debía condensar saber/verdad y estética, y por supuesto ideología. Los objetos bellos e interesantes fueron aquellos que pasaron a constituir las exposiciones del Museo arqueológico. Pero ¿cuáles fueron los mecanismos para definir en ese momento qué objetos eran lo suficientemente bellos y verdaderos como para ser expuestos en la muestra que el museo presentaba al público? No es este el objetivo de esta tesis, sin embargo me atrevo a lanzar algunas ideas.

Uno de los criterios históricos utilizados para seleccionar entre lo verdadero y lo falso ha sido la *autenticidad*. La autenticidad de los objetos tradicionalmente ha servido como primer filtro para segregar los objetos arqueológicos. Únicamente los objetos auténticos y originales tienen una validez científica y una relevancia nacional. Únicamente los objetos originales representarían la “esencia de la identidad nacional”. La materia es memoria, la materia es tiempo y espacio. La cultura material constituye la base del modelo temporal/ espacial que caracteriza al museo tradicional. Los objetos en el museo se ubican

en un entorno estructurado que sustituye el tiempo real de los procesos históricos y productivos por su propia temporalidad (Braudillard, 1968, en Clifford, 1998:262). En ese sentido, no cualquier objeto conforma las colecciones de los museos. Únicamente aquellos *objetos auténticos* conforman las colecciones. Las colecciones se conforman por objetos originales que al ser situados en un esquema específico de clasificación, nos hablan de un tiempo, de una verdad histórica. Para Clifford (1998), dentro del sistema de colección y acumulación de cultura, los objetos son clasificados, y en base a su autenticidad se les asigna valor. Los artefactos auténticos que adquieren una valoración histórica y científica se oponen a los artefactos inauténticos, a las réplicas, souvenirs, artesanías, que adquieren la categoría de copia, objeto irrelevante, arte turístico local de fácil acumulación y comercialización. Entonces, “la autenticidad es una forma de discriminación cultural proyectada en objetos; empero, no es inherente a las cosas, sino que se deriva de nuestro interés en ellas” (Douglas e Isherwood, 1978, en Spooner, 1991:280). La autenticidad es verdad. Solo lo auténtico es verdadero, y lo verdadero está determinado por el saber disciplinar, en este caso, por el conocimiento científico arqueológico. Como dice Carretero, “las exposiciones (...), no pueden sino reflejar aquello que ya son conocimientos asentados, resultados positivos de la investigación, admitidos de manera genérica por la comunidad científica” (Carretero, 1996:330). Así, el museo tradicional no deja cabida a lo falso. Dentro de esta lógica, sólo lo auténtico guarda tiempo, espacio y por lo tanto, identidad y memoria de relevancia nacional. La identidad nacional representada en el museo a través de objetos auténticos, entonces, es “verdadera”. He ahí el rol del saber en la construcción de lo nacional.

Una preocupación constante entre los actuales funcionarios investigadores del MAAC por ejemplo, es que entre las colecciones expuestas en la sala de arqueología, existan réplicas intrusas, objetos modificados en su composición interna u “objetos sembrados” intencionalmente por los pobladores locales. De acuerdo a los mismos pobladores de Valdivia, muchos objetos arqueológicos auténticos fueron triturados, mezclados con barro común, luego restituidos mediante moldes y vendidos a los arqueólogos y coleccionistas como si fueran los auténticos. Así, los arqueólogos que aplicaban la prueba del carbono 14 a los objetos obtenían una datación aparentemente concisa. Pero además, muchas réplicas arqueológicas fueron ubicadas por los pobladores en

lugares estratégicos, de tal manera que luego eran encontradas y “descubiertas” por los arqueólogos.

El criterio de lo “bello”, de lo estéticamente valioso, en cambio, tiene que ver en su sentido concreto, con el estado de conservación de los objetos arqueológicos, es decir su forma y aspecto. Objetos incompletos, desgastados, fracturados, generalmente reposan en el anonimato de la reserva inaccesible o en la economía visual de las fichas de registro, mientras que aquellos objetos completos o previamente restaurados dan la idea de perfección y culminación y por lo tanto son expuestos a los ojos del público. Y estos criterios también estuvieron determinados por el “ojo del experto en conservación” (Ontaneda, 2013). Por otro lado, pienso que la definición de lo bello está también asociada al placer visual que producen determinados objetos-imágenes ante quienes observan y luego definen su valor de acuerdo a la ubicación histórica y social en la que se encuentren (Poole, 2000).

Emilio Estrada en 1958, por ejemplo, directamente asignó belleza a las Figurinas Valdivia luego de su hallazgo. En la cita: los “**bellísimos figurines**, todos femeninos, demuestran el culto a la fertilidad”, Estrada está valorando estéticamente los objetos, una belleza que estaría dada por la forma y más concretamente por la relación de la forma con significados de lo femenino. Lo bello en este caso se asoció con la forma femenina. Pero la belleza además está dada por lo que significan los objetos dentro de la ciencia. Las figurinas Valdivia son “bellas” porque representarían el culto a la fertilidad o rituales de feminidad de los pueblos prehispánicos en un contexto académico y político en donde justamente se buscaba validar ese tipo de prácticas como algo “propio” o “auténtico” del Ecuador antiguo. Eso explica la recurrencia y reincidencia a intentar de comprender científicamente el objeto y sus sentidos rituales femeninos y de fertilidad. La valoración estética de los objetos arqueológicos es tan subjetiva como convencional, es decir, depende del ojo de quien mira pero también de ciertas convecciones sociales, históricas, científicas que responden nuevamente a criterios de valoración pre-establecidos.

El placer visual como dice Poole, está “modelado por ideologías estéticas cuyas historias no son para nada inocentes” (2000:30). Existe un sentido dominante de la visión que determina el placer que los objetos bellos producen. No sería posible determinar en esta tesis cómo se construyó el sentido dominante de la visión que determinó lo bello o lo no

bello en el museo de los años 70, sin embargo, me atrevo a decir que se produjo bajo la perspectiva de la autoridad científica y política de Hernán Crespo Toral en Quito y Olaf Holm en Guayaquil, en un contexto marcado por el resurgimiento del sentimiento nacional y la sacralización del pasado prehispánico.

Una vez determinada la autenticidad y belleza, sucede que los objetos habrían pasado a ser parte de las exposiciones, previo el desarrollo de un guion museológico y museográfico. Lo museológico responde al concepto de la exposición. “El discurso museológico es un producto conceptual originado a través de un proceso generador de significados (...). Crear una exhibición no es otra cosa que trazar líneas conceptuales que den sentido a la exposición (Ontaneda, 2013:16). El guion museográfico en cambio, constituye la propuesta visual de los conceptos a través del orden de los objetos. “Lo museográfico responde a la forma de presentar los bienes culturales en el espacio” (Ontaneda, 2013:18). El concepto está representado visualmente en el nuevo orden de los objetos. La representación en ese sentido, actúa como un orden del espacio/tiempo pasado (Hernando, 2002), y este orden es básicamente el orden de las cosas.

Las fuentes bibliográficas y testimoniales señalan que Crespo Toral elaboró el guion museológico y museográfico para el Museo del BCE que se inauguró en Quito en 1969, no obstante, éstos guiones no “existen” dentro del archivo institucional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y por lo tanto no me fue posible analizar directamente los criterios conceptuales y metodológicos de selección, y las tecnologías de clasificación que el Banco Central utilizó en los años 70 para organizar los objetos en las muestras y exposiciones arqueológicas cuando abrió las salas permanentes. De acuerdo a Santiago Ontaneda, actual funcionario del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y quien además participó activamente en la organización de la sala de Arqueología cuando se reinauguró el Museo del BCE en 1995, mucha información se perdió cuando los museos del BCE, las bibliotecas y los archivos fotográficos pasaron a ser administrados por el Ministerio de Cultura en octubre del 2010.

Existen sin embargo, algunas referencias bibliográficas que permiten una mirada panorámica sobre la museografía que Crespo implementó en la época.

Este museo tenía una museografía simple, sutil y de la época, planteada de manera concreta en donde primordialmente, los bienes culturales lucían sus galas (...). Un

montaje notable el de la **Figurina Valdivia** doble cara, en un muro totalmente blanco de alrededor de doce metros cuadrados, nos demostraba con esa proporcionalidad espacial, que una pieza tan pequeña se agigantaba ante nuestros ojos. El recurso museográfico: un espejo igual de pequeño que nos permitía mirar sus dos frentes (Gómez, 2009:204).

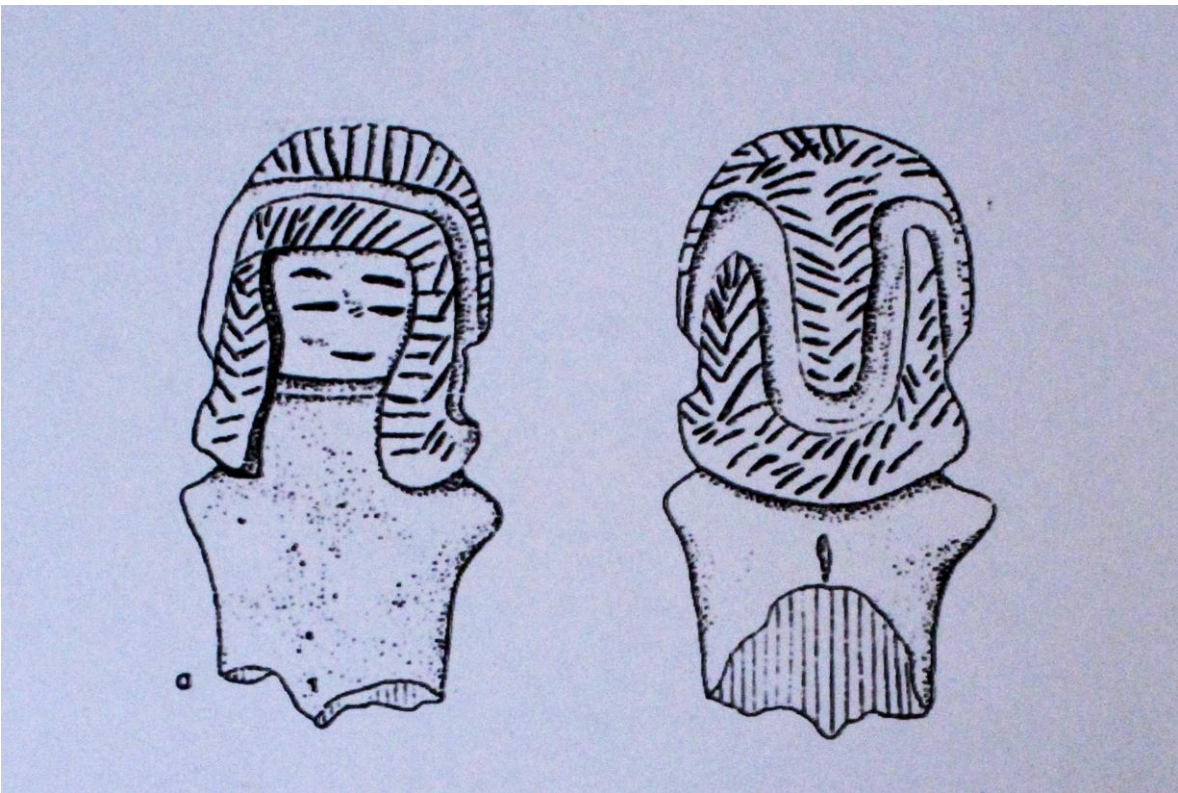
Esta referencia deja notar la preponderancia asignada al objeto de la Figurina Valdivia, mediante el uso de un recurso museográfico que funcionaba justamente porque sobredimensionaba el objeto. El recurso visual, la puesta en escena, el montaje museográfico es la evidencia del sistema de valoración del objeto. Lo que se expone es lo que sirve, lo que vale, lo que merece representar la nación. Pero a la vez, es interesante notar la relación entre la museografía empleada en los años 70 y la actual propuesta.

El recurso del espejo que describe Gómez (2009), funcionó para reflejar el objeto en “sus dos frentes”. Hoy los recursos museográficos utilizados tanto en el MAAC como en el museo de Quito, son incluso, menos sofisticados, pero fundamentalmente transmiten lo mismo.

La colección de figurinas expuesta en el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo (MAAC), en la ciudad de Guayaquil, es muy extensa y por lo mismo más inquietante. Muchas de ellas están dispuestas de frente y perfil como se hacía con los tipos de razas humanas en el siglo XVIII, o como aparecen en las ilustraciones realizadas por Emilio Estrada en 1958. Otras pocas están numeradas, marcadas y codificadas. Las figurinas están agrupadas según fases, materiales, tipos, y cada fase tiene un letrero con descripciones que enfatizan las características formales y femeninas del objeto:

Cabeza triangular, parte superior aplanada, lados hacia adentro, cabeza cóncava, nariz, hombros marcados, pero no brazos, busto pequeño o está ausente. Caderas y glúteos prominentes, redondeados”¹⁴.

¹⁴La transcripción no es literal.



La colección que reposa en el Museo de Quito, en cambio, es básica. “Figurillas femeninas, cerámicas ligadas a rituales de fertilidad”, es la inscripción que consta junto a cuatro fragmentos de diferentes figurinas Valdivia inmovilizados en un panel situado en el área denominada “Periodo Formativo”, dentro de la organización cronológica que presenta el museo arqueológico del ex Banco Central, hoy llamado “Museo Nacional del Ministerio de Cultura”, ubicado en las instalaciones de la Casa de la Cultura, en la ciudad de Quito. Nuevamente, las descripciones se limitan a traducir la morfología del objeto, a resaltar “lo femenino” de las formas y la relación de la forma con una fase cultural dentro de la línea de la evolución temporal.

Los significados rituales, femeninos y de fertilidad adjudicados a la figurina Valdivia, son preponderantes dentro de las ideas nacionales de la época y hasta la actualidad. La exposición que se inauguró en 1995, que es la que actualmente sigue vigente, fue prácticamente una reproducción de la exposición que se realizó en 1969, es decir, el enfoque del actual Museo Nacional del Ministerio de Cultura, sería una reproducción y continuidad del enfoque del museo tradicional de los años 70. De ahí que, analizando los criterios para la conformación de la exposición actual, se puedan extrapolar algunos datos para comprender los museos del pasado y las representaciones del pasado.

Representaciones del pasado cultural: modelos de temporalidad e ideas nacionales

Una de las misiones de los museos del BCE, de acuerdo a Zapater, fue la “necesidad de mostrar al mundo una imagen diferente del Ecuador, precisamente a través de la exposición de su pasado arqueológico” (Zapater, 2007:206). Los criterios conceptuales para organizar las colecciones y exposiciones del Museo del Banco Central entonces, estuvieron orientados por el ánimo de demostrar la antigüedad del Ecuador y los valores arqueológicos del Ecuador al mundo. Así, durante la dictadura de Rodríguez Lara, se autorizó mediante decreto oficial, la salida de 600 objetos arqueológicos a cargo del arqueólogo norteamericano Donald Lathrap, para que se expusieran en el Field Museum de Chicago (Bauman, 1985). Y posteriormente en 1973 se realizó otra de las más importantes exposiciones en Roma. Dos afiches visibles, el uno con una pieza arqueológica y el otro con una escultura de la escuela quiteña fueron colocadas en las calles y plazas romanas (Zapater, 2007).

La idea de mostrar el Ecuador al mundo implicó primero desdibujar el origen de la nación a partir de la reorganización de los objetos bellos y auténticos, para luego proyectar los valores nacionales al exterior. La búsqueda del origen como lo señala Foucault, se esfuerza por recoger la esencia exacta de las cosas a través del tiempo. Es intentar levantar las máscaras, para desvelar finalmente una identidad primigenia. Y entonces el origen es entendido como “un lugar de verdad que pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión de olvido” (Foucault M. , 1980:2-3). El museo mismo es ese lugar de verdad respecto al origen de la identidad nacional. La idea del origen sostiene la versión de la memoria oficial, y es por eso que el museo funciona como un dispositivo de memoria. Tanto en el museo de Guayaquil como en el de Quito, el origen, el punto de partida temporal y espacial, la verdad de la cual la nación se enganchó para explicarse a sí misma, está en la Cultura Las Vegas (8000 AC - 4600 AC), considerada como la precuela de la Cultura Valdivia. De la Cultura Las Vegas ubicada en el periodo “Arcaico” o “Precerámico” empieza el recorrido temporal y espacial por la nación plasmada en diferentes compartimentos y salas de exposición.

El orden de los objetos en la exposición corresponde a un orden epistémico. Mediante la producción de imágenes, representaciones y órdenes temporales y espaciales, se busca dar a conocer el origen y desarrollo cultural de la nación de acuerdo a criterios y discursos de verdad dados por el esquema de conocimiento imperante, en este caso arqueológico (existen otros esquemas de conocimiento, como el antropológico, histórico y artístico, no obstante en esta investigación no viene al caso). Puedo notar que el modelo que sostiene el origen nacional es cronológico. Y es por eso que pienso que esta búsqueda del origen de la nación a través de los museos del BCE, estuvo sostenida en un modelo de temporalidad lineal, que correspondería a lo que Benjamin denomina “tiempo homogéneo y vacío”. Los objetos ordenados que representan el origen nacional, lo hacen a través de un modelo de temporalidad que sigue un enfoque claramente evolucionista expresado en la implementación del cuadro cronológico difundido por Estrada, Meggers, y Evans en su tiempo, es decir, Periodo Arcaico, Formativo (temprano, medio y tardío), Integración y Desarrollo Regional. En base a este esquema el orden de los objetos tiende a exponer el cambio y probar la idea de evolución y progreso de las culturas prehispánicas a través de los valores de la cultura material ubicada en espacios-vitrinas. Y entonces, es claro que en

el museo “el historicismo y el positivismo favorecen la compartimentación y especialización de los saberes, facilitando la formación de conocimientos apoyados en la ordenación y la categorización, de los bloques de objetos” (Ballart & Tresserras, 2001). El tiempo homogéneo y vacío concerniría a un tiempo lineal, un tiempo muerto y congelado por la pretensión de la verdad científica, la idea de progreso, la objetividad y el origen como lugar de verdad. La historia del pasado cultural se delata como un “relato explicativo de una sucesión de hechos enmarcada cronológicamente cuya verdad comprobable pretende organizar un saber objetivo a partir de la demostración literal del pasado documentado” (Richard, 2010:237).

Si la exposición que actualmente compone la sala de arqueología del Museo Nacional conserva la estructura de las exposiciones de los años 70, entonces es clara la vigencia de un paradigma científico que surgió en Europa en el siglo XIX. Los objetos bellos, verdaderos y auténticos organizados bajo el esquema evolucionista y difusionista de Estrada, Meggers y Evans representaron y representan un tipo de saber científico que proyectaba y proyecta la “esencia de la identidad nacional”. Eso se puede notar no sólo en los mecanismos de representación visual, material y textual de los actuales museos, sino en el discurso oficial que los produjo y acompañó. Crespo Toral repitió constantemente la misión de los museos del Banco Central:

La gigantesca obra realizada por los museos del Banco Central en el campo de la cultura ha sido reconocida nacional e internacionalmente como pionera en el rescate de nuestro pasado, por la puesta en valor de sus monumentos (...). Los museos del Banco Central han contribuido al descubrimiento y cimentación de la identidad nacional. Son un bastión donde se afirma la nación ecuatoriana y su destino (Crespo, 1985 en Echeverría & Echeverría, 2012:138).

Posteriormente, Crespo señalará: “el museo es esa especie de Prometeo que roba el fuego sagrado -el conocimiento- para ser entregado como fuego atizado a las nuevas generaciones (Crespo, 2007, en Gómez, 2009:203). Crespo Toral asumió la misión de “dotar a los ecuatorianos de una noción de identidad milenaria. Puso a los objetos culturales de un pasado hasta entonces ignorado, en una vitrina lujosa para que el más humilde de los ecuatorianos pueda admirarlos” (Valdez, 2009:211). Esta noción de “lujo” articulado a la de “acceso” y “humildad” deja notar la separación entre lo culto y lo popular que imperaba en la época. La idea de que el conocimiento está en mejores manos, en las manos de la élite

que sabe administrar los recursos del pasado, es también notoria en el discurso de Crespo, quien a la vez admite el “robo” de ese fuego sagrado, que equivaldría a la descontextualización de los objetos arrancados de esa realidad salvaje a la que se refiere Clifford.

Estos discursos, que son un producto de la época, se irían replegando y reproduciendo con el tiempo. Para Irving Zapater, quien realizó en el 2010 un documento histórico sobre los 80 años del Banco Central, desde una perspectiva oficialista y patriótica, por ejemplo, los museos del Banco Central nacieron como “una manera de identificarse con las raíces y un medio para irse reconociendo como pueblo con los ancestros, y como pueblo con modelos auténticamente suyos” (Zapater, 2007:206). Este imaginario sobre la labor “patriótica” ejercida por el Banco Central, sigue perdurando en los actuales discursos nacionalistas que lo defienden. “El Museo del Banco Central, aparte de rescatar un pasado olvidado y devolver al país su memoria histórica, se convirtió en una herramienta fundamental para poner en valor la obra aborígen, restituyendo lo ecuatoriano a los mismos ecuatorianos (...). El museo demostró al Ecuador y al mundo el desarrollo pionero de las culturas ecuatorianas en el continente americano, dando sentido al devenir histórico de la nación, creando una noción de unidad” (Ontaneda, 2013:14). Las voces de Crespo Toral, Olaf Holm (a pesar de ser extranjero), Zapater y Ontaneda quienes en diferentes momentos históricos estuvieron vinculados a la gestión del Banco Central, reproducen la voz oficial, y dejan notar la perspectiva que en ese entonces se tenía sobre el museo, sobre el pasado arqueológico y sus objetos, en relación a la identidad nacional. La esencia de la identidad está dada por los objetos del pasado que se exponen en el museo. Los objetos expuestos son la identidad misma. El museo es el contenedor de los objetos y por lo tanto de la identidad nacional. Pero esa identidad representada en el museo es selectiva, pues no todos los objetos se exponen. La identidad nacional representada en el museo, en primer lugar, se construye a partir de los objetos coleccionados y por lo tanto, a partir del gusto del coleccionista, y luego bajo de criterios de verdad y belleza, autenticidad y placer visual determinados por la autoridad arqueológica, museológica y museográfica.

Ahora, la esencia de la identidad nacional que condensaban los museos del BCE, no pudo ser otra que la del proyecto nacional mestizo y de la cultura nacional. La llamada modernización del Estado que inició en los 70’s, no modificó la matriz ideológica de la

cultura nacional gestada a partir de 1895, sino la actualizó y la oficializó. El denominado proyecto nacional mestizo, si bien se vino germinando desde el siglo XIX a través de las élites políticas terratenientes, fue introducido oficialmente en los años 70 con la dictadura militar. Es categórica la frase del general Rodríguez Lara: “todos nos hacemos blancos cuando aceptamos los retos de la cultura nacional” (Walsh, 2009:25), y es determinante su discurso cuando se proclama Jefe de Estado, pues en él se define como “miembro de la clase media por cuyas venas bulle sangre indómita producto de la fusión de nuestra raza india y la hispana” (Silva, 2004). Ciertamente, la dictadura inauguró un discurso sostenido en la ideología de la cultura nacional y el mestizaje, una ideología que, como muchos historiadores coinciden, se trató de un proceso sistemático de blanqueamiento logrado a través de la lógica de la “integración nacional” a un modelo capitalista de desarrollo.

Posiblemente el único cambio significativo que se produjo respecto a la ideología de la cultura nacional que se oficializó en los 70’s, es que si antes se presumía una unidad y continuidad cultural con los ancestros incas, ahora se proclamaba una comunidad imaginaria sostenida en la descendencia incontaminada de ancestros milenarios preincaicos. Y la arqueología como ya he señalado antes, jugó un rol fundacional en este proyecto.

De acuerdo a Almeida, el concepto de nación que Hernán Crespo fomentó a través de los museos, fue un relato histórico que pretendía incorporar “a todos los ecuatorianos no solo a los herederos de la ancestralidad, sino a los mestizos, a los blancos, a los cholos, a todos (...). Creó el museo con el ideal de que todos los ecuatorianos tengamos acceso a esos conocimientos y podamos sentir un nexo de unidad” (Almeida, 2008 en Valdez, 2009:219). Este discurso coincide plenamente con el imaginario del proyecto nacional mestizo, con la idea de la unidad nacional, con la idea del nexo ancestral y la integración de “todos” a un “nosotros” cuyo origen común serían las culturas milenarias representadas en los objetos de la exposición museística.

Con la idea de cerrar algunos de los aspectos hasta aquí señalados en este capítulo, encuentro en primer lugar que la indagación sobre la formación de los museos del Banco Central estuvo vinculada con el coleccionismo de objetos. Que la selección de los objetos museables, en primera instancia estuvo dada por el coleccionista quien facilitó la materia prima para el montaje de las exposiciones oficiales. Que una vez ingresados los objetos, éstos fueron segregados bajo criterios de belleza y autenticidad. Que luego fueron fichados

y catalogados y finalmente expuestos previa conceptualización en correspondencia con una propuesta visual. La conceptualización tuvo/tiene que ver tanto con el saber como con el poder. El saber representado y la representación del saber en el orden de los objetos dentro de modelos evolucionistas y cronológicos demarcados por la arqueología. El poder representado y la representación del poder en el orden del discurso nacional que reafirmaba contundentemente el proyecto del mestizaje, es decir, la sacralización del pasado prehispánico como un mecanismo para fortalecer la línea no blanca del mestizaje. Hablamos de que tanto el enfoque evolucionista como la idea del mestizaje se confunden y entre sí se fortalecen en el museo. La idea de progreso representada en el paso del tiempo que los objetos arqueológicos ejemplifican. La idea del mestizaje basada en la descendencia directa no de razas vencidas, sino de culturas milenarias. La antigüedad es la que finalmente sostiene la aceptación de lo indígena prehispánico dentro del discurso nacional de la época.

La Figurina Valdivia como logotipo institucional: ¿cambio del paradigma nacional?

La circulación y apropiación de la Figurina Valdivia no sólo se produjo como objeto arqueológico, réplica o representación visual local en el ámbito disciplinar de la arqueología, en los museos y en la Comuna Valdivia. Este ícono cultural se constituyó con el tiempo en logotipo oficial de algunas instituciones como el Municipio de Santa Elena, la Prefectura de Santa Elena y el Ministerio de Cultura, antes Ministerio de Educación y Cultura, y hoy Ministerio de Cultura y Patrimonio. ¿Qué implicaciones tiene el uso de las imágenes de la Figurina Valdivia en el logotipo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, dentro del proyecto “intercultural” y “pluriétnico” que se “implementa” en el Ecuador a partir del 2007?

El logotipo se constituye como un discurso visual. Los signos gráficos y textuales de los que se compone el logotipo expresan la identidad visual de lo que representan. Es decir, el logotipo identifica y representa pero además, sustituye lo que identifica y representa. El logo busca instaurar “espontáneamente” un orden de la realidad, pues crea e instala referentes visuales que inmediatamente nos remiten a una entidad, empresa, institución, y a su discurso de fondo, es decir, a las tensiones entre saber y poder. En el caso específico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, el logotipo inmediatamente nos remite al

orden institucional, al discurso oficial/nacional de la cultura y el patrimonio, y por lo tanto, al enfoque que desde el Estado se maneja sobre la identidad y, como veremos más adelante, de la interculturalidad.



El logo del Ministerio de Cultura fue creado en el 2007, con Antonio Preciado de Ministro y Vinicio Alvarado a cargo de la estrategia de comunicación. Fue diseñado por William Franco, quien actualmente es Director General Creativo de **UMA CREATIVA**, una agencia de diseñadores y redactores que han trabajado para el Gobierno de Rafael Correa desde que garantizaron su triunfo en el 2007 a través de la estrategia publicitaria utilizada en sus campañas electorales (UMA CREATIVA, 2014).

La idea de utilizar como ícono tres imágenes de la Figurina Valdivia, de acuerdo a los creadores, tuvo que ver a nivel gráfico, con la cromática de la Bandera del Ecuador, conformada por tres colores, cada uno correspondiente a una Figurina Valdivia (Amarilla, Azul y Rojo). Pero además, el uso de estas imágenes se relacionó profundamente con otros aspectos: la idea de que la Figurina Valdivia es un ícono prehispánico propio de la Costa; que el origen de la nación estaría justamente en las culturas de la Costa, y que la fertilidad y feminidad que la Figurina Valdivia representó para los pueblos antiguos, significa hoy una

aparente “ruptura de los paradigmas del Estado patriarcal que históricamente han predominado en el Ecuador” (Franco, 2014, entrevista).

En el 2008, el logotipo fue sometido a un análisis gráfico con la finalidad de mejorar su diseño. El diseñador ecuatoriano Pablo Iturralde sugirió entre sus observaciones que era necesario modificar la forma y contenido del logo “pues las Venus de Valdivia no reflejaban la cultura nacional en toda su magnitud y obviaban elementos visuales o identificatorios de la cultura contemporánea” (Iturralde, 2008), pero esta sugerencia fue rechazada por Galo Mora en ese entonces Ministro de Cultura, aludiendo a que la Venus de Valdivia si es representativa de la identidad nacional (Pablo Iturralde, comunicación Personal, 2014). Otra sugerencia del diseñador fue el cambio de los tres colores del isotipo, es decir, cambiar los tres colores de las Venus, por un solo color para lograr la “visualización de un elemento triple, en lugar de tres elementos iguales”, pero esta sugerencia también fue rechazada debido a que por una disposición nacional todos los logotipos debían mantener los tres colores de la bandera nacional como un mecanismo de afirmación de la identidad ecuatoriana.

El discurso de la identidad ecuatoriana y del origen de la nación es clarísimo. El logotipo representa la versión oficial de la identidad cultural. La Figurina femenina, emblemática de la Cultura Valdivia, una vez más es valorada y usada por su peso científico, estético e histórico, pero esta vez, se instituye como un símbolo nacional oficial. Si anteriormente no era completamente explícito el uso de este ícono para referir al Ecuador, su origen nacional y su pasado prehispánico, a partir del 2007, se lo hace formalmente. Ahora, ¿cuáles son las contradicciones que se pueden notar entre el discurso oficial del Estado, a través del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y el discurso visual presente en el logotipo, es decir, ¿qué predica la institución y qué nos habla la imagen que representa dicha institución?

Como antecedente, la década de los 90 trajo consigo uno de los hechos más relevantes en la historia cultural y política del Ecuador. El levantamiento indígena y las constantes movilizaciones reivindicatorias fueron significativas para evidenciar la caducidad del “Mito de la Raza Vencida”. La nueva presencia política del movimiento indígena situó en una encrucijada a las clases dominantes, lo que obligó a redefinir las estrategias de consolidación de la identidad nacional. La constitución de 1998 recogió

algunas estrategias de “incorporación” y visibilización al reconocer al Ecuador como “un Estado social de derecho, soberano, unitario, independiente, democrático, *pluricultural y multiétnico*” (Artículo 1). La década de los 90 significó también el fin del mecenazgo cultural ejercido por el Banco Central, especialmente en relación a la investigación arqueológica. En 1989 se modificaron las políticas institucionales del Banco lo que significó que se paralizara la intensa actividad cultural que en general venía realizando. La arqueología durante esta década se focalizó sobre todo al rescate, pues se establece como normativa el salvamento del patrimonio arqueológico en toda remoción de suelo, así como proyectos de minería y ambientales.

Con la constitución del 2008, se funda un nuevo mito nacional, un nuevo imaginario que, al menos a nivel discursivo, desplazaría la idea clásica del Estado-nación homogéneo, al inaugurarse un Estado “constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, *intercultural, plurinacional y laico*” (Constitución de la República, Artículo 1), lo que implicaría reconocer la *coexistencia, convivencia y diálogo* de varias nacionalidades y pueblos que comparten un territorio común, más no *una* sola identidad nacional.

El Estado constituye un poder estructural y estructurado, que como bien lo señala Bourdieu, “dispone de medios para imponer e inculcar principios durables de visión y de división conformes a sus propias estructuras, es el lugar por excelencia de la concentración y del ejercicio del poder simbólico” (Boudieu, *Espíritus del Estado: Génesis y estructura del campo burocrático*, 1993, pág. 8). “Se encarna a la vez en la objetividad bajo la forma de estructuras y mecanismos específicos y también en la subjetividad (...), bajo la forma de estructuras mentales, de categorías de percepción y de pensamiento” (Boudieu, 1993:8). El Estado funciona como una especie de *meta-capital* que concentra diferentes tipos de capital: capital de fuerza física o instrumentos de coerción, capital económico, capital cultural y capital simbólico (el prestigio, por ejemplo) (Ibídem).

Si dentro del proyecto nacional mestizo que se oficializa en los 70, se iniciaron procesos sistemáticos de blanqueamiento para invisibilizar la diversidad y fortalecer un Estado uninacional y monocultural, a partir del 2007 el Estado inicia un proceso sistemático de *invención* de referentes de identidad, ejes simbólicos y emblemas territoriales, sobredimensionando y santificando las cualidades de esos “Otros” que anteriormente

fueron anulados, para así dar la idea de que realmente se está construyendo una patria intercultural y pluriétnica. Lo lamentable es que no sólo se fabrican identidades, sino que se las instrumentaliza políticamente a través de discursos y eventos mediáticos que tienen como finalidad visibilizar una gestión inmediateista y cuantificable.

Una de las estrategias del Estado “intercultural” desde su inauguración, fue la consolidación de una estructura burocrática-administrativa de carácter nacional, materializada en la creación y fortalecimiento de instituciones orientadas a la gestión de la cultura y el patrimonio cultural.

El Ministerio de Cultura, por ejemplo, se creó mediante Decreto Ejecutivo, el 15 de enero del 2007 con la finalidad de “estimular la cultura, la creación, la formación artística y la investigación científica”, considerando que,

el desarrollo de un pueblo, como el ecuatoriano, en el que confluyen distintas nacionalidades y etnias culturales, se nutre esencialmente del apoyo de los actores culturales de una sociedad, en orden a la conservación y desarrollo de la identidad cultural, la democratización de la cultura, el reconocimiento de la dimensión cultural del desarrollo, la planificación integrada del desarrollo cultural; la preocupación por lo cuestión regional la nueva relación con la cultura universal, el fomento de las actividades e industrias culturales, la ampliación de la participación en la vida cultural, la promoción: de la coopeación cultural internacional: y la afirmación nacional, reconociendo la pluralidad étnico-cultural del ser humano ecuatoriano, dentro de una visión estratégica de unidad e integración de nuestro país (Cultura, 2014).

A partir de este momento, todas las delegaciones que correspondían antes al Ministerio de Educación y Cultura, pasaron a formar parte del Ministerio de Cultura. Este Ministerio además, pasó a administrar en el 2009, las áreas culturales que antes eran manejadas por el Banco Central del Ecuador, una vez aprobada la reforma a la Ley de Régimen Monetario y Bancos del Estado en donde se estableció un nuevo estatuto del Banco Central. Como parte del despliegue nacional, se crearon además, direcciones provinciales de cultura encargadas de replicar las acciones del Ministerio en cada provincia. Se crearon también las Direcciones Regionales del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), en Manabí, Loja y Riobamba, que antes funcionaban únicamente en Quito, Guayaquil y Cuenca.

Este despliegue institucional dio la idea de una desconcentración y descentralización de funciones y competencias, no obstante, las decisiones políticas, los lineamientos técnicos, la asignación de recursos y la difusión editorial y mediática se

controlan y aprueban desde “la matriz” en Quito, a través de herramientas de Planificación Nacional y de seguimiento presupuestario. En este sentido, podría decir que el Ecuador de mediados del siglo XIX, centralizado política y administrativamente en Quito al que refiere Maiguashca (1994) sigue completamente vigente. La descentralización de funciones y la desconcentración de poderes no son más que discursos bien elaborados que fomentan el imaginario colectivo de transformación.

Así mismo, el 15 de febrero del 2007¹⁵, se creó el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural que posteriormente pasó a denominarse Ministerio Coordinador de Patrimonio, y tuvo como misión “proponer, coordinar y monitorear políticas, planes y programas patrimoniales ejecutados por los ministerios e instituciones del Consejo Sectorial¹⁶, a través de procesos de información, apoyo técnico, seguimiento y evaluación así como del impulso de proyectos emblemáticos que contribuyan al cumplimiento del Plan Nacional del Buen Vivir”¹⁷. En diciembre del 2007 se realizó la *Declaratoria de Emergencia del Patrimonio Cultural de la Nación*, y a través de una Unidad de Gestión, bajo la dirección del Ministerio Coordinador de Patrimonio y con la participación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, se inició un programa de “rescate” del patrimonio a nivel nacional. En el marco del Decreto de Emergencia se ejecutó el proyecto “*Inventario Nacional de Patrimonio Cultural*” que levantó un registro de aproximadamente 80.000 bienes muebles, inmuebles, arqueológicos, documentales y – por primera vez- cultura inmaterial (Guía de Patrimonio Cultural Inmaterial, 2011). Se invirtieron cerca de 40 millones de dólares en realizar el inventario nacional, que serviría posteriormente para la invención y fabricación del Estado intercultural.

La reconstrucción del pasado cultural prehispánico, así como las prácticas de investigación arqueológica, ahora más que nunca están controladas por el Estado mediante su despliegue institucional y burocrático-administrativo. Ciertamente el control del pasado, así como la invención y fabricación del nuevo proyecto intercultural, se da actualmente a través de la gestión del patrimonio cultural, es decir, de aquellas manifestaciones culturales que son lo suficientemente antiguas, vigentes y relevantes como para pasar a representar la

¹⁵Mediante decreto ejecutivo No. 117-A

¹⁶ Tiene entre sus entidades adscritas al: Consejo de Gobierno del Régimen Especial de Galápagos, Ferrocarriles del Ecuador, Ciudad Alfaro, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Ministerio del Ambiente, Ministerio de Cultura y Ministerio del Deporte.

¹⁷ (Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2013)

nación “intercultural”. Dentro del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), por ejemplo, existe una Dirección de Inventario Patrimonial, una Dirección de conservación y salvaguardia de Bienes Patrimoniales, y una Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural. En las Direcciones Regionales del INPC, por su parte, existen las Coordinaciones Regionales del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial. Y dentro de la Coordinación de Patrimonio Material, un área técnica encargada de desarrollar las investigaciones arqueológicas. Y Dentro del actual Ministerio de Cultura y Patrimonio, existe una Subsecretaría de Memoria Social que cuenta con una Dirección de Museos y Sitios Arqueológicos, pero además, existe una Subsecretaría de Patrimonio Cultural con Direcciones de conservación y riesgo, regulación y control, inventario y catalogación. Esto no significa que las investigaciones hayan incrementado, o que se invierta más presupuesto en investigación arqueológica. De acuerdo a Valdez, desde el mecenazgo del Banco Central que se produjo de manera importante durante la década de los años 70, no se ha producido en el Ecuador un apoyo similar.

En mayo del 2013¹⁸, se suprimió el Ministerio Coordinador de Patrimonio, y el Ministerio de Cultura asumió algunas de las funciones del Coordinador. El ahora denominado **Ministerio de Cultura y Patrimonio**, tiene la función de:

Fortalecer la identidad Nacional y la Interculturalidad; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguarda de la memoria social y el patrimonio cultural, garantizando el ejercicio pleno de los derechos culturales a partir de la descolonización del saber y del poder; y de una nueva relación entre el ser humano y la naturaleza, contribuyendo a la materialización del Buen Vivir¹⁹.

El discurso del Ministerio claramente plantea en su discurso promover una interculturalidad y una diversidad que no dejan de estar cobijadas por el imaginario de la identidad nacional, que de acuerdo al discurso visual del logotipo estaría en las raíces prehispánicas de los pueblos de la costa. La identidad nacional, una vez más es cronológica y está dada, sin importar los cambios estructurales del Estado, por la antigüedad y la idea del origen nacional. El discurso visual del logotipo del MCP, dentro de un Estado declarado

¹⁸ mediante decreto ejecutivo 1507

¹⁹ (Cultura, 2014)

plurinacional e intercultural, la idea de la nación clásica, la identidad y el sentimiento nacionalista se mantienen, cumpliendo una función aglutinante que da la idea de unificación territorial. En este sentido, la fundación de un nuevo estado plurinacional e intercultural, no significa la superación del paradigma de la nación sino la continuidad del mismo a través de otros mecanismos que la disfrazan. La nación se esconde en el estado plurinacional, y la identidad nacional está disfrazada por el imaginario construido en torno a la incorporación de las nacionalidades y pueblos a un proyecto. La nueva identidad nacional englobante es la diversidad y la interculturalidad.

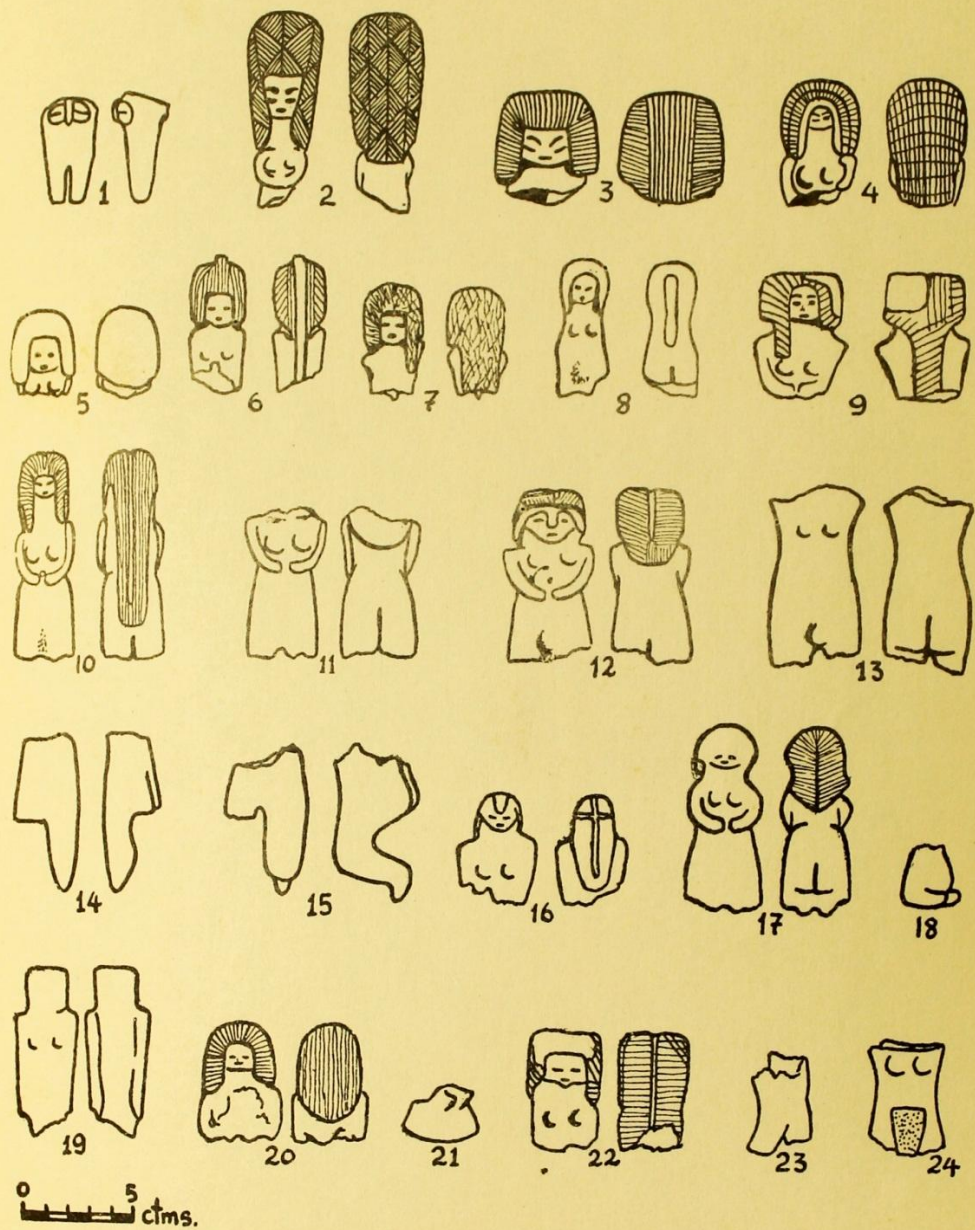
Las imágenes de la Figurina Valdivia en el logotipo del Ministerio de Cultura y Patrimonio representa la vigencia del imaginario de la cultura e identidad nacional, contradiciendo de esta manera los discursos oficiales del “nuevo” Estado “intercultural y “plurinacional” Por otro lado, queda suelta la idea de la aparente ruptura del Estado patriarcal mediante la exaltación logotípica y visual de un ícono femenino y asociado a la fertilidad.

CAPÍTULO V

SÓLO IMÁGENES: PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA FIGURINA VALDIVIA

Este capítulo denominado **Solo Imágenes**, fue el punto de partida de mi investigación, es decir, las imágenes registradas me permitieron notar la vida social del objeto arqueológico, su producción, circulación y apropiación en la arqueología, los museos, la comuna Valdivia, e instituciones como el Ministerio de Cultura y Patrimonio, entre otras. Es por tal motivo que he decidido incorporar este capítulo que, considero, tiene vida por sí mismo. Las fotografías carecen de subtítulos o de explicación alguna, pues sus contextos han sido referidos a lo largo de los capítulos escritos. Las imágenes están organizadas bajo una lógica y algunas de ellas, con la idea de mostrar el proceso de mercantilización de los objetos, la descontextualización de los mismos en el ámbito de los museos, la resignificación de los objetos arqueológicos en el ámbito local, y finalmente la vinculación entre el objeto arqueológico y la identidad nacional.





FIGURINES DE VALDIVIA

Desde el 1 al 9, pertenecen a la colección superficial; el 10, corte A, 1.60 m. profundidad; 11, corte A, 80 centímetros; 12, corte A, 1.80 m.; 13, corte A, 2.40 m.; corte B, 1.60 m.; 15, corte B, 1.40 m.; 16, corte B, 2.40 m.; 17, corte B, 2.40 m.; 18, corte B, 3.60 m.; 19, corte B, 2.60 m. (figurín de piedra caliza); 20, corte B, 2.20 m.; 21, corte B, 2.40 m.; 22, corte B, 3.60 m.; 23, superficie; 24, corte B, 3.40 m.

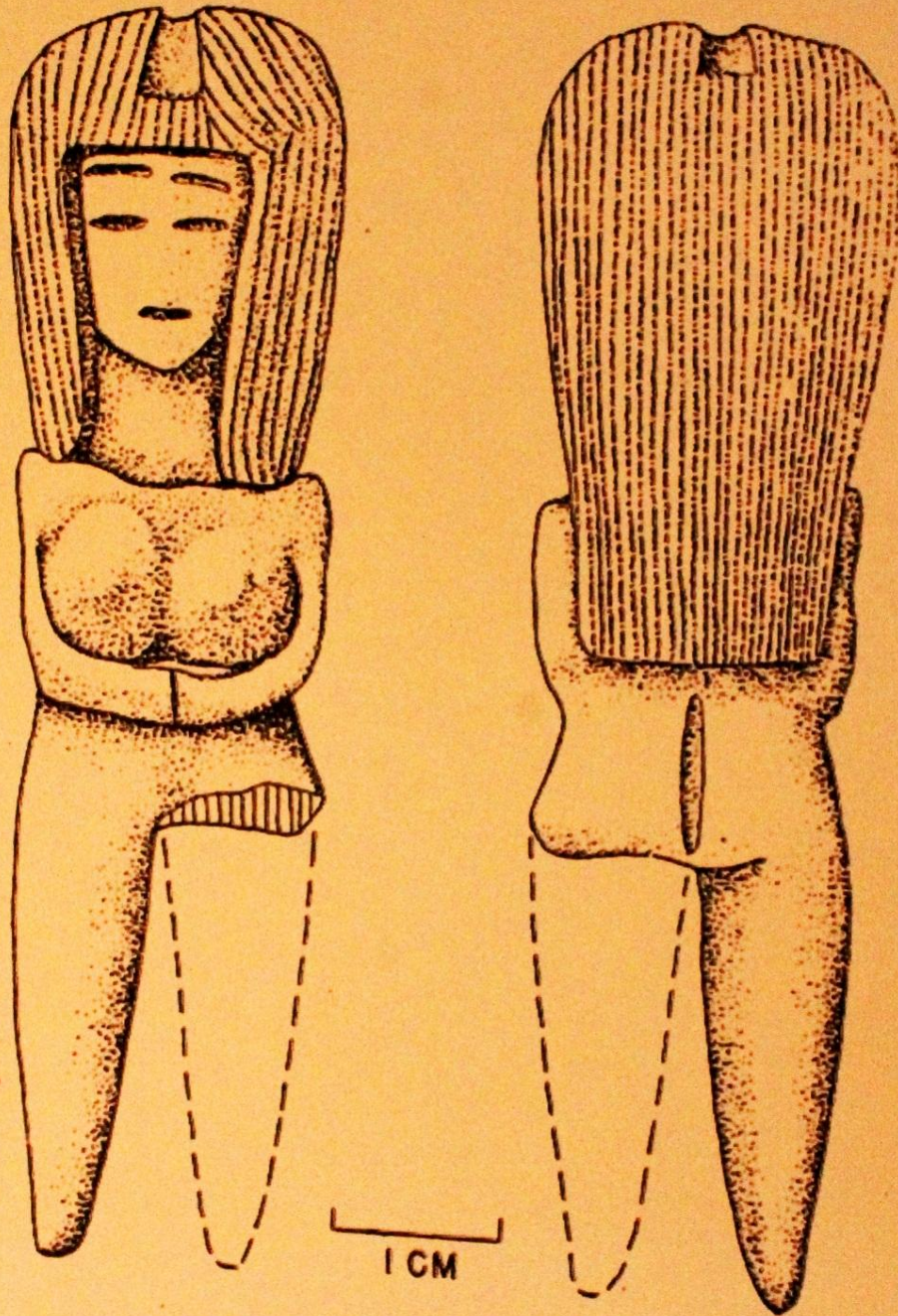


FIGURA 63.— Vistas frontal y posterior del más completo figurín del tipo fino en la colección.

G-31 Valdivia Cut I Level .80 - 1.00 M.

350

Soil conditions same, loose, powdery, light gray.

Level has 3 misc. figurines, plus legs, 1 complete except for 1 leg.

1/9/57

G-33 : : SINCHAL : :
 : : cerca de Valdivia - Manglaralto : : 227
 Site No. : Cut : Location of Excavation and Site Name : Catalog No.

D Colección compuesta de los habitantes - 2
 E piezas reguladas por el profesor - tresto
 S
 C
 OF sacados de un baranco pequeño cerca
 L del camino entre Valdivia y Sinchal -
 O aparentemente todo Guayala y Manteco.
 C
 A nada formativo Valdivia - con H. Catezas
 L y con N. Pechavich -
 I
 T
 Y
 &

F
 I
 N
 D FIND DATA CARD -- COASTAL ECUADOR EXPEDITION
 (Additional data on back) B. Estrada - Nov 56
 Collector Date



BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

MUSEO

Abril 8 1976

Señor Abogado
Dr. don José Salazar Barragán.
Presidente de la Junta Monetaria.
(E.s.d.)

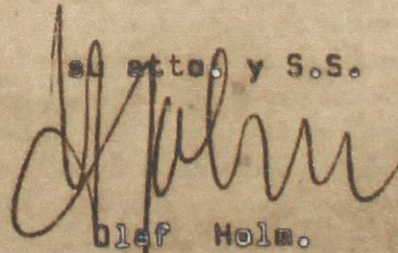
10.000,00 sucres

Apreciado señor Presidente,

De acuerdo con nuestra conversación de esta mañana remito para su archivo el original del informe dado por la Comisión Asesora del Museo del Banco Central en Guayaquil, fechado abril 6 1976, también la lista de ofertas que conoció dicha comisión en su primera sesión de trabajo.

Reitero a Ud. el testimonio de mis consideraciones y me suscribo

su atto. y S.S.


Olof Holm.

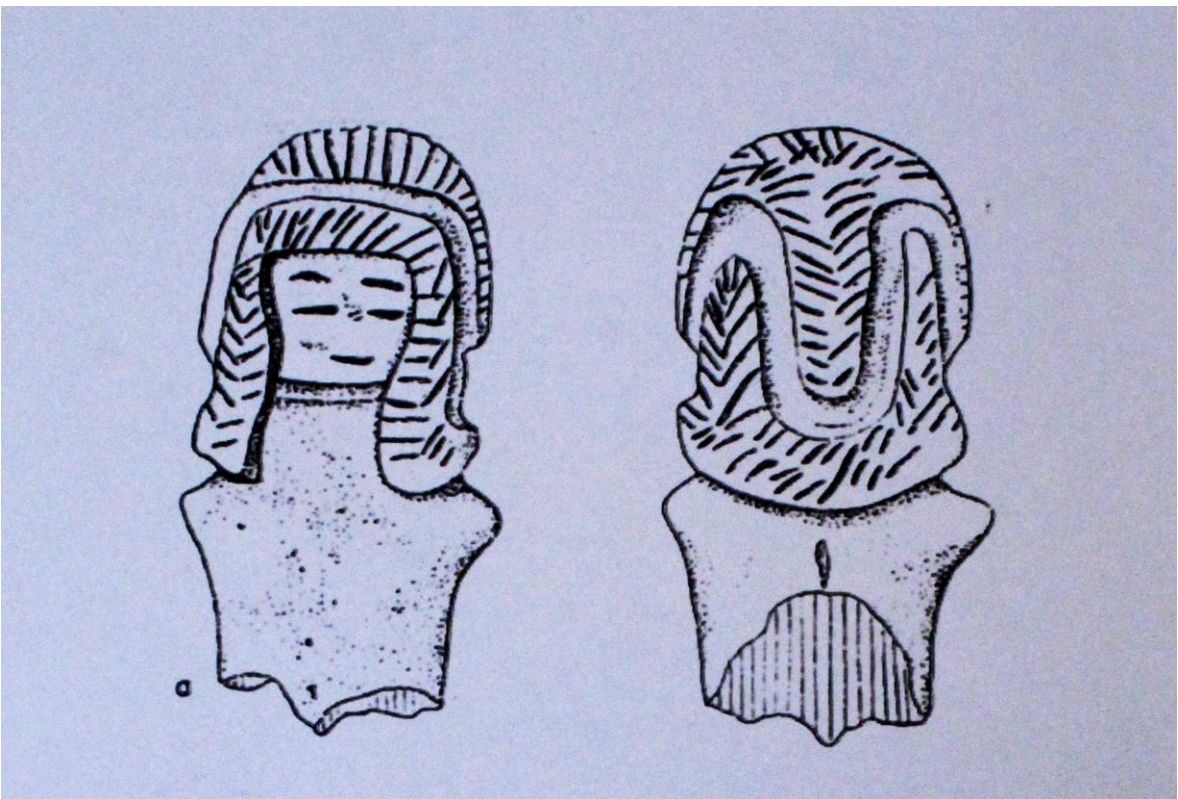


BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

- 3 -



M 23 - 915 - 78	Cuenca pequeña gris de forma cuadrada con decoración incise fina. VALDIVIA.	Cerámica	\$	2.500,00
M 24 - 915 - 78	Cuenca roja incise ancho, fragmentada unida, restaurada. VALDIVIA.	"		2.000,00
M 25 - 915 - 78	Cuenca gris incise ancho, fragmentada unida incompleta. VALDIVIA.	"		1.000,00
M 26 - 915 - 78	Vasija roja fragmentada unida e incompleta. Valdivia.	"		400,00
M 27 - 915 - 78	Figurín de piedra tallada, completa. - VALDIVIA.	PIEDRA		20.000,00
M 28 - 915 - 78	Figura de piedra fragmentada incompleta. VALDIVIA	"		7.000,00
M 29 - 915 - 78	Figura valdivia	Cerámica		3.000,00
M 30 - 915 - 78	Figurín valdivia embarazada.	"		3.000,00
M 31 - 915 - 78	Figurín Valdivia.	"		3.000,00
M 32 - 915 - 78	Idem.	"		3.000,00
M 33 - 915 - 78	Idem.	"		3.000,00
M 34 - 915 - 78	Idem. Pero fragmentada.	"		3.000,00
M 35 - 915 - 78	Idem. Pero de piedra.	Piedra		2.500,00
M 36 - 915 - 78	Idem.	Cerámica		2.500,00
M 37 - 915 - 78	Idem.	"		2.500,00
M 38 - 915 - 78	Idem.	"		2.500,00
M 39 - 915 - 78	Idem.	"		2.500,00
M 40 - 915 - 78	Idem. Pero fragmentada una pierna	"		2.500,00
M 41 - 915 - 78	Figura en proceso de fabricación. VALDIVIA.	"		500,00
M 42 - 915 - 78	Idem.	"		500,00
M 43 - 915 - 78	Cabeza de figurín completa. VALDIVIA	"		500,00
M 44 - 915 - 78	Figura tallada en piedra. Valdivia.	PIEDRA		2.500,00
M 45 - 915 - 78	Figura bicéfala, cabeza y busto. VALDIVIA.	Cerámica.		5.000,00







ECUADOR

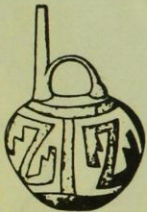
Culturas costeras



Valdivia

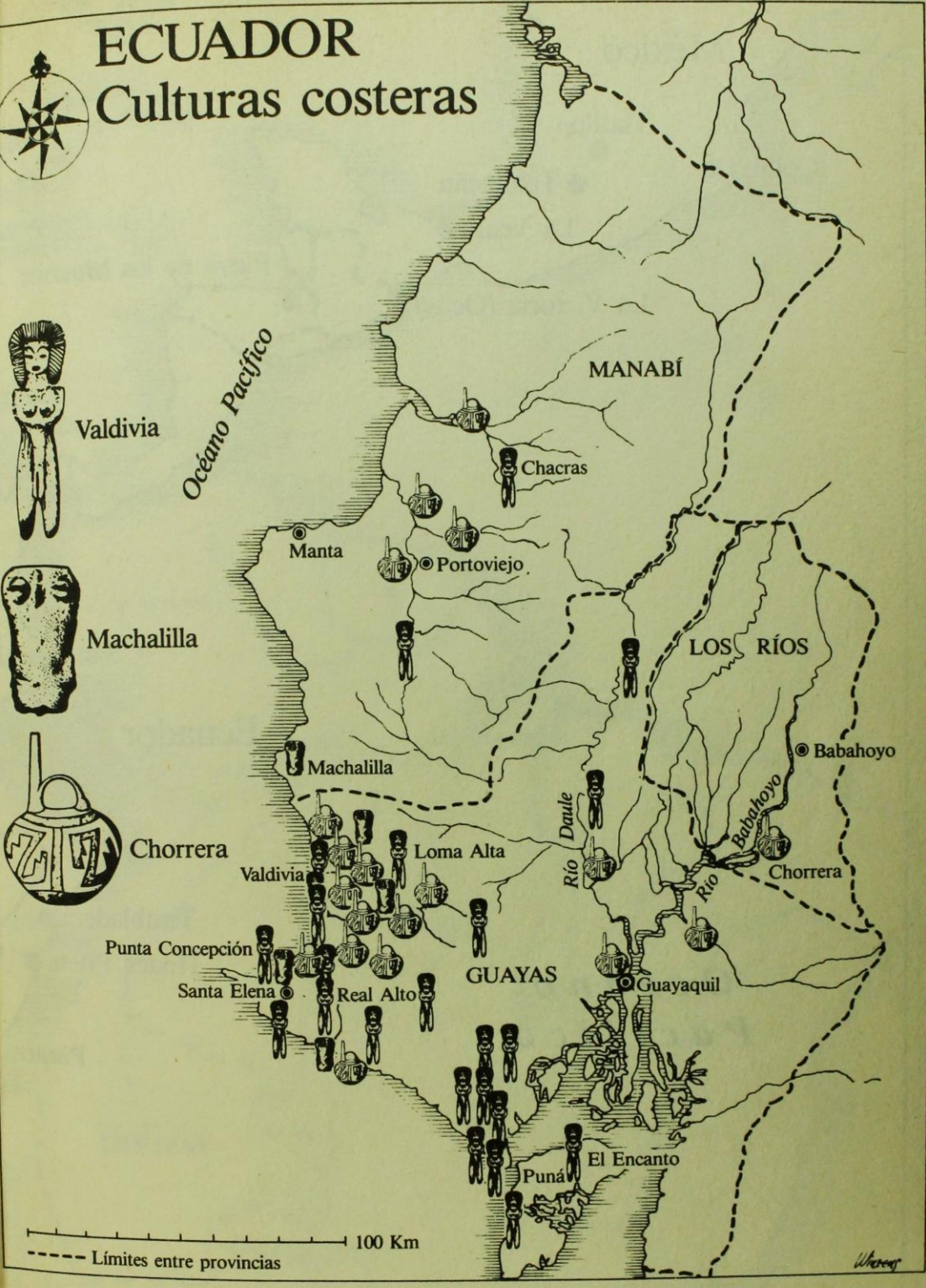


Machalilla



Chorrera

Océano Pacífico



100 Km
--- Limites entre provincias

W. H. ...









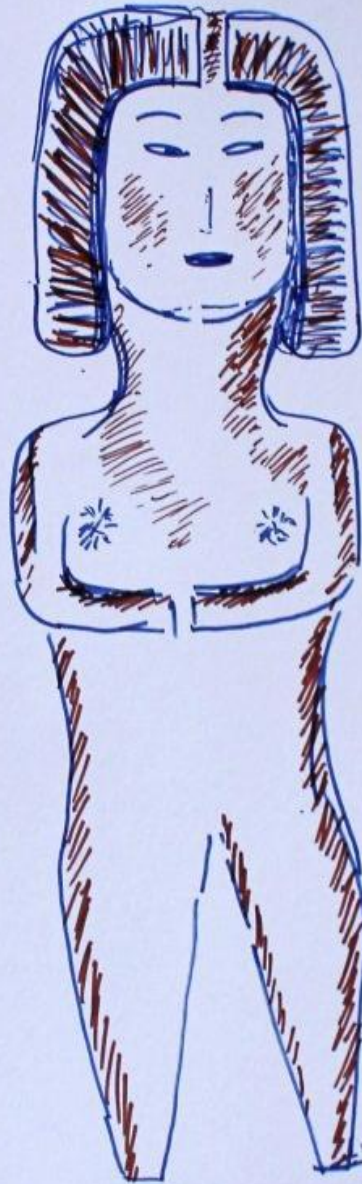




VENUS DE VALDIVIA

ALFREDO YAGUAL

Por HOMERO
DE LA CRUZ.



Valorando Nuestro Ícono Ancestral
LA VENUS DE VALDIVIA







CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

En este trabajo de tesis me planteo como objetivo general, describir, comprender y analizar, desde un enfoque histórico-descriptivo, y etnográfico-visual, las representaciones sobre la identidad nacional/local, a partir de la producción, circulación y apropiación de las imágenes-objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia en tres ámbitos de análisis: el campo del saber arqueológico, el campo estatal mediante los museos del BCE y la gestión patrimonial contemporánea, y el campo local, concretamente en la comuna Valdivia.

Para cumplir con el objetivo, delimité la dimensión temporal de la investigación, teniendo como punto de partida el descubrimiento de la Cultura Valdivia producido en 1956 en la Península de Santa Elena, en la costa ecuatoriana. Realicé, en primera instancia, una descripción de los contextos históricos y discursivos que acompañaron el descubrimiento de la Cultura Valdivia, la formación de los museos arqueológicos del Banco Central en Guayaquil y Quito, y la situación socio-productiva de la comuna Valdivia antes y a partir de la intensificación de las investigaciones y descubrimientos arqueológicos iniciados a mediados del siglo XX con Emilio Estrada. La conexión entre los contextos, las diferentes partes y capítulos de la investigación, la realicé a través de un método que plantea seguir la trayectoria o *vida social* de los objetos-imágenes de la Figurina Valdivia. Para visualizar la trayectoria total de los objetos arqueológicos de la figurina Valdivia, me basé en un análisis de las prácticas discursivas asociadas en algunos de los casos a diferentes imágenes visuales en donde se puede notar la versatilidad del objeto representado en varios contextos.

La investigación me permitió reafirmar mi planteamiento inicial que indudablemente ya ha sido referido por otros autores, y que de ninguna manera se trata de un descubrimiento, sino de un aporte desde otras perspectivas: que las representaciones de identidad nacional y local en pleno contexto de formación nacional se produjeron a partir de la valoración e instrumentalización de los objetos arqueológicos y sus imágenes. Que estas representaciones de identidad nacional estuvieron sostenidas por la relación entre saber arqueológico y poder político. Que la identidad nacional sostenida por la valoración científica y política fue hegemónica, homogenizante y excluyente, pues se trató de un

proyecto ideológico fundamentalmente mestizo. Que este mestizaje si bien intentó “incorporar” a lo indígena y a lo prehispánico, fue con fines de control y blanqueamiento de las manifestaciones culturales indígenas de la época, por un lado, y el uso de evidencias prehispánicas por otro.

De ahí, a nivel más concreto he identificado tres tipos de resultados: prácticos, teóricos, metodológicos.

A. En cuanto a los **resultados prácticos** puedo concluir lo siguiente:

Observo que los procesos de **valoración científica de la Figurina Valdivia** en el campo del saber arqueológico, empezaron con el “descubrimiento” de la Cultura Valdivia en 1956 cuando Emilio Estrada realizó sus investigaciones pioneras. Luego de que Estrada definiera a la figurina como un **objeto bello y valioso** por sus cualidades femeninas, ésta inició su vida social como un objeto icónico en varios sentidos: 1) La Figurina Valdivia adquirió “existencia” para los arqueólogos que llevaron a cabo los hallazgos y que posteriormente la interpretaron como un objeto ritual asociado a la fertilidad y feminidad de las culturas antiguas. 2) El objeto ritual pasó a convertirse en ícono de la Cultura Valdivia (arqueológica). 3) Como producto de los dos elementos mencionados, el objeto ritual pasó a convertirse en ícono del hecho científico en sí mismo, es decir, del descubrimiento de la cultura Valdivia.

De estos elementos me interesa referir al tercero, es decir, la figurina Valdivia como objeto icónico del hecho científico, tomando para ello dos momentos interconectados entre sí:

Primero, la figurina Valdivia se constituyó como un objeto emblemático de la Cultura arqueológica Valdivia porque así lo refieren los numerosos textos producidos. La gran producción científica en torno a este objeto se debió al interés casi fetichista de los arqueólogos por estudiarla y comprender sus sentidos prehispánicos. De las fuentes bibliográficas revisadas, no existe referencia de la Figurina Valdivia que no aluda a Emilio Estrada, a la Cultura Valdivia, y al descubrimiento arqueológico de la Cultura Valdivia. De ahí que, observo que la figurina Valdivia se instauró como ícono o representación no sólo de la cultura arqueológica como tal, sino del saber científico, de los discursos, teorías y

métodos que fueron empleados en la época y que orientaron tanto el descubrimiento arqueológico como las posteriores interpretaciones de los hallazgos. Esta afirmación partió de analizar al objeto en interconexión y correspondencia con las prácticas discursivas que motivaron su descubrimiento e interpretación. Las prácticas discursivas, como bien lo señala Foucault, implican relaciones de poder y saber. Ahora, ¿cuáles fueron estos discursos que la Figurina Valdivia materializó y representó en el marco del hecho científico del descubrimiento arqueológico?

El descubrimiento de la cultura Valdivia ciertamente modificó los estatutos teóricos y metodológicos para reordenar el pasado cultural. Este descubrimiento no sólo modificó estructuras temporales, cronológicas e históricas sobre el pasado cultural del Ecuador, sino que además permitió fortalecer un discurso sobre la identidad nacional. A la vez, este descubrimiento arqueológico modificó en varios aspectos, la vida social de los pobladores de la Comuna Valdivia (Península de Santa Elena). He señalado que las teorías y métodos arqueológicos empleados en esa época fueron fundamentalmente difusionistas con tintes neo-evolucionistas, articulados profundamente a las corrientes modernas que se consolidaron en Europa a lo largo del siglo XVIII y IX y que se plasmaron en el establecimiento de cronologías culturales, y métodos de periodización de la cultura material en fases: las evidencias culturales que estaban en la superficie pasaron a interpretarse como evidencias de culturas recientes, mientras que las evidencias culturales encontradas en estratos más profundos del suelo, fueron interpretadas como evidencias de culturas más antiguas. De ahí nació la propuesta cronológica (que dividió el tiempo-espacio y ubicó la cultura material en Precerámico, Formativo, Desarrollo Regional e Integración) de Estrada, Meggers y Evans para clasificar la cultura arqueológica en el Ecuador. El argumento principal para afirmar que el objeto representaría al hecho científico, está justamente en la producción y uso de “tecnologías visuales” (Poole, 2000) utilizadas en la época para analizar y clasificar al objeto. La economía visual de los objetos corresponde también a prácticas discursivas específicas. Por ejemplo, y como ya he señalado, la ilustración de los objetos a través de un lenguaje clasificatorio, de frente, de perfil y de espaldas, o la sintetización de los objetos arqueológicos en fichas de registro. Bien se podría señalar que cualquier otro objeto fue interpretado y visualizado de la misma manera, no obstante, la carga estuvo en la connotación de objeto bello y valioso por parte de Estrada.

Segundo, que hasta antes del descubrimiento de la cultura Valdivia, se pensaba, que los incas eran la civilización de la cual somos herederos directos. En la medida en que el descubrimiento de la cultura Valdivia replanteó el sentido de la ecuatorianidad al definir al Ecuador como cuna de la civilización cerámica más antigua de América, entonces, la Figurina Valdivia, en tanto objeto ícono del descubrimiento arqueológico, y de la Cultura arqueológica Valdivia, representó y representa todavía, la gestación de un proyecto de identidad nacional, concretamente el proyecto de la cultura nacional o de la ideología nacional mestiza. Esto tuvo y tiene varias implicaciones: por un lado, el proyecto nacional mestizo instrumentalizó la cultura material arqueológica para definir su entrada a un modelo que en apariencia superaba la herencia colonial. Las élites empezaron a sentirse parte de un origen no español a través de la valoración de los objetos prehispánicos. A la vez, las élites “incorporaron” al Estado a los grupos indígenas, no tanto en sentido de democratización, sino de anulación de ciertos valores culturales. En el proyecto nacional mestizo, entonces, las élites se envuelven a sí mismas en algo así como un proceso de *indigenización*. Pero a la vez, inician y promueven un proceso de blanqueamiento de los grupos indígenas. Desde esta perspectiva, la figurina Valdivia representó la entrada a un proyecto de identidad nacional por naturaleza contradictorio, hegemónico, homogenizante y excluyente. La figurina Valdivia representó, en los términos que plantea Hernando (2002), un orden, un orden científico y un orden nacional específico. Este aspecto se evidencia por ejemplo, en la modificación de las mallas curriculares de escuelas y colegios; en la nueva manera de representar el pasado a partir de la cronología cultural de Estrada, y en la focalización de la figurina Valdivia como símbolo territorial y cultural. La educación formal ha sido y sigue siendo, un instrumento que no solo evidencia discursos y políticas nacionales respecto al entendimiento de la identidad, sino que a vez los trasmite de forma eficaz a las masas.

En cuanto la producción, circulación y apropiación de la **figurina Valdivia en el ámbito de la comuna**, concluyo que a partir del descubrimiento de la Cultura Valdivia se produjo una valoración múltiple: 1) En ese momento histórico particular se dio una **devaluación simbólica** del objeto arqueológico y sus significados rituales, debido a que la Figurina entró en una fase mercantil promovida por la demanda de coleccionistas y arqueólogos nacionales y extranjeros. 2) Se produjo luego una revaloración y

resignificación simbólica en tres aspectos: como eje de identidad local, como eje socio-productivo y como eje de memoria social. 3) Se produjo una valoración translocal del objeto en la medida en que empieza a funcionar como una **síntesis histórico-cultural** que unifica elementos de la identidad nacional e identidad local, cosa que no ha sucedido en ninguno de los otros dos ámbitos de estudio (museo y saber arqueológico), y por eso su importancia.

Con respecto a la revalorización simbólica del objeto, debo mencionar que los pobladores encontraron en la Figurina, una especie de génesis para el desarrollo de un discurso de indigenización de sí mismos al declararse descendientes directos de la cultura Valdivia. Recordemos que como producto de la instalación del proyecto nacional mestizo, el Estado desconoció el carácter indígena de los comuneros de la Península de Santa Elena al catalogarlos como cholos. De ahí que, el descubrimiento de la cultura Valdivia, la valoración de los objetos arqueológicos y en especial de la Figurina Valdivia, les permitieron a los pobladores hacer suya la idea de una continuidad cultural entre lo prehispánico y lo contemporáneo. Este discurso, considero, tuvo estrecha relación con las acciones realizadas por el movimiento indígena en el Ecuador en esa época, y se manifestó en la cantidad y diversidad de imágenes visuales y materiales de la figurina Valdivia que aparecieron gradualmente en la comuna, posiblemente a partir de la instalación de un monumento local a inicios de los años 90. Las imágenes visuales en este contexto son el mecanismo de identificación local. No es casual la cantidad y diversidad de representaciones visuales de la Figurina, pues se trata de un uso estratégico, pero también afectivo.

Ahora, al hablar de resignificación simbólica, me refiero también al hecho socio-productivo articulado a la Figurina Valdivia, y específicamente a la elaboración y venta de sus réplicas artesanales. Independientemente de la fase mercantil, de la comercialización y venta de los objetos originales de la que fueron parte los comuneros de Valdivia, estuvo y está la reproducción social y económica a través de la alfarería de réplicas. Se podría cuestionar este punto y señalar que cualquier réplica o artesanía es valorada como un recurso porque cumple una función socio-económica, sin embargo, la particularidad de las réplicas arqueológicas de la Figurina, radica en el afecto de los artesanos a este “objeto sensible” (Edwards, 2006). Este tipo de objeto se caracteriza por estar sujeto a

emotividades y afectividades, justamente por permitir el trabajo y consecuentemente el alimento para la familia. Simbólicamente hablando, la Figurina Valdivia en sus diferentes expresiones y representaciones, reproduciría su potencia ritual, sus sentidos y funciones de fertilidad en la localidad al permitir trabajo y alimento. La valoración de la figurina Valdivia en el contexto local estuvo y está en su **eficacia simbólica**, al integrar y representar la correlación entre elementos socio-económicos (prácticas productivas) y culturales (eje de identidad) en un espacio demarcado por conflictos ambientales, territoriales, étnicos y económicos.

Finalmente, con respecto a la correspondencia entre la valoración de la Figurina y los procesos de construcción de memoria, local, he observado que este objeto arqueológico no sólo rememora el descubrimiento de la cultura Valdivia como hecho de relevancia local y nacional, sino rememora un aspecto específico del descubrimiento, que fue el saqueo arqueológico de los objetos. Al manifestar los pobladores, por ejemplo, que en el caso de construirse un nuevo museo local deberán volver las Figurinas Valdivia que fueron extraídas, se está haciendo explícita la necesidad reivindicativa de afirmar la identidad local a partir de los objetos arqueológicos cuyos portadores legítimos son los comuneros, y la necesidad de saldar una deuda histórica para con la comunidad que fue afectada por las investigaciones arqueológicas. Este aspecto ciertamente es notable, pues ciertamente actúa lo que Benjamin denomina tiempo-ahora, es decir, aquellos aspectos relegados al inconsciente del tiempo por la acción de la Historia oficial y sus métodos, que saltan a la vista y fracturan estatutos a partir del ejercicio de la memoria colectiva.

Con respecto al punto tres, es decir a la figurina como síntesis histórico-cultural, he podido observar que si bien, para los pobladores de la comuna Valdivia, la Figurina Valdivia se convirtió en un ícono ancestral de identificación local, fue asumido también como un ícono de carácter nacional, y eso lo manifiestan de forma contundente los pobladores a través de sus testimonios (ver capítulo III). De alguna manera esta concepción nacional desde lo local a partir de la interpretación de un objeto arqueológico, fractura los estatutos dominantes sobre la identidad nacional mestiza y su proyecto excluyente. Como ya he señalado la pretensión del proyecto nacional de incorporar lo indígena terminó por anular estos valores culturales. Por lo contrario, el discurso local integra el discurso nacional, en contraposición a la visión hegemónica. Bien podría decirse que esto refleja la

recepción de las ideas nacionales respecto a la identidad, sin embargo, aun siendo así, implica una ruptura pues trastoca los procesos hegemónicos.

Y en este sentido, concluyo que la Figurina Valdivia en el contexto de la comuna, por su eficacia simbólica y productiva que rebasa la fase puramente mercantil; por llevar a rememorar hechos olvidados por la oficialidad del poder y la historia, como por ejemplo, el saqueo arqueológico en la localidad; y por rebasar la visión excluyente del proyecto nacional mestizo, representa un giro fundamental de los mecanismos tradicionales y dominantes en la manera de usar y valorar los objetos arqueológicos para fines de la identidad cultural.

Con respecto a la valoración de la Figurina Valdivia en el marco de las **instituciones del Estado** y específicamente en los museos nacionales del Banco Central, concluyo que: 1) Las Figurinas Valdivia, al igual que el resto de objetos arqueológicos pasaron a formar parte de un proceso sistemático de clasificación y ordenamiento tanto científico como burocrático. 2) Las figurinas Valdivia adquirieron oficialmente una funcionalidad **política, científica y estética**. En el ámbito del dispositivo museo, los objetos arqueológicos sintetizan poder, saber y subjetividad. Las Figurinas Valdivia pasaron a representar la instauración, consolidación y materialización de los mecanismos políticos, métodos científicos y criterios estéticos para el **control del origen de la identidad y nacionalidad ecuatoriana**. Esta afirmación se evidencia no sólo en los discursos de los funcionarios de los museos, sino en los discursos museológicos y museográficos.

Si bien estos aspectos pudieron ser analizados a partir de los objetos arqueológicos en general, la particularidad de la Figurina Valdivia está en que se trata de un objeto que por su valoración científica y simbólica, reposa en gran parte de las colecciones de los museos nacionales. Posiblemente la Figurina Valdivia es el objeto que con más frecuencia aparece en exposiciones museísticas. Solo en el MAAC, se habla de una reserva de 3626 objetos de la Figurina Valdivia, por citar un caso.

Sobre el primer aspecto, se ha observado que la Figurina Valdivia en el museo se convirtió en un objeto de clasificación y ordenamiento a partir de criterios científicos pero también burocráticos. Los criterios científicos fueron los mismos que mencioné cuando me refiero a la valoración de la figurina en el campo del saber arqueológico, es decir, la

cronología cultural de Estrada y Meggers, las interpretaciones difusionistas de la cultura y el pasado, y la herencia moderna presente en las interpretaciones y representaciones.

Ahora, los criterios burocráticos para valorar, seleccionar y exponer los objetos arqueológicos fueron de *belleza y autenticidad*. La autenticidad dada sobre las bases científicas y la belleza expresada en la morfología femenina de los objetos. Los mecanismos burocráticos estuvieron dados también por procesos sistemáticos de adquisición de objetos a nivel nacional a través de la conformación de una Comisión Técnica que se dedicó a comprar objetos a nivel nacional para luego llenar de contenido los museos. Las formas de poder, en este caso, se evidencian en el interés estratégico del Estado ecuatoriano por lo arqueológico, materializado en la creación de instituciones especializadas como el INPC y los museos del Banco Central.

Sobre el segundo punto, me atrevo a afirmar que las Figurinas Valdivia insertas en el campo de los museos nacionales pasaron a representar la **consolidación oficial** de la ideología nacional blanco-mestiza. Recordemos que para cuando se produce el descubrimiento de la cultura Valdivia, las políticas nacionales respecto a la cultura y el patrimonio eran incipientes, a pesar de existir un interés nacional en los objetos arqueológicos como evidencias del origen nacional. Sin embargo, es a partir de los años 70 durante la dictadura militar que las políticas culturales sobre el pasado y la identidad se visibilizan a través de la creación de instituciones estatales dedicadas abiertamente a la administración de la cultura. Pero se trató de una administración cultural funcional al proyecto nacional mestizo que tuvo como bandera la sacralización del pasado prehispánico. En este contexto, la entrada triunfal de los objetos arqueológicos al museo habla de la sacralización de los mismos en los templos de la identidad nacional.

La figurina Valdivia entonces representa: en el campo del saber arqueológico, 1) los discursos teóricos y metodológicos que acompañan al descubrimiento arqueológico; 2) la gestación del imaginario del origen de la identidad nacional sobre las evidencias materiales preincaicas; en el campo local: 1) una superación y fractura de los discursos nacionales y académicos sobre lo arqueológico y sobre la identidad; en el campo de la institucionalidad representa: 1) la oficialización, consolidación y persistencia del proyecto de la ideología nacional mestiza.

Ahora, un elemento importante de resaltar dentro de los resultados de la investigación es la práctica del coleccionismo como un eje transversal dentro de los procesos de construcción nacional y local. El coleccionismo ya sea ilustrado, aficionado o para fines de investigación, aparece en todos los ámbitos estudiados, es decir en el saber académico, en el ámbito local y de los museos nacionales. El coleccionismo y consecuentemente la fase mercantil de la figurina Valdivia, es lo que ha permitido comprender la vida social del objeto arqueológico, es decir, su trayectoria, su producción, circulación y apropiación en diferentes contextos. De los comuneros pasaron los objetos arqueológicos a manos de coleccionistas. De los coleccionistas, que en muchos casos eran arqueólogos o funcionarios del Banco Central, pasaron los objetos a ser parte los repositorios y reservas del museo y finalmente a las exposiciones nacionales. Esto implica que en gran medida, la identidad nacional representada por los museos oficiales dependió básicamente del gusto de los coleccionistas.

Finalmente, en cuanto a la producción, circulación y apropiación de la Figurina Valdivia en el campo de lo patrimonial, encontré que éste objeto representa la contradicción actual del Gobierno respecto al “viejo” proyecto nacional, y el supuesto nuevo proyecto plurinacional. Contradicción que se nota en el discurso visual expresado en el logotipo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, en contraposición al discurso oficial del mismo ministerio. Por un lado, el discurso visual presente en la utilización de tres figurinas Valdivia, da cuenta de la vigencia del imaginario sobre el origen prehispánico de la nación, que ciertamente es un discurso que se consolida a partir de inicios del siglo XX, en donde se resaltan los valores de los pueblos prehispánicos, pero a la vez se niegan los valores culturales de los pueblos indígenas contemporáneos. La figurina Valdivia como ya señalé anteriormente se construyó como un ícono de esa visión nacional que se fortalece con los descubrimientos arqueológicos de la Cultura Valdivia y la instalación de una cronología y periodización arqueológica. Por otro lado, el discurso oficial del Ministerio señala el fortalecimiento de la interculturalidad y la plurinacionalidad, aspecto que no se ve reflejado en el logotipo. A la vez, la intencionalidad en el uso de un logotipo femenino, pretendió dar la idea de una ruptura estructural de la figura del patriarcado en el Estado. Ahora, ¿implica realmente el uso de un ícono femenino dentro del logo oficial del Ministerio, una ruptura de del patriarcado en el Estado ecuatoriano? Ciertamente es una interrogante que requeriría

otro espacio de análisis independiente. Lo que sí puedo afirmar es que la valoración de la figurina Valdivia en la mayoría de los ámbitos mencionados, está dada por su simbología femenina. Tanto en el campo arqueológico, como en el campo del museo y el Estado, la figurina Valdivia tuvo y tiene valor por su forma femenina y por representar lo femenino en el pasado.

A partir de estas conclusiones de la investigación, quedan muchas preguntas por responder, que más que ser de carácter histórico, son de carácter etnográfico. Por ejemplo, ¿cuál es el rol que la arqueología de hoy juega en la construcción del aparente proyecto intercultural y plurinacional? ¿Existe realmente una innovación de técnicas y perspectivas en el trabajo arqueológico o siguen vigentes las teorías y métodos difusionistas y neoevolucionistas implementados a mediados del siglo XX? ¿Qué pasa con el coleccionismo en la actualidad? ¿Existe aún museos nacionales que se conforman a partir de la compra y venta de objetos arqueológicos? ¿Cuál es el rol del coleccionista, del arqueólogo, de los museos y de las instituciones del Estado dedicadas a la cultura y el patrimonio? ¿Existen diálogos entre los museos nacionales y las perspectivas locales de la cultura y el patrimonio o se siguen replicando políticas y perspectivas que anulan la memoria local?

B. En cuanto a los **resultados teóricos-metodológicos**, puedo concluir lo siguiente:

A lo largo de la investigación utilicé algunas categorías conceptuales útiles: vida social, la economía visual, dispositivos de memoria, y representación. Resultó que la vida social de los objetos arqueológicos, está estrechamente vinculada con el sentido mercantil de los objetos, tal como lo plantea Appadurai (1996), y en ese sentido, existió una correspondencia entre teoría y práctica. Es decir, no pude hablar de trayectoria de los objetos arqueológicos de la Figurina Valdivia, sin hacer mención a su proceso de mercantilización en el marco del coleccionismo, ya sea ilustrado, académico o local (huaquerismo). Seguir la mercantilización de los objetos me permitió seguir su ruta y permanencia en diferentes espacios. Los objetos de la Figurina Valdivia que fueron descubiertos por los arqueólogos en 1956, pasaron primero a ser valorados por la academia, luego por coleccionistas que empezaron a comprarlos, luego por la comunidad que ante la

gran demanda, vio en la comercialización de los objetos un ingreso económico importante, y finalmente por los museos del BCE que sistemáticamente compraron lotes de objetos.

Este aspecto de carácter práctico, sostenido en datos etnográficos y de archivo, me llevó a incluir a nivel teórico algunos aspectos sobre el coleccionismo de objetos, que si bien iba a ser referido en esta investigación, no estaba contemplado directamente en el marco teórico y los objetivos. A medida que fui encontrando sentido a la idea de trayectoria de los objetos arqueológicos, ésta cada vez más se entrelazaba con las prácticas del coleccionismo y en gran medida fue esa categoría la que permitió claridad e idea de continuidad en el texto y la investigación.

Con respecto a la categoría de economía visual de (Poole, 2000), inicialmente no la contemplé dentro del marco teórico, pues pensé que sería suficiente con aplicar la categoría de vida social de los objetos, no obstante, noté que mi tesis no sólo se remitiría a la producción, circulación y apropiación de objetos arqueológicos auténticos, sino también de sus imágenes y representaciones. No es lo mismo hablar de la producción, circulación y apropiación de objetos arqueológicos auténticos, que de sus imágenes visuales y materiales, es decir, sus ilustraciones, fotos, letreros, réplicas., monumentos, logotipos. Sobre todo a nivel local, recurrí a imágenes y representaciones de la Figurina Valdivia para comprender la importancia de la arqueología, los objetos arqueológicos y los discursos académicos en el ámbito de la identidad y etnicidad local. De ahí que planteé la posibilidad de hablar de una economía visual de las cosas.

En cuanto a los resultados metodológicos, éstos fueron variando a lo largo de la investigación, lo que indica que no pueden ser estáticos, sino únicamente referenciales. Por ejemplo, inicialmente no había contemplado proyectar fotografías ante los pobladores, sin embargo, durante el trabajo de campo, encontré algunas imágenes que reposan actualmente en el museo local y en la casa comunal. Decidí proyectar las imágenes en un taller cuyo objetivo fue activar la memoria local en relación al descubrimiento arqueológico. Mediante la proyección de imágenes los pobladores fueron recordando detalles, nombres, lugares, fechas, así como obteniendo sus propias conclusiones sobre el pasado, lo que indica la potencia de la imagen no únicamente como portadora de información histórica o dato etnográfico, sino como tecnología práctica para la activación de memoria.

En esta misma línea, noté que las imágenes fotográficas de la Figurina Valdivia en sus diferentes manifestaciones y representaciones, mostradas en su conjunto funcionan por sí solas, pues evidencian los circuitos, la trayectoria, la producción, circulación, apropiación del objeto arqueológico. Sin las imágenes no sería posible comprender la dimensión de la vida social del objeto arqueológico y sus representaciones. En ese sentido, decidí a última hora incluir un capítulo de “Solo Imágenes”, no como anexos del texto, sino como parte preponderante de la investigación. Este último capítulo que no estaba previsto fue en realidad el punto de partida para el análisis. Posiblemente el cuestionamiento metodológico y teórico a este capítulo es que no tiene textos. Pero justamente intenté con ello, no traducir las imágenes con textos, sino dejar que las imágenes funcionaran por sí solas, intentando romper con la clásica sujeción de imágenes a sus interpretaciones textuales.

Por otro lado, debo decir que, si bien, la propuesta teórico-metodológica de Appadurai respecto a la vida social de las cosas, tiene mucha aplicabilidad práctica, me resultó complicado el abordaje, pues no tenía claridad sobre cómo evidenciar la idea de trayectoria de los objetos y a la vez el contexto y la significación en el campo de la representación. Quería inicialmente partir de la producción del objeto arqueológico para hablar del contexto histórico y lo que representa en ese contexto, sin embargo, terminé hablando primero del contexto y luego de la producción y significación del objeto arqueológico, como hice por ejemplo en relación al descubrimiento de la cultura Valdivia y su contextualización académica y nacional, o como sucedió en el caso de los museos nacionales del BCE, que inicié hablando de su conformación y luego de la producción, circulación y apropiación de objetos a través del coleccionismo, para posteriormente analizar lo que representan en el proyecto nacional mestizo. Por otro lado, se me dificultó a momentos la integración del presente a la voz del pasado, especialmente en el capítulo IV en donde hablo de los museos, pues ciertamente el punto de partida fue el museo actual tomando en cuenta que no existen documentos que hablen de la museografía de los museos de los 70. Esto me llevó a fusionar las voces al momento de hablar de la representación de los objetos y los museos en el contexto de la identidad nacional. De todas maneras observé que los museos actuales son una réplica y continuación de los museos de los años 70, y éstos museos una continuación de los museos tradicionales decimonónicos europeos.

BIBLIOGRAFÍA

- (s.f.). Recuperado el Viernes de Febrero de 2015, de
<http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=4917>
- (s.f.). Obtenido de
http://museodeguayaquil.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=51&Itemid
- (s.f.). Recuperado el 20 de Febrero de 2015, de
<http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=4917>
- (s.f.). Recuperado el 20 de Febrero de 2015, de
<http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=4917>
- (s.f.). Obtenido de www.colejacintojijon.edu.ec/Proyectos/jacintoarqueologo.pdf
- (s.f.). Obtenido de
<http://www.academianacionaldehistoria.org.ec/#!vstc21=historia/vstc20=academia-m>
- (s.f.). Obtenido de
http://www.casadelacultura.gob.ec/?accion=cce&id=18&file=archivogeneral&ar_id=8
- (s.f.). Obtenido de <http://peru.inka.free.fr/Runapacha/formativo.pdf>
- Diario Hoy*. (1995). Obtenido de <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/una-tradicion-guardada-en-el-suelo-de-america-20275.html>
- Guía de Patrimonio Cultural Inmaterial*. (2011). Quito: INPC.
- Ministerio Coordinador de Patrimonio*. (2013). Obtenido de www.ministeriopatrimonio.gob.ec
- UMA CREATIVA*. (2014). Obtenido de <http://web.umacreativa.com/home1.aspx>
- Achúgar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de los monumentos. En E. J. Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista sociológica*(73), 249-264.
- Almeida, E. (Jueves de Septiembre de 2009). Recuperado el 2014, de <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/articulos/11-generalidades/31-trayectoria-del-museo-del-banco-central-del-ecuador?format=pdf>
- Álvarez, S. (1999). *De Huancavilcas a comuneros: relaciones interétnicas en la Península de Santa Elena, Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

- Andrade, X. (2004). Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil. *ICONOS*, 64-72.
- Appadurai, A. (1991). Introducción: Las mercancías y las políticas del valor. En A. Appadurai, *La Vida Social de las Cosas* (págs. 17-88). México: Grijalbo.
- Ardévol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 20.
- Ardévol, E. (2008). Cine etnográfico: relato, discurso, teoría. En A. Vila, *Dinámicas Interculturales* (págs. 31-50). Barcelona: CIDOB.
- Ballart, H., & Tresserras, J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ediciones Ariel Patrimonio.
- Bauman, P. (1985). *Valdivia: el descubrimiento de la más antigua cultura del Ecuador*. Barcelona: Planeta.
- Benavides, H. (1989). Making the nation, enforcing the state. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* .
- Benavides, H. (2005). Los ritos de autenticidad: indígenas, pasado y estado ecuatoriano. *Arqueología suramericana*, 1.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre el concepto de Historia*. Madrid: Abada.
- Boudieu, P. (1993). Espíritus del Estado: Génesis y estructura del campo burocrático. *Revista Sociedad*, 49-62.
- Boudieu, P. (2006). La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. *ECUADOR DEBATE*.
- Braudillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Buchli, V. (2002). *The material culture reader*. New York: Berg.
- Carretero, A. (1996). *Antropólogos y museos etnográficos*. Complutum Extra .
- Carvajal, F. (2011). Ecuador: la evolución de su economía 1950-2008. En *Informe Cero Ecuador 1950-2010* (págs. 95-104).
- Cevallos, P. (2014). *A Río Revuelto*. Obtenido de <http://www.riorevuelto.net/2014/06/pamela-cevallos-1975-maac-guayaquil.html>

- Chatterjee, P. (2000). El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas. En A. F. Bravo, *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homo Bhabha* (págs. 123-164). Buenos Aires: Mnantial.
- Clifford, J. (1998). *Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Concepto Azul*. (s.f.). Recuperado el Febrero de 2015, de <http://www.conceptoazul.com.ec/indexes.html>
- Cortez, D. (2013). Buen Vivir: ¿Biopolítica o alternativa? En M. C. Aguado, *Reflexiones sobre los límites al desarrollo. Memorias del Sexto Congreso sobre desarrollo y ambiente*. Quito: FLACSO.
- Cultura, M. d. (2014). Recuperado el 2015, de http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/07/1-Decreto_n_5.pdf
- Deleuze, G. (28 de Febrero de 1990). *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado el 2015, de <http://www.forofarp.org/images/pdf/Dialogo%20con%20otros%20discursos/Gilles%20Deleuze/Deleuze-QueEsUnDispositivo.pdf>
- Delgado, F. (2007). Huaquería, coleccionismo y destrucción de sitios arqueológicos. *Apachita*(5).
- Delgado, F. (2008). Método y teoría en la arqueología ecuatoriana. *Arqueología en Latinoamérica: Historias, formación académica y perspectivas temáticas. Memorias del primer sSeminario Internacional de Arqueología*.
- Delgado, F. (2010). Obtenido de <http://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-17/189-de-coleccionista-a-arqueologo-lecciones-del-siglo-xx?format=pdf>
- Díaz, E. (Octubre de 2004). *Esther Díaz*. Obtenido de http://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_nietzsche.htm
- DiCapua, C. (2002). Los figurines de Valdivia y un ritual de pubertad: Una hipótesis. En C. DiCapua, *De la Imgen al ícono, estudios de arqueología e historia del Ecuador* (págs. 135-182). Quito: Abya-Yala.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Ante el tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Donkins, R. (2001). *Art and Autoethnography: Frank Day and the uses of Anthropology*. Museum Anthropology.
- Echeverría, J. (1996). *Betty Meggers, Personalidades y dilemas de la arqueología ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.

- Echeverría, J., & Echeverría, C. (2012). leyes, Instituciones y Educación en Patrimonio. (I. O. Otavalo, Ed.) *Revista Sarance*(28), 125-144.
- Edwards, E. (2006). *Sensible objects, colonialism, museums and material culture*. New York: BERG.
- Estrada, E. (1956). *Valdivia. Un sitio arqueológico formativo en la Costa de la provincia del Guayas, Ecuador*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Estrada, E. (1958). *Las culturas pre-clásicas, formativas o arcaicas del Ecuador*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Foucault, M. (1966). Utopías y Heterotopía. *Fractal* , 35.
- Foucault, M. (1980). *Nietzsche, la Genealogía y la Historia*. Madrid: La Piqueta.
- García, M. (2006). *Las Figurinas de Real Alto, reflejos de los modos de vida Valdivia*. Quito: Abya-Yala.
- Gnecco, C. (2002). *La indigenización de las arqueologías nacionales*. Convergencia.
- Gnecco, C. (2012). *Arqueología multicultural. Notas intempestivas*. Colombia: Universidad del Cauca.
- González, R. (1980). *La Cultura Valdivia, medidas de urgencia para el salvamento de bienes culturales*. París: UNESCO.
- Hall, S. (2003). Introducción: Quién necesita identidad. En S. H. Gay, *Cuestiones de Identidad Cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hallo, W. (1985). *Valdivia, Cultura madre de América*. Quito: Cuadernos ancestralistas.
- Hampejs, V. (1994). *El éxtasis shamánico de la conciencia: principio medial de la medicina shamánica*. Quito: Abya-Yala.
- Hernando, A. d. (2002). *Arqueología de la identidad*. España: AKAL-Social Science.
- Herrera, L. (2002). *La ciudad del migrante, la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas*. Quito: Abya-Yala.
- Hidrovo, J. (1989). Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana. *Revista del Archivo Nacional de Historia*.
- Hobsbawn, E. (2002). *La invención de la Tradición*. Barcelona: Crítica.
- Huerta, F. (1966). *Historia del Ecuador*. Guayaquil: Educativas Ariel.
- Idrovo, J. (1989). Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana. *Revista del Archivo Nacional de Historia*.

- Jelin, E. (2002). Las luchas políticas por la memoria. En *Los Trabajos de la Memoria* (págs. 39-62). Madrid: Siglo XXI Editores.
- Kaplan, F. (2008). *Making and Remaking National Identities*.
- Kingman, E. (2011). ¿Podemos pensar el patrimonio? Políticas de la memoria, el patrimonio y la seguridad. *Arxiud*(1).
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: mercantilización como proceso. En A. Appadurai, *La vida social de las cosas* (págs. 89-124). México: Grijalbo.
- Landázuri, C., & Ordóñez, P. (2011). Las Instituciones Culturales. En *Informe Cero Ecuador 1950-2010* (págs. 77-94). Quito.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos, ensayo sobre antropología simétrica*. Argentina: Siglo XXI.
- Lebevre, H. (2000). *El concepto de representación. La presencia y la ausencia. contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, E. (1996). Las Venus Valdivia Gigantes de Río Chico (OMJPLP-170): Costa Sur de la provincia de Manabí, Ecuador. *Boletín Arqueológico*.
- Manguashca, J. (1994). El proceso de integración nacional en el Ecuador. En J. Manguashca, *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930* (págs. 355-420). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Marks, L. (2005). The memory of the senses. En L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. (págs. 194-243). Durham: Duke University Press.
- MCYP. (2014). Obtenido de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/tag/semana-santa/>
- MCYP. (2015). Obtenido de <http://www.museos.gob.ec/redmuseos/maac/index.php/component/content/article/37-categorianucleares/148-historiamaac>
- Meggers, B., & Clifford, E. (1975). Seriación fordiana como método para construir una cronología relativa. *Revista de la Universidad Católica*.
- Meggers, E. C. (1959). *Cultura Valdivia*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Miller, D. (1998). *Why Some Things Matter*. London: UCL Press.
- Miller, D. (2005). Materiality: An introduction. En D. Miller, *Materiality* (págs. 1-50). Londres: UCL Press Ltd.
- Nietzsche, F. (1998). *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.

- Ontaneda, S. (2013). Cómo producir una exposición arqueológica: el trabajo del arqueólogo en la creación museal. *Apachita*(2).
- Oyuela-Caicedo, A. (1994). Nationalism and Archaeology: a theoretical perspective. En *History of Latin American Archaeology*.
- Ozyurek, E. (2003). *Atatürk: Privatización of state imaginary and ideology in Turkey*. American Ethnologist.
- Pazos, Á. (1998). La representación de la cultural. Museos etnográficos y antropología. *Revista Política y Sociedad*, 33-45.
- PazyMiño, M. E. (2012). *San Biritute: Lluvia, amor y fertilidad*. Guayaquil: INPC.
- Pérez Pimentel, R. (s.f.). *Diccionario Bibliográfico*. Obtenido de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo10/h3.htm>
- Pimentel, P. (s.f.). *Diccionario Bibliográfico*. Obtenido de <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo10/h3.htm>
- Politis, G. (2006). El paisaje teórico y el desarrollo metodológico de la arqueología en América Latina. *Revista de Arqueología Suramericana*.
- Poole, D. (2000). *Visión, Raza y Modernidad, una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Project Counselling Service.
- Prats, L. (2004). *Antropología del Patrimonio*. Barcelona: España.
- Prieto, M. (2010). Los Indios y la Nación . En V. C. Prieto, *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (pág. 265). Quito: FLACSO, Ministerio de Cultura.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la Memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rivera, M. (2011). *Procesos de identificación con el patrimonio arqueológico: el caso de la Tolita Pampa de Oro (Ecuador)*. FLACSO, Quito.
- Salgado, M. (Septiembre de 2004). Museos y Patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. *Iconos, revista de Ciencias Sociales*(20), 12.
- Salgado, M. (2008). Obtenido de <http://132.248.9.34/hevila/CentrohQuito/2008/no1/1.pdf>
- Sánchez, A. (2008). *Guión museográfico para el Museo Valdivia*. Ministerio de Turismo, Guayaquil.
- Silva, E. (2004). *Identidad Nacional y Poder*. Quito: Abya-Yala.
- Stahl, P. (1985). Hallucinatory imaginery and early South American Figurine art. *World Archaeology*, 18(1).

- Stern, S. (2006). From Loose Memory to Emblematic Memory: Knots on the social body. En *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London* (págs. 104-133). London: Duke University Press.
- Taussig, M. (2011). *I swear I saw This: drawings in fieldwork notes*. The University of Chicago Press.
- Tinajero, F. (2011). Las políticas culturales del Estado (1944-2010). En *Informe Cero Ecuador 1950-2010* (págs. 29-42). Quito .
- Trigger, B. (1992). *Sbribt*. Recuperado el 2015, de <http://es.scribd.com/doc/166224512/Trigger-Bruce-La-Historia-Del-Pensamiento-Arqueologico#scribd>
- Vacas, S., & Balanzátegui, D. (2010). *Estudios culturales para la difusión del Patrimonio Cultural en el Valle de Valdivia*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Dirección Regional 5, Guayaquil.
- Vacas, S., & Balanzátegui, D. (2010). *Estudios culturales para la difusión del Patrimonio Cultural en el Valle de Valdivia*. Guayaquil: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Valdez, F. (2010). La investigación arqueológica en el Ecuador: reflexiones para un debate. *INPC Revista de Patrimonio Cultural del Ecuador*(2), 6-23.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado y Sociedad. Luchas (de) coloniales en nuestra época*. Quito: Abya-Yala.
- Zapater, I. (2007). *Los 80 años del Banco Central*. Quito: BCE Ediciones.
- Zepeda, B. (2010). Construyendo la Nación en el Siglo XXI: La patria en el discurso del presidente Rafael Correa. En F. Burbano, *Transiciones y rupturas, El Ecuador en la segunda mitad del Siglo XX* (págs. 159-193). Quito: FLACSO-Sede Ecuador, Ministerio de Cultura.

LISTA ENTREVISTADOS/AS

- Juan Orrala, artesano de réplicas arqueológicas, administrador del museo Valdivia, ex trabajador de Emilio Estrada, marzo de 2014
- Antonio Orrala, artesano de réplicas arqueológicas
- Homero de la Cruz, comunero de Valdivia, marzo de 2014
- Leonor Borbor, comunera de Valdivia, junio de 2013

- Santiago Ontaneda, funcionario de la Dirección de museos y sitios arqueológicos, Ministerio de Cultura y Patrimonio, abril de 2014
- Mariella García, arqueólogo e investigadora del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, mayo de 2014
- Guido Ochoa, artista, marzo de 2014

ANEXOS

1. Algunas de las imágenes mostradas a los comuneros para activación de la memoria sobre el descubrimiento de la Cultura Valdivia, como parte de la metodología de trabajo



Esta imagen reposa actualmente en el Museo Valdivia. Es una fotografía de la comuna cuando era aun en caserío de aproximadamente 50 casas. Esta fotografía, según lo han rotulado los mismos comuneros, fue tomada en 1960, no obstante, no tienen claridad sobre quién realizó y donó esta imagen.



Esta foto de Emilio Estrada se encuentra actualmente en el Museo Valdivia. Según los comuneros esta imagen es anterior al descubrimiento de la Cultura Valdivia, debido a que no distinguen entre las piezas arqueológicas que acompañan a Estrada, alguna perteneciente a la Cultura Valdivia. Posiblemente esta imagen, que fue donada por Julio Viteri a los comuneros es de inicios de los años 50.



Fotografías que reposan en la Casa Comunal, realizadas, según el comunero Homero de la Cruz, en los años 70 por el fotógrafo Pepe Corral. Al lado derecho una señora de apellido Borbor, que fue fotografiada por ser la persona más antigua de la comuna en ese entonces. Resulta interesante en esta imagen, el modo de representación que ubica en un mismo estatus a la persona y al objeto. Esta fotografía fue utilizada en el taller con la finalidad de desarrollar ideas para conectar la idea de la etnicidad y los objetos arqueológicos de la figurina Valdivia.