

Imágenes maleables: experimentar el museo con la comunidad de La Pila

Visual Ethnography

VOLUME XIII | No 2 | 2024
[dx.doi.org/10.12835/ve2024.2-155](https://doi.org/10.12835/ve2024.2-155)

Resumen

This article presents a collaborative curatorial project carried out with the community of La Pila, Ecuador, renowned for its tradition in crafting pre-Hispanic pottery replicas. These artisanal practices, historically stigmatized due to their association with the trafficking of cultural goods, represent a form of appropriation of the past that challenges dominant heritage frameworks and nationalist discourses. From my dual role as an artist and anthropologist, I interpret the replica as a space of tension and as both a political and epistemological strategy. By questioning institutional collecting practices, this approach values artisanal experiences and knowledge.

The article focuses on the update of the Museo Histórico y Artesanal La Pila, conceived as a collective creation process that explores the relationships between the community and archaeological heritage through the memories of the craft. Using a methodology that combines ethnographic research with contemporary artistic practices, I reflect on curatorial practice as a mediatory space and examine the role of images in reconfiguring fieldwork.

The author

Pamela Cevallos, Ph.D. candidate in Society and Culture at the University of Barcelona, holds a degree in Visual Anthropology from FLACSO, Ecuador. She is currently an Associate Professor in the Visual Arts program at the Pontifical Catholic University of Ecuador. Her academic and professional trajectory integrates artistic practice and research, focusing on the intersections of art and anthropology. Cevallos' work investigates the social life of things, collecting and exhibition practices, and the uses of the archive. She has developed artistic and curatorial projects that interrogate community appropriations of heritage while examining the dynamics of transatlantic collecting practices and the formation of national museums.

Palabras clave: réplica, curaduría, colaboración, arte, Ecuador

Keywords: replica, curatorship, collaboration, art, Ecuador

e-mail: pcevallos708@puce.edu.ec

1 El proyecto titulado “Advertencias para coleccionar” fue beneficiario de una Beca de Creación del Premio Nuevo Mariano Aguilera 2017, auspiciado por el Municipio de Quito a través del Centro de Arte Contemporáneo de esa ciudad.

2 El proyecto “Memorias en movimiento” fue beneficiario de las Líneas de Fomento del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC) enfocadas en repositorios de la memoria, convocatoria 2023.

Introducción

Este texto se basa en mi experiencia con la comunidad de La Pila, como artista y antropóloga, que ubica su línea de investigación entre la crítica institucional y la vida social de los objetos. Desde este lugar, he discutido la relación entre patrimonios y comunidades adoptando una perspectiva muy específica: el potencial de la réplica como proceso hermenéutico y como estrategia política, que desborda nociones occidentales de originalidad y autenticidad. En la parroquia de La Pila, ubicada en la costa, en el cantón Montecristi de la provincia de Manabí, desde mediados del siglo XX, surgió un oficio artesanal de réplicas en barro y piedra de objetos prehispánicos que persiste. Desde una perspectiva patrimonialista, este oficio ha sido estigmatizado al vincularlo a la compleja cadena del tráfico de bienes culturales. Sin embargo, y a pesar de las adversidades, en La Pila esta labor ha sido un espacio de resistencia basada en saberes heredados y aprendidos, que implican observación y estudio, práctica constante y creatividad.

En este texto abordaré un proyecto reciente para actualizar los contenidos del Museo Histórico y Artesanal La Pila, inaugurado en junio de 2018 como resultado de un proyecto artístico que realicé con la comunidad, con apoyo del Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) La Pila, que destinó un espacio permanente¹. La actualización se llevó a cabo entre agosto de 2023 y mayo de 2024, gracias a un financiamiento obtenido mediante una convocatoria pública². En este texto no pretendo comparar la versión inicial del museo en 2018 con la actualización de 2024, pues son momentos muy distintos. Aunque el lugar y algunos actores se mantienen, las experiencias y mi mirada sobre la práctica han cambiado, lo que dificulta una conciencia exacta del proceso.

A lo largo del tiempo, he ocupado diferentes posiciones que se entrelazan y confunden. Como artista, etnógrafa y colaboradora, me he visto interpelada por una realidad que supera las formulaciones metodológicas o teóricas. Mi rol está lleno de opacidades y ambigüedad. Desde esta perspectiva, se desvanece la idea de un camino lineal de “progreso” o mejora en las condiciones, vínculos y alcances de estos últimos seis años. Aunque puedo constatar logros del trabajo colectivo, es necesario reflexionar sobre las contingencias de la colaboración. En este sentido, intentaré distanciarme del discurso de las “buenas intenciones y el bien común” para explorar la participación como un “hacerse y deshacerse los unos a los otros” (Sansi 2016: 72).

Para abordar las intersecciones entre arte y antropología desde la perspectiva de las “tensiones productivas” (Andrade y Elhaik 2018), me propongo alejarme de las dicotomías arte/artesanía y original/réplica, explorando en su lugar los flujos de valor y circulación. Me interesa reflexionar sobre el campo como un espacio construido (Marcus 2013), el trabajo de campo como un trabajo-con-imágenes (Andrade y Elhaik 2018), y la práctica curatorial como un proceso de mediación (Sansi 2020) que marca el tono de la colaboración y las estrategias experimentales y expositivas. Así, a través de las narrativas que se articulan alrededor del Museo Histórico y Artesanal La Pila analizaré ¿cómo las prácticas colaborativas y la curaduría expandida, a través del uso crítico de las imágenes, permiten resignificar el patrimonio arqueológico y reimaginar el rol del museo en el contexto de La Pila?

Pensar con imágenes

Según Andrade y Elhaik (2018), el trabajo de campo no se limita a la representación, sino que implica un trabajo-con-imágenes. En lugar de enfocarse solo en describir objetos y prácticas, este enfoque considera que las imágenes no son ilustraciones de la realidad, sino que participan activamente en la producción de conocimiento. Elhaik (2020), siguiendo a Deleuze, ve las imágenes como vehículos de pensamiento, que nos permiten imaginar lo “impensable” desde las estructuras de pensamiento habituales. Las imágenes no solo reflejan ideas preconcebidas (lo “dogmático”), sino que también nos invitan a cuestionar y deshacer las formas tradicionales de ver y pensar (lo “crítico”). Aquí, la

curaduría y el montaje no son solo actos de organización visual, sino que abren nuevos espacios para el pensamiento y la creación (Elhaik y Marcus 2020: 24).

Debido a mi formación inicial en artes, pensar con imágenes ha sido la forma en que he experimentado el trabajo de campo etnográfico. En el 2013 empecé una investigación sobre la historia de los museos nacionales en Ecuador que me condujo a La Pila. A mediados del siglo XX esta comunidad encontró una opción de subsistencia económica a partir del “boom” de coleccionismo público y privado que se materializó en el Museo Nacional de Quito (1969) y en el Museo Antropológico de Guayaquil (1974), ambos proyectos liderados por el Banco Central del Ecuador (BCE). Así, el deseo de las capitales y sus élites por poseer objetos arqueológicos que dieran forma a un discurso glorioso de nación impulsó a muchas comunidades a “huaquear”. Excavar la tierra con las manos y un machete, encomendándose a la suerte, para venderlos al Estado o a quién quisiera pagarlos, para poder sobrevivir. El oficio artesanal se origina en medio de esta gran demanda por objetos, como una capacidad para descifrar las aficiones coleccionistas y crear conexiones entre el pasado y el presente.

En otros textos me he referido a mi aproximación etnográfica y artística a los archivos burocráticos del BCE, conformado por actas de adquisición y documentos contables, que implicaron una serie de estrategias para desarchivar la información de una gestión pública, visibilizar las redes económicas y mostrar las contingencias del valor, inspiradas en la línea de crítica institucional (Cevallos 2020, 2018). Las nociones de historia abierta y de montaje del pensamiento benjaminiano (Navarro 2012) resultaron claves en las primeras recontextualizaciones de los archivos del Estado en la comunidad. Una de estas estrategias que utilicé, y que ha persistido, fue compilar y relocalizar esta información en la comunidad. Para La Pila, estos archivos eran evidencias tangibles de memorias familiares de subsistencia que evidenciaban una historia paralela del coleccionismo.

En 2016, imaginé un “Museo de la Huaquería” como una exhibición del archivo del BCE en La Pila, diseñada para detonar conversaciones sobre las historias de huaqueros, intermediarios y artesanos. En ese momento, me interesaba desarrollar metodologías específicas basadas en propuestas como las de los para-sitios (Marcus 2013). La instalación se colocó en un espacio turístico del GAD La Pila, decorado con réplicas arqueológicas, y funcionó para activar conversaciones a partir de los actores identificados en los documentos. Dos semanas después de esta instalación efímera, en abril de 2016, la provincia de Manabí sufrió un terremoto. Recibí fotos del espacio donde habíamos expuesto el archivo y todos los objetos estaban rotos. Esa imagen se grabó en mí como un recordatorio de la fragilidad de las iniciativas comunitarias. A finales de 2017, comencé un proyecto para una exposición sobre las memorias de La Pila que retomaría la investigación sobre la huaquería. En diálogo con la comunidad y las autoridades, esta exposición se transformó en un proyecto para un museo permanente y de sitio, ya que se encontraría alrededor de un pozo prehispánico.

Antes de que existiera el museo y mientras se gestaban las primeras ideas, realicé un objeto-instalación para organizar mis conceptos, titulado *Diorama del Museo Nacional de la Huaquería* (Imagen 1). Este objeto era una maqueta del espacio que el GAD había destinado para el museo, pero la recreé como si estuviera en proceso de construcción, aunque ya era una edificación terminada. Bajo un césped sintético con animales de plástico, había una caja que sostenía el pozo de piedras con agua, sustratos de tierra y fragmentos de réplicas, sobre una estructura con ruedas. Este diorama proyectaba tanto el espacio físico como los cimientos, reales y simbólicos, sobre los que se levantaría el museo comunitario. Al combinar elementos claramente artificiales con aparentes fragmentos arqueológicos, buscaba abrir reflexiones sobre la fabricación de las narrativas históricas y las dudas que me generaba este proceso, ¿en qué medida este museo podría distanciarse radicalmente del régimen del patrimonio?



Imagen 1 Diorama del Museo Nacional de la Huaquería, Pamela Cevallos. Fotografía de la autora, 2018.

Colaboración, implicación y expansión curatorial

El proceso detrás de la creación del museo lo he detallado previamente (en prensa). Aquí, resaltaré que fue mi primera experiencia de curaduría colaborativa en la que me interesaba trabajar desde la tensión ética/estética (Bishop 2006), por un lado, estableciendo espacio para la participación y las decisiones colectivas, pero también pensando al museo como un “resultado artístico”. El museo, inaugurado en junio de 2018, se conformó de donaciones de obras de artesanos y material documental que había recopilado, manteniendo el espíritu del primer *para-sitio* como un espacio destinado a la activación de memorias, pero también al reconocimiento social (Imagen 2). Una vez establecido, era crucial comprender sus efectos en la comunidad y su empoderamiento del proyecto. Durante los primeros meses, el museo se activó a través de visitas guiadas enfocadas en las memorias orales.



Imagen 2 Inauguración del Museo Histórico y Artesanal La Pila. Fotografía de José Jarrín, 2018.

No obstante, la pregunta sobre la autonomía del proyecto más allá de mi intervención inicial como artista reveló un nivel limitado de implicación comunitaria (Del Río y Collados, 2013). Entre los factores que contribuyeron a esta situación, destacó la falta de interés del Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) de La Pila por apoyar procesos culturales. En 2019, un cambio en las autoridades locales implicó una disminución en el interés por un proyecto gestado en la administración anterior.

A principios de 2020, junto con el artesano Javier Rivera con quien mantenía un diálogo frecuente, nos propusimos crear un programa educativo para el museo. Sin embargo, la pandemia de COVID-19 interrumpió el desarrollo del proyecto, lo que llevó al cierre parcial del museo hasta 2021. La crisis del turismo y la falta de recursos públicos afectaron profundamente a la comunidad, y muchos artesanos abandonaron temporal o definitivamente su oficio.

Durante este tiempo, gestioné apoyo en instituciones y mediante convocatorias públicas para reactivar el trabajo artesanal. En agosto de 2021, arrancó un proyecto educativo mediante talleres intergeneracionales de modelado en barro, impartidos por artesanos y dirigidos a jóvenes, niñas y niños de la comunidad. Este fue un momento clave y decisivo pues la participación inicial de Daniel Mezones, Genaro López, Guillermo Quijije, Javier Rivera y la artesana Consuelo Mezones, permitió anclar el sentido del proceso en sus conocimientos y la importancia cultural que ellos otorgaban a su práctica. Para ellos, este proceso fue una motivación alimentada por el reconocimiento social de las familias de los niños y niñas que se fueron vinculando al proyecto. Mediante financiamientos públicos³, pudimos dar continuidad a este esfuerzo en 2022 y 2023, fomentando la colaboración entre los participantes que construyeron sus propias metodologías educativas. Este proceso condujo a la creación de la Asociación para el Rescate de la Alfarería Ancestral La Pila, con ocho participantes en total, pues se habían sumado al proceso los artesanos Eddy Véliz, Ángel Gómez y la joven gestora cultural Gema Quijije. Con esta asociación realizamos un proyecto artístico que se exhibió en Quito y Manta en 2023⁴.

Este trabajo colectivo organizado, con canales de comunicación establecidos y con objetivos comunes creó las condiciones para pensar una actualización del museo, que se encontraba muy deteriorado por la falta de mantenimiento. El proyecto fue conceptualizado con Gema Quijije, a quien involucré como coordinadora en los dos proyectos anteriores. Graduada en turismo, Gema fue la primera persona en La Pila que conocí que estaba investigando sobre su comunidad, particularmente en relación con las artesanías. Juntas diseñamos la metodología del proyecto, basándonos en nuestras experiencias previas, la improvisación y los espacios de inventiva que surgieron de la confianza mutua (Estalella y Sánchez, 2020). Durante los diez meses que duró el proyecto, mantuvimos una comunicación continua por teléfono y WhatsApp, pues solamente pude viajar a La Pila en dos ocasiones. A diferencia de la experiencia en 2018, esta vez la responsabilidad del museo y la gestión de los recursos recayó directamente en el equipo local, lo que representó un cambio significativo en la dirección del proyecto. Este equipo, liderado por Gema y con Javier Rivera como coordinador, se expandió a quince artesanos que participaron como talleristas y artistas⁵.

La metodología se basó en una investigación histórica que incluyó entrevistas y la recopilación de archivos locales. Contamos con el apoyo del artista e historiador quiteño Óscar Enríquez en este proceso. Los artesanos tuvieron un doble papel en la transmisión de conocimientos mediante los talleres que impartieron durante dos meses y mediante la creación de obras específicas para el nuevo museo. El objetivo no era ilustrar conceptos preconcebidos, sino que cada obra reflejara una perspectiva única sobre la historia de la comunidad, invitando a una reflexión colectiva y a una acción compartida (Rappaport, 2018). En este proceso, las imágenes generadas se convirtieron en agentes activos para la reconfiguración de la memoria de La Pila. A continuación, me enfocaré en las contribuciones que realizaron los participantes del proyecto a

3 Los talleres intergeneracionales fueron posibles mediante el auspicio del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP en 2021 y de la Línea de Fomento del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC, en la subcategoría de investigación en 2022.

4 El proyecto artístico RUMOR fue financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y se presentó por primera vez en Quito en abril de 2023.

5 Los artesanos que se sumaron al proyecto fueron: Ángel Gómez, Antonio Quijije, Ana Mercedes García, Santiago Gómez, Guillermo Quijije, Consuelo Mezones, Daniel Mezones, Ervin Bailón, Verónica Mero, Ramón Mesones, Eddie Véliz, Genaro López, Andrés López, Richard Santana y Pedro Rivera. El registro en video y fotografía estuvo a cargo de Jhosselyn Molina y Jorge Meza.

partir de sus relaciones con el patrimonio y la memoria, observando los procesos y las tensiones inherentes a este proyecto colaborativo.

El vínculo latente

La comunidad de La Pila tiene una conexión importante con el pasado prehispánico que excede nociones de etnicidad. Es una población que no se identifica como indígena o como pueblo originario, pero que, sin embargo, apela constantemente a su relación con “los antiguos”. Para contextos similares como la población de Agua Blanca, se ha analizado cómo las prácticas y discursos de las poblaciones rebasan las geografías oficiales de raza inscritas en las narrativas nacionales, que han construido a la provincia de Manabí como un espacio mestizo (Smith 2016). A pesar de que el Estado no reconozca a las poblaciones de esta zona en su continuidad con los pobladores prehispánicos, existen numerosas expresiones de un vínculo latente.

La Pila toma su nombre de un pozo prehispánico que, hasta la actualidad, proporciona agua salobre para usos cotidianos y recreacionales, al que se refieren como la pila, la pileta o el pozo. Las versiones más difundidas sobre la historia del poblamiento del lugar mencionan que a mediados del siglo XIX un cazador de Montecristi llamado Santiago Muentes llegó a este lugar buscando a su ganado perdido y lo encontró bebiendo agua de un pantano. Muentes promovió entre sus conocidos la idea de poblar estos territorios y lo bautizaron como Chivive por la gran cantidad de chivos que existían. Estos primeros pobladores abrieron un hoyo de donde emanaba el ojo de agua encontrando una construcción de piedra y vestigios antiguos atribuidos a la cultura Manteña (600 d.C -1530 d.C).

Recuerdo la impresión que me causó el pozo cuando visité por primera vez La Pila en 2015. Del agua oscura salían burbujas, era un espacio enigmático y cargado de energías. La responsable de turismo del GAD de esa época me mostró un archivo de fotografías digitales del interior del pozo durante una limpieza a inicios de los años 2000. Se podían observar objetos cerámicos, de piedra y de oro entre las rocas que recubrían una estructura cónica de aproximadamente 8 metros de profundidad.

El 30 de noviembre de 2023, por gestiones del GAD La Pila con apoyo de Gema, se realizó una nueva limpieza del pozo prehispánico, a cargo del cuerpo de bomberos de Montecristi y con asesoría técnica del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). Se extrajo el agua con bombas para ingresar al pozo y recoger en baldes los vestigios del fondo, aplicando una limpieza superficial que mejorara la calidad del agua. Los objetos se colocaban en mesas bajo una carpa, mientras las autoridades locales, artesanos y vecinos observaban con curiosidad, pasando los objetos de mano en mano. El arqueólogo Gerardo Castro, del Instituto de Investigaciones de Hojas Jaboncillo del INPC, organizaba los objetos por tipologías. Gerardo explicaba que estos pozos naturales en Manabí revelaban una antigua tecnología hidráulica. Mostraba artefactos de piedra, basalto, cuarzo y concha usados en la pesca, y cerámica con animales marinos y rostros de los ancestros manteños, señalando que estos elementos se colocaban para construir un vínculo con las fuerzas de la naturaleza, manteniendo el agua a través de las ofrendas. Concebía la limpieza como parte de la renovación de ese vínculo.

Para el proyecto del museo, Javier Rivera realizó un mural sobre el pozo (Imagen 3). Su obra en cemento pintado tiene una altura de dos metros y es una representación del interior del pozo. Javier buscaba que los visitantes que llegan al museo puedan conocer la construcción antigua y su laboriosidad. La imagen se construyó como un collage vertical de fotografías de la limpieza del pozo, ilustraciones de un libro de arqueología sobre simbologías manteñas y fotografías de casas antiguas de la zona. La composición muestra al pozo como el cimiento de un poblamiento y aunque la estructura se percibe sólida y pesada, también se ve inestable. Las casas ubicadas en los extremos superiores están haciendo equilibrio como una balanza anclada al ojo de agua. Hay un



Imagen 3 Mural de Javier Rivera sobre el pozo prehispánico. Foto de Jhosselyn Molina, 2024.

La obra de Javier se nutre de los relatos de la comunidad, en los que la pileta ocupa un lugar central, manifestado en una leyenda que he escuchado desde mi primera visita: “si alguien se lleva los objetos del interior, el agua deja de subir”. El día de la limpieza, esta creencia se puso en práctica cuando, al finalizar, los objetos se devolvieron al pozo.

La comunidad de La Pila mantiene una relación activa con su pasado prehispánico, experimentando a la alfarería de réplicas como prácticas que resignifican conocimientos. Durante la reapertura del museo, se destacó la participación de Daniel Mezones, artesano con más de 40 años de experiencia y asistente técnico en la reserva arqueológica del Museo Antropológico de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil, quien es una figura respetada tanto en la comunidad como entre investigadores. Para la exposición, Daniel realizó una réplica de una botella silbato prehispánica de la colección nacional. No se limitó a exhibir la pieza, sino que explicó su funcionamiento al llenarla con

agua de la pileta y soplar aire, haciendo que un potente sonido resonara en el espacio, demostrando cómo, en manos de la comunidad, estos objetos cobran vida (Imagen 4). Estas prácticas conectan lo humano y lo no humano, así, el pozo y el agua no solo permitieron la existencia de la comunidad, sino que son una fuerza y una presencia material que enmarca sus preguntas vitales (Ballesteros 2019).



Imagen 4 Daniel Mezones y Richard Santana hacienda sonar botellas silbato con el agua de la pileta. Fotografía de Jhosselyn Molina, 2024.

Historias del coleccionismo desde la ruralidad

Aunque he destacado el fuerte sentido de pertenencia de la comunidad de La Pila con su pasado prehispánico, su relación con este patrimonio ha estado marcada por la desposesión. Desde el siglo XIX, la provincia de Manabí fue objeto de interés arqueológico por parte de exploradores europeos y norteamericanos, quienes extrajeron numerosos objetos para museos y colecciones privadas. Sin embargo, a mediados del siglo XX, el coleccionismo adquirió nuevos matices con la creación de museos nacionales en Quito y Guayaquil, bajo la gestión del Banco Central del Ecuador (BCE). Ante la falta de oportunidades económicas, muchas comunidades rurales, incluida La Pila, recurrieron

a la excavación y venta de objetos arqueológicos como fuente de ingresos. Así, la huaquería —nombre dado a la excavación informal e ilícita en los Andes— se convirtió en una práctica que, de manera indirecta, fue fomentada por el Estado, empujando a las comunidades a desprenderse de su patrimonio para sobrevivir. La paradoja en La Pila es clara: aunque sus habitantes valoran e identifican el pasado prehispánico como parte de su identidad, también lo han visto como un recurso comercializable.

El museo necesitaba mostrar una perspectiva local sobre la huaquería, una práctica estigmatizada por las élites patrimoniales y reducida a la noción de saqueo. Gema conceptualizó la obra como la representación de un huaquero que se encuentra con su propio retrato en la tierra y el encargado de ejecutarla fue Genaro López, presidente de la asociación, quien consideraba que era un tema que requería ser tratado con seriedad. La obra de Genaro muestra a tres personajes, que en realidad son la misma persona en distintos momentos (Imagen 5). El huaquero es un hombre de cabello largo, con sombrero de paja y vestimenta campesina, donde destaca un taparrabo pintado de blanco, al igual que el sombrero. El resto del cuerpo y el paisaje están en tonos oscuros, con una pátina de tierra para dar la impresión de envejecimiento. Los tres personajes tienen expresión de cansancio y excavan con un pico, pero obtienen resultados diferentes: uno ha encontrado pequeñas piezas y sellos comunes de la zona; otro, en una excavación más profunda, ha hallado “enanitos”, como se conocen a las figuras manteñas en miniatura, (representados en su escala real que es incluso más grande que las figuras); y un tercero ha descubierto una tumba llena de objetos valiosos, pintados en rojo y blanco.

Genaro explicó que su intención era mostrar la huaquería como un oficio sujeto al azar, del que dependieron muchas familias de La Pila. Ante la precariedad de oficios tradicionales como la agricultura y la ganadería, el hallazgo y comercialización de objetos antiguos se convirtió en una fuente de subsistencia, especialmente durante las décadas de 1960 y 1970. A diferencia del distanciamiento que impone la arqueología y del arqueólogo como “profanador autorizado de tumbas”, esta escena presenta a los descendientes manteños reconociendo los restos de sus antepasados. El uso del color negro, típico de la cultura manteña, refuerza esta conexión al unir personajes y objetos.



Imagen 5 Obra sobre la huaquería de Genaro López. Fotografía de Jhosselyn Molina, 2024.

Si bien la obra de Genaro aborda la experiencia subjetiva de la huaquería, era fundamental situar esta práctica en el contexto del coleccionismo institucional y sus impactos en la vida comunitaria. En la versión del museo de

Las obras de Antonio Quijije y José Mesones se basan en réplicas de objetos que encontré en museos nacionales e internacionales, cuya procedencia señala a La Pila. En este caso, la réplica se concibe como un regreso, activado por su recontextualización y los saberes artesanales (Cevallos, 2023). Por su parte, la obra de Ramón Mesones (Imagen 6) y la mía (Imagen 7) toman como referencia la Enciclopedia Salvat de Arte Ecuatoriano, publicada en 1978. Esta enciclopedia registra los principales objetos coleccionados por el BCE y los reclasifica como “arte”. Para los artesanos, este libro ha sido un referente desde los años ochenta, y muchos conservan fotocopias de sus páginas como modelos para sus creaciones. La obra de Ramón se basa en una pieza manteña de la enciclopedia, intervenida con un mapa de los sitios arqueológicos en los alrededores de La Pila, subrayando la omnipresencia de lo prehispánico en el territorio. Mi obra, realizada en 2021, forma parte de una serie fotográfica que tensiona la autoridad del saber, proponiendo que las réplicas sostienen la originalidad que proclama la historia del arte.



48



Imagen 7 Obra "Historia del arte ecuatoriano" de Pamela Cevallos, fotografía, 2021.

El montaje de esta sección se configura como un archivo expandido, que abre caminos para una mirada crítica sobre la historia del coleccionismo contada desde la ruralidad (Imagen 8). La historia de La Pila muestra cómo las prácticas de huaquería, estigmatizadas por el discurso patrimonial dominante, son reconfiguradas desde una epistemología local, atravesada por estrategias de subsistencia y mecanismos de reapropiación de lo que ha sido arrebatado por el coleccionismo transnacional. Pues, es a través de estas réplicas que podemos acceder a una información perdida, almacenada u oculta. Las obras de los artesanos desafían la autoridad del archivo oficial, recontextualizando los objetos desde experiencias particulares. Siguiendo la reflexión de Rufer sobre los museos comunitarios en contextos poscoloniales (2018), este museo no se limita a reproducir las historias impuestas por el Estado-nación, sino que busca

construir lo que él describe como “conexiones subversivas” con los discursos patrimoniales dominantes. Sin duda, este espacio comunitario resulta fundamental para “alterar el relato de lo mismo, sembrar la duda, y construir el suplemento dialógico de la narrativa fuerte del estado-nación” (Rufer 2018: 164).



Imagen 8 El día de la reapertura del museo, Gema Quijje realizando una mediación en la sección del museo dedicada al coleccionismo. Fotografía de Jhosselyn Molina, 2024.

Reinventando la tradición

En la década de 1960, como efecto directo del auge del coleccionismo y las condiciones económicas de pobreza y marginalidad en la ruralidad, surgió un oficio artesanal dedicado a la creación de réplicas de objetos arqueológicos que se comercializaban en las capitales. Al principio, el objetivo era imitar los objetos “originales”, lo que hizo que el oficio estuviera marcado por prejuicios que desestimaban su valor como forma de creación y conocimiento. Uno de los objetivos planteados por Gema para el proyecto era reconocer a los primeros artesanos. Entre los textos que había compilado sobre este tema, había un relato de los años ochenta que mencionaba a los pioneros. Sin embargo, Gema no estaba de acuerdo con esta información, para ella algunas personas que eran solo comerciantes se atribuían los créditos de los inicios del oficio.

En La Pila, la autoría suele ser una zona gris. Por ejemplo, durante el proceso de conformación del museo en 2018, se invitó a los artesanos a donar piezas para el museo, pero algunas personas de la comunidad optaron por comprar piezas y donarlas a su propio nombre para constatar su participación. Los autores de las piezas no parecían molestarse, ya que habían sido pagados por su trabajo. Por otro lado, muchos artesanos evitan atribuirse la autoría como mecanismo de supervivencia en caso de que sus piezas sean comercializadas con otros fines en el “mercado gris” de antigüedades, llamado así para referir a su particular entrelazamiento de lo legal y lo ilícito en el tráfico de bienes culturales. En este contexto, se han asumido las estrategias del desvanecimiento de la autoría y la procedencia mediante una extensa cadena de intermediarios (Yates 2015).

Gema consideraba necesario entrevistar a personas que pudieran testificar sobre los inicios del oficio. Visitamos a la mujer más anciana de la comu-

nidad, Amanda Gómez, de 102 años. Gema le preguntó quién fue el primero en hacer las artesanías, y ella respondió en voz muy baja: “Colón”. Para Gema, este testimonio era crucial porque Colón Quijije era su abuelo paterno, quien había fallecido pocos años antes. Guillermo Quijije, hijo mayor de Colón, fue el encargado de realizar un retrato en barro de su padre⁶. Su obra, realizada en su estilo característico de escena cotidianas, muestra al artesano pionero en su mesa de trabajo, modelando figuras antropomorfas con cuños, como llaman a los moldes cerámicos en La Pila (Imagen 9). Los primeros artesanos emplearon los moldes prehispánicos que ellos mismo hallaron excavando en la zona, manteniendo así la continuidad de las técnicas ancestrales. Es decir, la reproductibilidad ya formaba parte de estos objetos, que se transformaron en matrices para nuevos usos y versiones.

En la obra, destaca la expresión de Colón, con las cejas levantadas y la frente arrugada. ¿Está sorprendido por su descubrimiento? ¿Intrigado por el funcionamiento de los cuños? ¿O acaso ha desvelado el secreto de su propia invención? En esta imagen, Colón no es solo un replicador; se presenta como autor y descubridor. Estas prácticas de replicación, aunque parecería que recrean con fidelidad los referentes prehispánicos, dejan mucho espacio para la innovación (Brulotte 2012: 129). Y es precisamente por esto que, como afirma Jesse Lerner (2001) para el caso de Brígido Lara, ceramista mexicano de réplicas precolombinas, haya “una especie de justicia poética en el hecho de que un artesano campesino con educación primaria parece haber engañado no solo a docenas de coleccionistas, sino también a algunos de los principales arqueólogos y conservadores del mundo” (Lerner 2001). En Ecuador, tanto las colecciones públicas y sobre todo las colecciones privadas, poseen objetos fabricados en La Pila durante este periodo.

⁶ En el proyecto RUMOR realizado en 2023, Guillermo realizó una primera versión de esta obra como un homenaje a la persona que le enseñó el oficio. No obstante, existen varias diferencias importantes en la resolución, como el gesto dado al personaje.



Imagen 9 Obra sobre el primer artesano de La Pila realizada por Guillermo Quijije. Fotografía de Jhosselyn Molina, 2024.

Desde esta misma intención por destacar los nombres olvidados de quienes iniciaron el oficio, con Gema nos preguntamos por el papel de las mujeres artesanas quienes también habían sido parte fundamental de los comienzos y que inclusive en la actualidad son invisibilizadas en un contexto machista. Dedicamos una de las vitrinas a exhibir obras realizadas por mujeres, obras que representaban imágenes prehispánicas femeninas y obras realizadas específicamente como un homenaje a las primeras artesanas: Paula Gómez, Marcela Calle, Zoraida Lucas, Flora Lucas y Zeida Quijije, entre otras más. Le dedicamos un lugar especial a Consuelo Mezones, artesana que había apoyado en todos los proyectos desde 2018 y que falleció en enero de 2024 después de una larga enfermedad. Su hija Verónica Mero asumió el lugar de su madre en el proyecto y realizó su primera réplica de una mujer manteña.

El sustrato principal del museo son las historias familiares en las que se reconocen los modos de transmitir los conocimientos. Cuando los más jóvenes lo visitan, a menudo buscan las obras de sus parientes. Por eso, desde la curaduría, junto con Gema y Javier, decidimos exhibir los trabajos realizados por treinta niños y niñas en los talleres impartidos por artesanos entre noviembre de 2023 y febrero de 2024. Además de valorar el proceso educativo en el que se ha cimentado el proyecto del museo, la inclusión de las coloridas piezas evocaba una relación con la continuidad de la práctica. La “tradición inventada” en La Pila (Hobsbawm 2002) conlleva setenta años de aprendizajes de generaciones que han buscado construir conexiones con un pasado como forma digna de subsistencia. En el museo, la memoria sobre este oficio da cuenta de ese aprendizaje constante y silencioso, a la vez que se intuye un futuro.

Disputar lo público

En esta última sección me interesa plantear una reflexión más amplia sobre cómo entendemos las comunidades no como entidades homogéneas, sino como espacios de tensiones y diferencias internas. La comunidad de La Pila, al igual que muchas otras, alberga profundos conflictos políticos y sociales que influyen en las decisiones estéticas y curatoriales del museo. Esta complejidad nos permite pensar en las disputas, más allá del aparente consenso.

Por ejemplo, la propuesta de crear murales en los exteriores del museo surgió de Gema y Javier. En 2022, ambos impartieron talleres de pintura a jóvenes de la comunidad, que culminaron con la creación de cuatro murales en las fachadas del museo, auspiciados por el GAD. Tres de ellos representaban réplicas arqueológicas, y uno, realizado por Gema y Javier, trataba sobre la pileta ancestral. Sin embargo, con la llegada de nuevas autoridades locales en mayo de 2023, los murales fueron borrados, no por sus mensajes o su estado, sino por estar asociados a la gestión anterior. La política y los intereses personales prevalecieron sobre los procesos educativos y el esfuerzo invertido.

Para la adecuación de 2024, se crearon tres nuevos murales como parte del recorrido del museo. En el centro, un mural de Pedro Rivera con el escudo y un fragmento del himno de La Pila; a la derecha, un mural de Javier que mostraba el interior de la pileta ancestral; y a la izquierda, un mural diseñado por Ana Mercedes García, una niña de la comunidad, realizado con el apoyo de Javier, que representaba las artesanías de la parroquia. Javier decidió hacer estos murales en relieve, utilizando mortero de cemento, una técnica común en La Pila para trabajos a gran escala. Este relieve añadía detalles únicos a las obras, como la textura de las piedras y los objetos arqueológicos del pozo prehispánico, invitando al tacto y conectando con lo que yace bajo el agua. Además, esta técnica implicaba una postura estratégica: borrar estos murales sería más difícil, y si los políticos de turno intentaban hacerlo, les costaría más. En uno de los murales, Javier incluyó una pequeña placa de cemento con nuestros nombres, sin los apellidos por la laboriosidad de la técnica, a manera de créditos y constancia tangible del trabajo realizado en un contexto donde a menudo se minimizan los aportes comunitarios.

Al definir los contenidos del museo junto con Gema, coincidimos en que un enfoque importante sería representar la conformación de la comuna en 1938, fruto de organización y luchas violentas que lograron el reconocimiento político de este territorio por parte del Estado central. Gema imaginaba una obra que retratara la lucha social: una vasija o recipiente del que surgieran brazos con puños en alto, simbolizando movimiento y resistencia. Esta obra nunca se concretó, evidenciando las limitaciones de la mediación curatorial. El artesano encargado se excusó tarde de no poder realizarla, pero éramos conscientes de que su decisión estaba influenciada por rivalidades políticas ajenas al proyecto.

Una de las decisiones museográficas en la que no llegamos a un acuerdo con Gema fue sobre el color de las paredes interiores del museo. En la versión de 2018 el color seleccionado fue el mismo que se había utilizado en las paredes exteriores del GAD. Era un tono anaranjado pastel que le daba una sensación de calidez instantánea al espacio. La decisión del color se dio, en parte, por razones de economía pues ya existía la pintura y solamente habría que contratar la mano de obra. Además, para mí, este color reforzaba una estética popular y una cromática que se utiliza frecuentemente en las casas de la zona. Era también una manera de hacer un quiebre con las estéticas de los espacios tradicionales de exhibición, que se observa en los museos nacionales en Manabí y que acarrea la idea modernista del cubo blanco.

Para las adecuaciones de 2024, el deterioro de las paredes por la humedad del terreno obligó a una intervención para remover la pintura y tratar las superficies. Gema decidió que el museo se pintara de blanco. Al preguntarle, mencionó que quería que las obras destacaran más que el color del espacio y que, dadas las condiciones de humedad, el blanco sería más económico y fácil de mantener. Esta elección también reflejaba una estrategia práctica ante las limitaciones y la falta de apoyo del GAD. Conversé con Genaro, quien expresó su preferencia por el color blanco por considerarlo más elegante, en contraste con su desagrado por el color previo.

Una semana antes de la reapertura del museo, Gema me llamó contrariada. Pedro, quien estaba encargado del mural con el emblema de la parroquia, había usado pernos demasiado grandes para fijar el mural de cemento a la pared, dañando el muro interior y las fotografías de archivo que formaban parte de la exhibición. Gema estaba indignada, y yo compartía su frustración; todo el trabajo y el cuidado puesto en la museografía y en el tratamiento de las paredes había sido arruinado por uno de los propios participantes del proyecto. Aunque Gema intentó reparar el daño, el resultado seguía siendo evidente. Oscar, quien asistió a la reapertura, me comentó que le impactó ver esa pared, ya que, para él, era una huella de lo contingente de ese proceso colectivo.

Así, anverso y reverso del muro sintetizaban las aspiraciones y los conflictos comunitarios. Por un lado, hacia el espacio público, se leía un fragmento del himno de La Pila escrito en los años noventa por el líder comunitario Pedro Lucas que hablaba de lucha y unidad: “Somos hijos de este gran pueblo / Con historia de brazos pujantes / Labradores de esperanza y de sueños / Que vivimos del sol calcinante”; acompañado de la imagen del escudo, a manera de un pergamino doblado, que mostraba la pileta y un árbol, las manos de un artesano decorando una vasija de barro, el mapa del lugar y el agua. Al interior del museo, se observaban unos agujeros que perforaban los archivos comunitarios. Tal vez cuando Gema pensaba en el color blanco para el muro, también intuía estas situaciones. El color blanco de las paredes era una forma sencilla de dar mantenimiento, de reparar, de sostener a los procesos y de hacerlo con dignidad.

Para la fachada del museo que da a la calle, colocamos dos fotografías en adhesivo microporoso en las ventanas. Había seleccionado imágenes de manos sosteniendo piezas arqueológicas y modelando barro, pero a Gema no le convenció mi elección. Me dijo que era poco llamativa y pidió usar la imagen de la maqueta que hice en 2018 (Imagen 10). Aunque tenía dudas sobre lo que



Imagen 10 Fachada del museo hacia la calle mientras se instalaban los adhesivos en las ventanas. Foto de Gema Quijije, 2024.

Pensar con réplicas

En Latinoamérica, los museos comunitarios se han convertido en espacios significativos de acción y disputa por la memoria, que desbordan las narrativas nacionales y tradicionales del patrimonio, acercándose a los acervos desde nuevas perspectivas (Cánepa, Cevallos y Rozental, 2024: 88). El Museo Histórico y Artesanal La Pila al mirar las historias locales cuestiona las dinámicas del coleccionismo y la construcción de los museos nacionales, iluminando el lado “incómodo” e invisibilizado de estos procesos. En términos de Rufer, los museos comunitarios no son “formas regionales” de leer la historia que adquiere sentido solo en su contexto;

Es exactamente al revés: adquieren relevancia porque su contexto desnuda el poder de los enunciados generales por los cuales están altamente mediados, y muestra la naturaleza política de los relatos naturalizados en el centro auto percibido como “núcleo” de la nación (Rufer 2014: 132-133).

Las prácticas sociales alrededor de la réplica generan una tensión con el régimen del patrimonio y el saber autorizado, ya que abren nuevas formas de acceso al conocimiento que trascienden las visiones occidentales sobre la propiedad y la conservación, explorando, por ejemplo, lo sensorial y lo experiencial (Edwards, Gosden y Phillips, 2006). Así, el potencial de las réplicas tiene que ver con ese diálogo de ida y vuelta que establecen con el patrimonio, y con la manera en que su movimiento y multiplicación produce y regenera formas colectivas de pertenencia (Rozental, 2014). Desde su contexto rural, el museo no se limita a ser un espacio de representación, sino que se convierte en un proceso colectivo de investigación y reflexión.

El hablar sobre huaquería y réplicas desde las experiencias comunitarias, es reconocer a estas prácticas como formas de conocimiento que resisten a unas condiciones de adversidad. Las imágenes maleables que se crean en La Pila reactivan y reconstruyen continuamente las ideas sobre el pasado prehispánico y sobre el oficio alfarero (de los antiguos y los actuales). Más allá del objeto-souvenir, la práctica articula varios sentidos de la vida cotidiana y la

percepción del presente, como lo demuestra la conexión con el pozo manteño que emana agua salobre. Este elemento no solo refleja una historia viva que sobrepasa las representaciones culturales milenarias, sino que también suple necesidades vitales en un lugar donde el Estado no ha garantizado servicios básicos. Así, el pasado prehispánico se convierte en un anclaje que excede las lógicas identitarias y étnicas.

Como artista y etnógrafa, pensar con imágenes, en colaboración con “trabajadores de imágenes”, ha expandido el campo como un espacio de creación y encuentro entre intereses comunitarios e individuales. La imagen-réplica permite asumir posiciones ambiguas y permeables, habitando las tensiones y opacidades del proceso creativo, la curaduría y la investigación. Este enfoque desestabiliza las fronteras tradicionales entre el arte y la antropología al abrir la posibilidad de una práctica más flexible y dialógica, donde las imágenes se convierten en agentes activos de la negociación entre las múltiples perspectivas presentes en el proyecto.

Referencias

Andrade, Xavier y Elhaik, Tarek

2018 Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33: 3-11. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01>

Ballesteros, Andrea

2019 The Anthropology of Water. *Annual Review of Anthropology* 48:405-421. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102218-011428>

Bishop, Claire

2006 The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *ArtForum*. En: <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>

Brulotte, Ronda

2012 *Between Art and Artifact. Archaeological Replicas and Cultural Production in Oaxaca, Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Cánepa, Gisela, Cevallos, Pamela y Rozental, Sandra

2024 Materialidades y memorias en disputa: prácticas de archivo y museos en Latinoamérica. En *Antropologías visuales latinoamericanas: genealogías, investigación y enseñanza*. Gisela Cánepa, Giuliana Borea y Alonso Quinteros, (coords). Quito y Lima: FLACSO y Fondo Editorial PUCP. pp.74-123.

Cevallos, Pamela

2023 Réplicas y regresos, activar el pasado desde el arte contemporáneo. *Índex, revista de arte contemporáneo*, 16: 103-118. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.532>

2020 Arte, etnografía y archivo. Apuntes sobre un proyecto artístico. En *Antropología y archivo en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*, vol. 1, Gisela Cánepa e Ingrid Kummels (eds.), Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP. pp. 61-77.

2018 Desarchivar el museo. En *Guion académico: Museo Nacional del Ecuador*. Quito: Museo Nacional del Ecuador.

(En prensa) Replicar al patrimonio: La experiencia de creación del Museo Histórico y Artesanal La Pila (Manabí, Ecuador). En Rodrigo Esparza, Adrián Acosta y Malena Bedoya (eds.). *Museos, memoria y prácticas de coleccionismo. Experiencias y perspectivas críticas desde México, Ecuador y Colombia*. México: El Colegio de Michoacán, INAH.

- Del Rio, Alfonso y Collados, Antonio
 2013 Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades. *Revista Creatividad y Sociedad*, n.20: 1-30.
- Edwards, Elizabeth, Gosden, Chris y Phillips, Ruth.
 2006 *Sensible objects: colonialism, museums, and material culture*. Oxford: Berg.
- Elhaik, Tarek y Marcus, George
 2020 Curatorial designs: Act II. En Roger Sansi (ed.) *The Anthropologist as Curator*. Londres: Bloomsbury Academic. pp. 17-33.
- Estalella, Adolfo y Sánchez Criado, Tomás
 2020 Acompañantes epistémicos: la invención de la colaboración etnográfica. En *Investigaciones en movimiento. Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. Aura Álvarez, Alberto Arribas y Gunther Dietz (eds.) Buenos Aires: CLACSO. pp. 145-174.
- Hernández, Miguel
 2012 *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Hobsbawm, Eric
 2002 Introducción: La invención de la tradición. En *La invención de la tradición*. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.) Barcelona: Crítica.
- Lerner, Jesse
 2001 Brígido Lara: Post-Pre-Columbian Ceramicist. *Cabinet Magazine*, 2. En: <https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/lerner.php>
- Marcus, George
 2013 Experimental forms for the expression of norms in ethnography of the contemporary. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3 (2): 197-217.
- Rappaport, Joanne
 2018 Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la Costa Caribe colombiana. *Revista Colombiana de Sociología*, 41(1): 133-156.
- Rozental, Sandra
 2014 Stone Replicas: The Iteration and Itinerancy of Mexican Patrimonio. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 19 (2): 331-356.
- Rufer, Mario
 2018 La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 15, núm. 2: 149-166.
 2014 Paisaje, ruina y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila. *Cuicuilco*, vol. 21, núm. 61, pp. 103-136.
- Sansi, Roger
 2020 *The Anthropologist as Curator*. Londres: Bloomsbury Academic.
 2016 Experimentaciones participantes en arte y antropología. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXXI, n.1: 67-73.
- Smith, Kimbra
 2016 Like the Chameleon Who Takes on the Colours of the Hills: Indigeneity as Patrimony and Performance in Coastal Ecuador. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 21(1): 19-38.

Yates, Donna

- 2015 Illicit Cultural Property from Latin America: Looting, Trafficking, and Sale. En F. Desmarais (ed.) *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods: The Global Challenge of Protecting the World's Heritage*. Paris: ICOM. pp.33-45.