

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

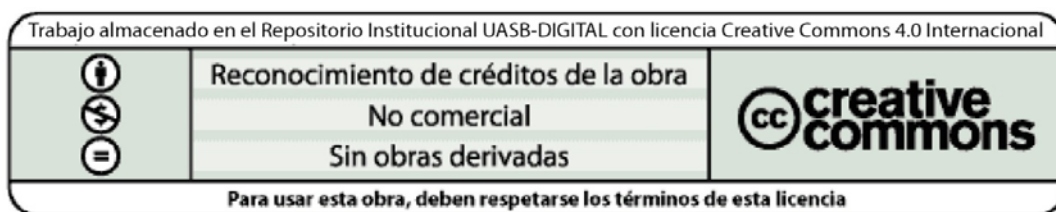
La erección del monumento a Fernando Daquilema

Imaginarios culturales, historia y representaciones visuales

Ana Yadira Barreno Mena

Tutor: Guillermo Bustos Lozano

Quito, 2018



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, Ana Yadira Barreno Mena, autora de la tesis intitulada “La erección del monumento a Fernando Daquilema: imaginarios culturales, historia y representaciones visuales”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura mención Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

21 de diciembre de 2018

Firma: _____

Resumen

El presente estudio es un análisis histórico-cultural del proceso de planificación, construcción y erección del monumento dedicado a Fernando Daquilema que está ubicado en la comunidad indígena de San Miguel de Quera desde el año 2013. Por lo tanto, en esta disertación se enfatiza la importancia de las dinámicas culturales en el proceso constructivo de esta efigie, y su relación con la historiografía del siglo XX y XXI producida alrededor de la sublevación indígena de 1871 y el papel que desempeñó Fernando Daquilema.

De igual manera, a través de esta tesis, se procura visibilizar la participación de los pobladores de la comunidad indígena, y exaltar la relación entre actores sociales: políticos, artistas y comuneros indígenas, en todo el proceso artístico, constructivo y de erección del monumento. Con este fin se contrastó la “versión oficial”, difundida por las fuentes bibliográficas y las representaciones audiovisuales de Daquilema, y la memoria oral de la población.

Por otro lado, a lo largo de esta tesis se examina los discursos sociales surgidos de las producciones literarias, históricas y audiovisuales considerando su contexto de producción y recepción, y la forma en que afectaron en la elaboración del monumento; es decir considerar las especificidades del monumento, las características que fueron acogidas por los artistas y la comunidad, y las que fueron obviadas.

Para finalizar cabe destacar que en esta disertación, el monumento actúa como receptor dinámico y generador constante de memorias, sentidos, imaginarios y discursos dentro de la comunidad indígena y de las poblaciones circundantes. Puesto que no sólo exalta los discursos e imaginarios sociales presentes en la comunidad, sino también evidencia su importancia para la comunidad de San Miguel de Quera, por un lado, les permite exponer una parte de su historia local y, por otro, viabiliza la integración turística de la comunidad dentro de la provincia de Chimborazo.

Palabras clave: monumento, Fernando Daquilema, representaciones visuales, imaginarios culturales, memoria, historia, historia cultural, Comunidad San Miguel de Quera.

A mis padres, Teresa y Marco.

A mis hermanas, sobrinos y sobrinas.

A Alonso Martínez.

A mis pequeñas.

A Dina Mena y Fernando Amagua †.

Agradecimientos

Quedo infinitamente agradecida con Guillermo Bustos por la orientación brindada durante el desarrollo de esta investigación y, sobre todo, por su tiempo, paciencia y afecto. Además, extendiendo mi agradecimiento a Lucía Moscoso por impulsarme a iniciar mis estudios en la Universidad Andina Simón Bolívar.

En el camino transcurrido durante esta investigación conocí a Miguel Toabanda Tipul, Ángel Criollo, Juan Mayancela, Juan Bernal, Daniel Haro y a la Comunidad San Miguel de Quera, quienes con sus relatos y conocimiento dan sentido a este trabajo. Agradezco su interés y valiosos aportes.

Durante esta investigación conté con el apoyo incondicional de Byron Lucero y Carlos Peña, amigos y colegas que dedicaron su tiempo a revisar y comentar esta tesis. Mi más sincero afecto a Douglas Ríos, amigo y apoyo constante.

Mi gratitud a Hernán Ibarra, por su oportuna lectura y por los aportes que generosamente me entregó.

Para finalizar, reconozco y agradezco la valiosa contribución de Galaxis Borja y Armando Muyolema, y especialmente valoro el apoyo del Dr. Enrique Ayala Mora y de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Tabla de contenidos

Introducción.....	15
Capítulo primero. Instauración del monumento a Fernando Daquilema.....	25
1. Actores sociales y su incidencia en el monumento	26
2. Apropiación y reivindicación del espacio	30
3. Monumento a Fernando Daquilema en San Miguel de Quera	35
4. Recepción e impacto socio-cultural del monumento.....	45
Capítulo segundo. Relatos históricos e imaginarios de memoria sobre la inmolación de Daquilema.....	57
1. Los relatos históricos sobre Fernando Daquilema.....	57
2. Los rostros de Fernando Daquilema	74
Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	93

Lista de ilustraciones

Fotografía 1: Monumento a Fernando Daquilema	26
Fotografía 2: Sitio que la población asevera fue la vivienda de Fernando Daquilema.....	32
Fotografía 3: Planificación y diagramación de proyecto Plaza Ceremonial Fernando Daquilema.....	38
Fotografía 4: Diseño de monumento a Fernando Daquilema.....	39
Fotografía 5: Impresión del diseño artístico	40
Fotografía 6: Construcción de estructura metálica	40
Fotografía 7: Aplicación de capa interna de yeso (vista lateral derecha)	41
Fotografía 8: Aplicación de capa interna de yeso (vista posterior superior)	41
Fotografía 9: Modelado en arcilla (rostro)	41
Fotografía 10: Secado del molde de arcilla (vista frontal)	41
Fotografía 11: Aplicación de capa externa de yeso (pierna izquierda)	42
Fotografía 12: Aplicación de capa externa de yeso (rostro)	42
Fotografía 13: Moldeado en yeso (área frontal completa)	42
Fotografía 14: Moldeado de extremidades (revisión de detalles)	42
Fotografía 15: Descubriendo el positivo, retiro de molde frontal	43
Fotografía 16: Retiro de molde extremidades (mano izquierda)	43
Fotografía 17: Extremidades en fibra de vidrio (mano izquierda)	43
Fotografía 18: Extremidades en fibra de vidrio (pierna izquierda)	43
Fotografía 19: Ensamblaje de fibra de vidrio (rostro)	44
Fotografía 20: Ensamblaje de fibra de vidrio (espalda)	44
Fotografía 21: Ensamblaje de fibra de vidrio	44
Fotografía 22: Aplicación de base de pintura blanca (cabello)	45
Fotografía 23: Aplicación de pintura (rostro)	45
Fotografía 24: Aplicación de pintura (vista general)	45
Fotografía 25: Monumento en el taller de Riobamba	46
Fotografía 26: Traslado desde el taller a Yaruquíes	47
Fotografía 27: Celebración en la plaza de Yaruquíes	47
Fotografía 28: Traslado desde Yaruquíes hacia la comunidad	47
Fotografía 29: Bocinero y pingüllero al pie del pedestal	48
Fotografía 30: Bocinero anuncia la llegada del monumento a Daquilema	48

Fotografía 31: Llegada del monumento a la comunidad (sobre plataforma)	48
Fotografía 32: Llegada del monumento a la comunidad (incorporación del monumento)	48
Fotografía 33: Llegada del monumento a la comunidad (monumento de pie)	49
Fotografía 34: Movilización con grúa hacia el pedestal	49
Fotografía 35: Construcción del pedestal (estructura interna)	49
Fotografía 36: Construcción del pedestal	49
Fotografía 37: Incorporación sobre la base	50
Fotografía 38: Incorporación sobre la base (afianzamiento)	50
Fotografía 39: Monumento sobre el pedestal	50
Fotografía 40: Cara frontal del pedestal, elemento fuego	52
Fotografía 41: Cara lateral izquierda del pedestal, elemento aire	52
Fotografía 42: Cara lateral derecha del pedestal, elemento agua	52
Fotografía 43: Cara posterior del pedestal, elemento tierra	52
Ilustración 1: Cronograma de festividades por inauguración del monumento	53
Fotografía 44: Autoridades al pie del monumento a Daquilema	54
Fotografía 45: Fotografía de Fernando Daquilema	73
Fotografía 46: Diseño artístico de busto escultórico	74
Fotografía 47: Busto escultórico Daquilema en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Chimborazo	74
Fotografía 48: Fernando Daquilema (cuerpo entero)	75
Fotografía 49: Fernando Daquilema (de busto)	76
Fotografía 50: Fernando Daquilema (de busto) (reverso)	76
Fotografía 51: Portada de cortometraje Daquilema	77
Fotografía 52: Escena del cortometraje Daquilema	78
Fotografía 53: Mural El último Guaminga	78
Fotografía 54: Óleo de Fernando Daquilema	82
Fotografía 55: Colección Nuestra Historia, Fernando Daquilema. Un legado de libertad e igualdad	83

Introducción

La presente investigación analiza los imaginarios históricos-culturales y las representaciones visuales que formaron parte de la planificación, construcción y erección de un monumento a Fernando Daquilema, colocado en una comunidad indígena de la provincia de Chimborazo en el año 2013. Con esta finalidad, me detengo en el proceso creativo del monumento, examinando los discursos oficiales, imaginarios culturales y prácticas cotidianas vinculadas a la erección del mismo en la comunidad.

En relación a la construcción e inauguración del monumento existen varias publicaciones en la prensa¹ nacional y local. Sin embargo, por su reciente construcción y el limitado acceso vial y comunicacional al lugar en el que está ubicado, no se cuenta con investigaciones de carácter histórico-cultural o sobre su incidencia en las dinámicas sociales de la población.

En contraste con esta falta de trabajos académicos sobre el tema, existe una extensa bibliografía enfocada en la figura de Fernando Daquilema, quien desde finales del siglo XIX adquiere importancia social e histórica debido a su participación en el levantamiento indígena de 1871, en la provincia de Chimborazo. Es por este acontecimiento que su figura ha sido mencionada desde perspectivas judiciales, literarias e históricas, para exaltarlo o criminalizarlo.

Agrupo la bibliografía relativa a Daquilema en tres momentos: en el primero, de carácter ensayístico-histórico, se ubican las obras del Dr. Juan Félix Proaño de 1915, de Alfredo Costales, publicadas entre 1957 y 2008, y de Enrique Garcés en 1961, orientadas hacia la creación de un imaginario social sobre la historia patria y local de la provincia de Chimborazo; un segundo momento se caracteriza por su enfoque socialista y de reivindicación de lo indígena como los estudios de Oswaldo Albornoz de 1971, Valerian Goncharov de 1979, Kinto Lucas del 2000 e Iliana Almeida de 2008; por último, las publicaciones de Leoncio López Ocón y Hernán Ibarra publicadas en 1986 y 1993 respectivamente, de carácter académico, bajo una línea de investigación de la historia social.

¹ El artículo más reciente fue publicado el 2 de septiembre de 2017, en El Telégrafo, redactado por Elizabeth Maggi. “Una efigie y retratos perpetúan la hazaña de Fernando Daquilema”, El Telégrafo (Riobamba), 2 de septiembre de 2017, <<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-centro/1/una-efigie-y-retratos-perpetuan-hazana-de-fernando-daquilema>>.

Además de las publicaciones escritas sobre el personaje histórico Fernando Daquilema, también existen representaciones audiovisuales: dos fotografías históricas de 1872 del fotógrafo Leonce Labaure, ubicadas en la Biblioteca Digital Hispánica y en el archivo Leibniz-Institut für Länderkunde;² un cortometraje, *Daquilema* (1981), producido por la Unión Nacional de Periodistas; bustos escultóricos (2009) y un mural artístico (1987) diseñados por Juan y Jorge Bernal; un retrato en óleo de Enrique Estuardo (2017); y por último, una crónica cantada interpretada por el grupo Jatari titulada *Daquilema* (1981).

A pesar de esta extensa referencia audiovisual sobre Fernando Daquilema, no existe un estudio analítico que examine los discursos y dinámicas sociales que los crearon, por el contrario, estas solo han sido usadas como simples representaciones de una época por una amplia gama de actores sociales, en diversos contextos (académicos, literarios, etc.). Este es el caso de una de las fotografías históricas empleada en una publicación del año 2005, en relación a la criminología y etnografía en la república temprana.³

Precisamente, ante la falta de estudios acerca de las representaciones literarias y audiovisuales de Daquilema, esta tesis busca contribuir al respecto, analizando las dinámicas sociales y culturales presentes en la conformación de un imaginario de Daquilema, considerando a los actores, productores y receptores de estas representaciones –¿quién? y ¿para quién?–, y las formas de ver a este personaje imaginado –¿cómo?–; dado que es necesario no solo señalar la presencia de representaciones, sino también establecer las prácticas cotidianas de las que estas son partícipes y el papel que juegan en la construcción de la *historia oficial*.

Por consiguiente, este trabajo de investigación histórico-cultural se propone de modo específico dilucidar los códigos de representación, las dinámicas político-ideológicas y los discursos sociales presentes en el monumento a Fernando Daquilema; y de manera complementaria, examinar el papel de la memoria en la construcción de imaginarios culturales generados desde la erección del monumento, a partir de un análisis interdisciplinario que incorpore elementos de historia social y cultural, estudios de la cultura, antropología visual e historia del arte.

² Fotografías ubicadas en el archivo Leibniz-Institut für Länderkunde y en la Biblioteca Digital Hispánica.

³ La fotografía fue publicada en Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX* (Quito: Museo de la Ciudad, Taller visual, 2005), 102.

Para comprender las configuraciones socio-culturales presentes en el proceso creativo y en la erección del monumento en la comunidad, es necesario considerar ciertas categorías de análisis presentes a nivel cultural en la población: los imaginarios culturales y las políticas de la memoria, ejes claves de estudio a lo largo del texto.

La figura de Daquilema se presenta en el imaginario cultural mitificada e historizada por diferentes actores sociales. Por consiguiente, es indispensable delimitar el concepto de imaginario cultural, mismo que se encuentra en constante construcción, se fortalece y nutre de múltiples discursos presentes en la sociedad.

Antes de definir este concepto es fundamental establecer que la cultura no es un campo autónomo, ni homogéneo, que respalda o imparte un solo punto de vista o discurso, por el contrario, la cultura es plural, pues existen varias formas de decir, de imaginar, de pensar algo; como lo indica Bajtin, las fronteras de cada enunciado (en este caso la figura de Daquilema) “se determina por el cambio de los sujetos discursivos”,⁴ es decir, las formas de pensar a Daquilema están limitadas por la cantidad de enunciantes: artistas, gestores culturales, historiadores, literatos, políticos, sociólogos, antropólogos, etc.; así, el monumento es una forma de enunciación cultural, no es la única, ni la verdadera.

Durante la planificación y construcción del monumento, tanto los artistas como los comuneros fueron los encargados de seleccionar, de esa extensa variedad de enunciados –formas de pensar a Daquilema–, ciertos rasgos y características con las que sería representado el Daquilema monumental. El monumento juega un papel muy importante, puesto que se convierte en el vínculo directo de diferentes discursos dentro de un espacio cultural⁵ (la comunidad).

Vale aclarar que la realidad cultural de una época y de un espacio está cohesionada inherentemente por imaginarios surgidos del tejido social. Estos imaginarios se presentan como la internalización o asimilación cultural de los varios discursos surgidos desde la población, de la academia, o por herencia oral y, a su vez refuerzan la unidad cultural.

Hablar de imaginarios es hablar de códigos culturalmente compartidos dentro de una sociedad, los mismos que estabilizan una noción dentro de la comunidad, “nos

⁴ Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo Veintiuno editores, 2012), 254.

⁵ Yuri Lotman, *La semiosfera III: semiótica de las artes y la cultura* (Madrid: ediciones Cátedra, 2000), 117.

dicen que lenguaje usar para expresar una idea”,⁶ en este caso la idea, Fernando Daquilema, es expresada a través de atributos como valentía, heroicidad, liderazgo y rebeldía; estos imaginarios, códigos, permiten además traducir el monumento, prácticamente de manera unilateral. Gracias a los imaginarios es imposible relacionar atributos como hidalguía o nobleza⁷ con la figura de Fernando Daquilema.

Este proceso de traducción de los códigos e imaginarios que enuncia el monumento no se da naturalmente, sino más bien es producto de la aprehensión de un conjunto de convenciones sociales, es una forma de convenio cultural⁸ mediante la cual se representará y se entenderá a Daquilema.

El monumento articula las configuraciones culturales de los artistas, sus ideas e imaginarios construidos y moldeados como consecuencia de sus relaciones culturales y sociales; desde este punto de vista, la figura del artista es relevante, su trayectoria profesional, sus relaciones sociales y geográficas afectarán a la conformación de la idea del monumento.

Cabe enfatizar que los imaginarios culturales se encuentran en constante cambio, son dinámicos gracias al papel de la memoria dentro de una sociedad. Por este motivo, otra categoría que conviene tener presente es la política de la memoria. La política de la memoria, nos dice Groppo “es una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por los actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes”.⁹ Desde este punto de vista, entonces, son los actores sociales en la actualidad los que reconstruyen el pasado, de acuerdo a las necesidades del presente, mediante una postura autoritaria sobre la memoria.

En este proceso de reconstrucción es necesario el ocultamiento o negación de ciertos elementos del pasado, no se trata del olvido de un acontecimiento, sino más bien de la represión pública de ciertas facetas de este. Esta selección de aspectos del pasado se puede presentar de diversas formas: creación de instituciones, construcción de monumentos, creación de obras artísticas y literarias, entre otras.

Bajo esta consideración, se puede afirmar que las políticas de la memoria permitieron la construcción del monumento a Fernando Daquilema a través del uso de

⁶ Stuart Hall, *El trabajo de la representación* (Lima: IEP, 2002), 8, accedido 7 de abril de 2017 http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31

⁷ Los atributos de hidalguía y nobleza son comúnmente relacionados con la población blanca-mestiza y con las labores intelectuales.

⁸ Hall, *El trabajo de la representación*, 8.

⁹ Bruno Groppo, “Las políticas de la memoria”, *Revista Sociohistórica*, No.11-12 (2002): 192.

la memoria y de la historia oficial. Por una parte, si bien se tiende a asociar a la memoria con un lugar de almacenamiento de recuerdos, en esta investigación se la considera como un proceso de reconstrucción de “sensaciones dispersas, estímulos de los sentidos, rutinas motoras, reacciones aprendidas”¹⁰ que se articulan entre sí a través de un relato, un eje narrativo. Por este motivo, todo recuerdo implica la “reconstrucción imaginada”¹¹ de un acontecimiento pasado.

Considerando que la memoria es selectiva es importante entender el proceso de selección y, además, qué sujetos o actores sociales reconstruyeron esta versión del pasado, como lo indica Burke “la memoria es maleable y debemos entender cómo se modela y por quién, así como los límites de su maleabilidad”.¹²

La memoria a nivel cultural organiza y rige sobre las actitudes poblacionales; funciona en base al diálogo entre el recuerdo y el olvido de cada uno de los pobladores y, en consecuencia, de la sociedad en general. Esta concepción es aplicable al monumento, puesto que este actúa a modo de ritual conmemorativo. En primer lugar, se presenta como “sustancia fundante, en relación a la cual deberíamos actuar hoy”,¹³ este Daquilema monumental se convierte en modelo de virtuosismo y, además, en expresión de la lucha indígena.

Y en segundo lugar es un “mecanismo para hacer partícipe al individuo de la memoria del grupo”,¹⁴ esta enseñanza de virtuosismo y lucha no es sólo para los actores sociales del presente, de la comunidad, sino también para los futuros y los sujetos extraños a su historia.

Una vez discutido el concepto de memoria, ahora es fundamental reflexionar sobre el papel que juega la constitución de la “historia oficial” en la política de la memoria. Al hablar de historia oficial es importante recalcar que toda versión del pasado no es más que un fragmento del acontecimiento en cuestión, reconstruido a partir de vestigios, es decir, manuscritos, libros, edificios, mobiliarios, monumentos, obras de arte, paisaje, etc.; a menudo estas versiones del pasado son ignoradas u olvidadas y, en otros casos, exaltadas desde grupos de poder.

¹⁰ Daniel Feierstein, *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012), 127.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza, 2006), 69.

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (México: Ediciones Grijalbo, 1989), 152.

¹⁴ Yuri Lotman, *La semiosfera III: semiótica de las artes y la cultura* (Madrid: ediciones Cátedra, 2000), 195.

Por consiguiente, al hablar de relatos oficiales no hago referencia a todo discurso o práctica generada desde los ámbitos intelectual, social o cultural, sino más bien se refiere a los discursos aceptados, consensuados por el Estado, surgidos del trato constante entre la sociedad y las élites culturales.

Dentro de esta relación dinámica surge el discurso oficial que, a su vez, es exteriorizado, compartido e impuesto por mecanismos sociales, siendo uno de ellos las conmemoraciones colectivas que se presentan como “escenarios propicios para que las biografías particulares y la acción de recordar de los sujetos se inscriban en una memoria oficial o en proceso de serlo”.¹⁵

A su vez, el monumento -al ser una forma de conmemoración colectiva- se presenta como exaltador de la memoria oficial, termina excluyendo y olvidando ciertos aspectos del pasado, no solo de Daquilema como sujeto histórico, sino también de la comunidad, que se ve centralizada en base a la memoria del líder indígena y su recuerdo.

Bajo esta consideración, las voces de la población tienen gran importancia, no solo la voz de la sociedad actual, sino también de la sociedad contemporánea a Daquilema y a la sublevación; los silencios o las exaltaciones nos hablan de ciertas lógicas de pensamiento presentes en su tiempo, lógicas en constante movimiento que dinamizan los procesos culturales.

No se puede pensar en la figura de Daquilema sin hablar de los textos inspirados en su figura, sin las diversas representaciones visuales, y sin las interpretaciones y reinterpretaciones de la figura histórica de Daquilema como rebelde, líder y héroe.

Es principalmente en el monumento donde se vuelven presentes con mayor fuerza las voces de la población, mismas que fueron partícipes directas de su construcción e instauración. Es la población, mediante la memoria oficial, la que decide qué se representa (personaje o escena), cómo se le representa (atributos y vestimenta) y dónde se le ubica (espacio público o privado).

Antes de profundizar en la relación entre monumento y sociedad, es prudente precisar que el monumento, en el presente caso de estudio, es una construcción con valor artístico e histórico, creada “para recordar un personaje o acción heroica”,¹⁶ y erigida como ornamentación de un espacio público. No es tema de discusión de esta

¹⁵ Alejandro Isla, “Los usos políticos de la memoria y la identidad”, *Estudios Atacameños*, No. 26 (2003): 42.

¹⁶ José Antonio Fernández de Rota y Monter, *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008), 64.

tesis definirlo o no como arte, pero sí es preciso hablar del valor cultural impuesto a este por los intereses de quienes ostentan el poder (autoridades comunales, artistas e instituciones públicas y privadas).

Los monumentos son representaciones visuales que hablan de una época, de una ideología, pero además hablan de arte, pedagogía, política y urbanismo. A través de un monumento es posible recuperar el “ojo de la época”, como lo señala Gaskell,¹⁷ es decir, permite conocer la dinámica social de la que este fue y es partícipe.

El monumento a Daquilema se presenta como un cohesionador social y cultural de la comunidad indígena; reúne, por un lado, los imaginarios culturales construidos y nutridos por fuentes escritas y audiovisuales de mediados del siglo XX e inicios del XXI y, por otro, las características (biográficas, físicas y morales) conservadas y difundidas por los relatos oficiales. Por este motivo, el monumento se alimenta constantemente de su relación con la sociedad que lo rodea, que lo ve como ornamento de su cotidianidad.

Bajo esta consideración, el monumento adquiere valor cultural por expresar continuidad entre el pasado, la tradición oral, y la comunidad en la actualidad, convirtiéndose en parte activa de la sociedad. En el monumento habita el imaginario cultural de Daquilema utilizado para sostener y reivindicar un orden social.

Todo monumento es parte de la vida ordinaria de un pueblo o cultura, tiene un motivo de ser, una finalidad; por esta razón, Signorelli¹⁸ indica que estas esculturas públicas son grandes mediadoras entre ciudadanos e historia. Al ser los monumentos una representación visual llevan consigo una carga ideológica, impuesta desde su concepción, que se encuentra en constante cambio de acuerdo a las diversas interpretaciones cronológicas, espaciales y culturales.

En consecuencia, esta obra monumental no es solamente la representación de una idea, no es un objeto cultural estático, un producto o punto de llegada de la reunión de los varios discursos sociales e históricos; por el contrario, ésta genera y establece memorias, discursos e imaginarios. Esta obra escultórica crea nuevos discursos sobre la figura de Daquilema, de acuerdo a Lotman el texto –entiéndase el monumento– “cumple también una función formadora de sentidos, interviniendo en este caso no en

¹⁷ Ivan Gaskell, “Historia de las imágenes”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 229.

¹⁸ Amalia Signorelli, “Este palacio está sobre las ruinas romanas”. *Revista de Antropología Social*, No.10 (2001): 56.

calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como *generador de sentidos*".¹⁹

Luego de haber establecido los conceptos que se van a emplear a lo largo de este estudio, es preciso mencionar las fuentes empleadas para cumplir con los objetivos de esta investigación. Se revisaron fuentes orales y escritas. En primera instancia se contó con un trabajo inédito realizado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en el año 2014, en el que colaboré en la ubicación de fuentes documentales;²⁰ este estudio estaba enfocado en reconocer si la figura de Fernando Daquilema se encontraba vigente en la memoria de los habitantes de la parroquia Cacha.²¹

Esta participación me permitió tener un primer acercamiento al monumento y a la comunidad. En este proceso se realizaron cuatro entrevistas a comuneros y, además, se ubicaron fuentes documentales históricas en los siguientes archivos de las ciudades de Quito y Riobamba: Archivo Nacional del Ecuador, Archivo de la Asamblea Nacional del Ecuador, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Archivo de la Gobernación de Chimborazo, Archivo de la Diócesis de Riobamba, Archivo Histórico Municipal de Riobamba y en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit. En estos repositorios de memoria se encontraron documentos que dan cuenta de la participación de Fernando Daquilema en la sublevación indígena de 1871.

Por otro lado, me fue posible acceder digitalmente a dos fotografías de Fernando Daquilema ubicadas en el Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde, digitalizadas por Lucía Chiriboga; a partir de este acercamiento, pude analizar las similitudes y diferencias entre las fotografías y la imagen modelada por los artistas para el monumento.

Posterior a estas aproximaciones, en los años 2015 y 2016, realicé entrevistas a dirigentes indígenas como Juan Mayancela, quien fue presidente de la Junta Parroquial de Cacha en el año 2013 y, además, incentivó la construcción del monumento; así también, se cuenta con los testimonios de los artistas Juan Bernal y Daniel Haro, que

¹⁹ Yuri Lotman, *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: ediciones Cátedra, 1996), 60.

²⁰ Durante esta investigación se ubicaron: el acta de bautizo de Fernando Daquilema fechado en 5 de junio de 1848, acta de matrimonio de Fernando Daquilema con Martina Lozano en 2 de octubre de 1871, Orden para dar auxilios eclesiásticos a Fernando Daquilema en 6 de abril de 1872 y Acta de defunción en 10 de abril de 1872.

²¹ La parroquia indígena de Cacha está ubicada a 15 kilómetros de ciudad de Riobamba, dentro de su jurisdicción se encuentran 19 comunidades indígenas. Cacha fue constituida como parroquia rural el 13 de noviembre de 1980. En un inicio las fiestas de parroquialización se realizaban el 25 de abril, debido a que en esta fecha, en 1981, el expresidente Jaime Roldós visitó e inauguró la parroquia. Desde el 2015 las fiestas se celebran del 1 al 8 de noviembre.

participaron activamente en este proceso; de igual manera se entrevistó a Ángel Criollo, investigador y comunero de la parroquia, quien me permitió comprender la realidad económica y social de la población y la importancia del monumento para la comunidad. Asimismo, los entrevistados me facilitaron fotografías, videos y documentos que muestran el proceso constructivo y la inauguración del monumento.

Considerando la reciente erección del monumento en el año 2013, se revisaron también periódicos locales y nacionales que exponen la importancia del monumento para la comunidad y la presencia de los actores sociales y políticos que participaron en el evento conmemorativo.

De igual manera cabe enfatizar que uno de los principales intereses de esta investigación fue la comparación entre las fuentes oficiales, ya sean bibliográficas o representaciones visuales, con la memoria oral de la población; por este motivo, se examinaron las diferentes fuentes bibliográficas escritas en el siglo XX referentes al levantamiento indígena y a Daquilema, y se realizaron entrevistas a varios pobladores y dirigentes de la comunidad.

En lo que se refiere a entrevistas a los pobladores es importante señalar que mi acercamiento a su historia oral se vio limitado por dos factores: en primer lugar, el acceso vial a la zona (San Miguel de Quera) es limitado, sobre este punto ampliaré en el primer capítulo; en segundo lugar, al no ser quichua hablante solo pude acceder a dos testimonios orales de comuneros de Quera, Lupe Guaminga y Miguel Toabanda Tipul, la primera monolingüe fue entrevistada en quichua por Laura González, mientras que Miguel Toabanda fue entrevistado por mi persona en español. A pesar de estas limitaciones me fue posible acceder a su memoria a través de fuentes bibliográficas y entrevistas con los artistas. Estas fuentes permitieron identificar las diversas concepciones creadas desde la academia sobre el líder indígena y el relato presente en la comunidad.

Por otra parte, se analizaron y contrastaron las diferentes representaciones visuales como murales, bustos escultóricos y películas que muestran el imaginario de la población sobre el aspecto físico de Daquilema.

Luego de haber establecido los conceptos y la metodología que serán empleados en esta investigación, es necesario puntualizar la estructura que se llevará a cabo para cumplir con los objetivos planteados. Este trabajo se divide en dos capítulos, enfocados en diversos aspectos culturales y sociales que convergen en la proyección, construcción y erección del monumento.

En el primer capítulo se presentan las acciones y tensiones de los diversos actores sociales: políticos, artistas y la comunidad, que participaron en la erección del monumento. Este capítulo busca identificar, en primer lugar, los actores sociales partícipes del monumento; en segundo lugar, destacar la importancia del lugar de emplazamiento de esta obra escultórica; en tercer lugar, establecer las condiciones de producción y el proceso artístico del monumento; y, por último, analizar la actitud de la comunidad y de las autoridades hacia la obra, principalmente en el acto festivo e inaugurativo.

El segundo capítulo se enfoca principalmente en un análisis de los diversos discursos sociales de los que el monumento es tributario. De esta manera, se relacionan la literatura, las obras históricas y audiovisuales sobre Daquilema con el contexto de producción de cada una de ellas, para, en primer lugar, establecer las singularidades sociales y culturales de los productores y receptores de cada una de las obras, y, en segundo lugar, identificar los varios discursos (formas de ver a Daquilema) que cada obra ha decidido acatar y cuales han obviado. Para ello, es importante estudiar las dinámicas de poder que se manejaron al momento de su creación y las que se manejan en la actualidad.

Capítulo primero

Instauración del monumento a Fernando Daquilema

En el mes de agosto del año 2013, la comunidad indígena de San Miguel de Quera inauguró un monumento dedicado a Fernando Daquilema. Los pobladores kichwas, que habitan en este territorio, evocaron durante cuatro días consecutivos la memoria de Daquilema, líder de la sublevación indígena efectuada en el año 1871.²²

La presencia de este monumento modificó la dinámica social de la comunidad. Bajo esta consideración, el objetivo de este capítulo es reconstruir el proceso creativo empleado en la erección del monumento, mediante el análisis de sus condiciones materiales y sociales de producción, es decir: identificar a los actores sociales involucrados en su creación, la importancia del sitio en el que fue instaurado, sus características físicas y, por último, la apropiación simbólica por parte de la comunidad.

Antes de continuar cabe cuestionarse ¿por qué un monumento a un líder indígena en la periferia urbana? Los monumentos muestran el interés de ciertos sectores sociales por rememorar el pasado, estos generalmente son empleados para evocar a personajes de gran relevancia histórica: presidentes, héroes de guerra, intelectuales, etc. En esta investigación se observará cómo el monumento a Daquilema surgió del diálogo entre la Cooperativa de ahorro y crédito Fernando Daquilema²³ y los artistas Juan y Jorge Bernal, quienes buscaban conmemorar al líder y su importancia histórica en la provincia de Chimborazo.

²² La documentación histórica encontrada sobre este tema indica que la sublevación inició el 18 de diciembre de 1871 con el asesinato del diezmero Rudecindo Ribera por parte de un grupo de indígenas de Cacha. El enfrentamiento duró hasta finales del mes de marzo de 1872. Entre las principales causas de este levantamiento se puede mencionar la reacción de los indígenas ante las condiciones de explotación y la obligatoriedad al trabajo subsidiario. Debido a la magnitud de la sublevación, el gobierno de Gabriel García Moreno aprobó el envío de tropas desde otras provincias del país, que apresaron a cientos de implicados, entre estos a los dirigentes Julián Manzano y Manuel León, quienes fueron ejecutados el 8 de enero. También se apresó a Fernando Daquilema, quien fue fusilado el 10 de abril. Por otra parte, se conmutó la pena de muerte de 11 implicados, a diez (hombres) se les envió a la cárcel de Guayaquil y a la mujer al servicio en un hospital.

²³ De aquí en adelante se citará como: C.F.D.

Fotografía 1
Monumento a Fernando Daquilema



Fuente y elaboración propias

En lo que se refiere al espacio, los monumentos son, con frecuencia, ubicados en lugares céntricos de grandes urbes, en plazas y vías públicas, pues son concebidos como parte de la ornamentación básica de una ciudad. El monumento a Daquilema, por su parte, rompe con esta peculiaridad, debido a que fue situado en una zona rural, convirtiéndose en referente histórico y cultural para los habitantes de la comunidad indígena de San Miguel de Quera. Este lugar de emplazamiento, como se explicará más adelante, sería objeto de disputa entre los actores sociales partícipes de su creación.

1. Actores sociales y su incidencia en el monumento

La construcción de un monumento no es un hecho aislado, a menudo responde a las cambiantes relaciones que existen entre los diversos actores sociales, como las instituciones públicas o privadas, los organismos culturales y los mismos artistas, que buscan mediante esa obra cumplir con un objetivo específico. A pesar de esto, generalmente, la falta de participación de la ciudadanía convierte a estas obras

escultóricas en objetos sin valor dentro del espacio público.²⁴ Acertadamente, esta forma de exclusión social y distanciamiento no se observa en la relación entre el monumento a Daquilema y la comunidad que lo alberga.

Es preciso, entonces, preguntarse ¿quiénes fueron los actores sociales que intervinieron en el monumento? y ¿cuál fue su aporte? Para el año 2012 surge la idea desde la C.F.D y los hermanos Bernal de construir un monumento en honor a Fernando Daquilema; por su parte, la C.F.D. se encargaría del auspicio económico mientras que los hermanos Bernal diseñarían el monumento en base a los bustos escultóricos del año 2009. Durante este proceso de creación artística los artistas se involucran directamente con los pobladores de San Miguel de Quera, en especial con Gabriel Tipul, quien a través de relatos y anécdotas dio a conocer a los artistas la historia de Daquilema, esta información será ampliada en el segundo acápite del capítulo dos.

Debido a esta interacción de los artistas con la comunidad, se propuso varios cambios a la idea original del monumento, en lo que se refiere a la vestimenta y la localización del mismo; este aporte de los comuneros ocasionó que la C.F.D. se desvincule paulatinamente del proyecto, dando paso a la inclusión de otros actores sociales. Así, se sumaron Juan Mayancela, Presidente de la Junta Parroquial de Cacha, los artistas Juan Pintag, Daniel y Natalia Haro y, principalmente, los comuneros de San Miguel de Quera; el rol de estos últimos es de gran relevancia para comprender el proceso creativo y constructivo del monumento.

Considerando el significativo rol que tuvo la C.F.D. en la constitución de la idea primigenia, cabe puntualizar ciertos datos sobre su origen. Es una institución financiera establecida legalmente el 26 de marzo de 1990 con el nombre de Cooperativa de Desarrollo Comunal “Fernando Daquilema”;²⁵ esta surge gracias a la iniciativa de un “grupo de indígenas oriundos de diversas comunidades del histórico pueblo PuruwaKacha, [quienes] proponen crear una Caja de Ahorro y Crédito”²⁶ con un capital inicial de 3000 sucres. La creación de esta cooperativa se inserta dentro de un proceso

²⁴ En referencia a este tema se puede considerar el reciente instaurado monumento a Ramsés II, ubicado en el redondel del Condado. Este proyecto se dio gracias al acuerdo interinstitucional entre la Empresa Pública Metropolitana de Movilidad y Obras Públicas (EPMMOP), la Embajada de Egipto en Ecuador, el Ministerio Egipcio de Antigüedades y la Organización de Promoción Turística.

²⁵ El 25 de julio del 2005 adoptaría el nombre actual Cooperativa de Ahorro y Crédito Fernando Daquilema Ltda.

²⁶ Dina Naula, Estrella Rea, *Elaboración del plan de adecuación de la COAC Fernando Daquilema Ltda. A la ley Orgánica de Economía Popular y Solidaria y del sector Financiera Popular y Solidario, desde la perspectiva administrativa financiera y crediticia a partir del año 2012* (Riobamba: Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2012), 1.

de cambio cultural y social en la parroquia de Cacha, originada en el último cuarto del siglo XX, que busca modificar y debilitar la modalidad del chulquerismo, imperante en las comunidades indígenas de Chimborazo y liderada por los pobladores Yaruqueños.

Esta cooperativa, renombrada en el año 2005 como Cooperativa de Ahorro y Crédito Fernando Daquilema Ltda., establecería como uno de sus valores institucionales mantener la “vestimenta, idioma, cultura y tradición indígena”²⁷ y, además, exaltar y rescatar la memoria del líder indígena, tomando como base su imagen heroica propuesta en la historiografía local del siglo XX.

En lo que respecta a los artistas, es preciso indicar que los hermanos Bernal, oriundos de la ciudad de Riobamba, en varias ocasiones han sido los encargados de representar a Daquilema en diversos formatos, como se verá en el siguiente capítulo. En sus obras expresan sus configuraciones culturales, sus ideas e imaginarios construidos durante su trayectoria artística y sus relaciones sociales y geográficas.

Es preciso indicar que estos trabajos posibilitaron la relación entre los artistas y la cooperativa, gracias a los bustos escultóricos realizados en el año 2009 y comprados por la C.F.D. para ser distribuidos en sus sedes a nivel nacional y también donados a otras instituciones,²⁸ como lo explica Bernal²⁹ fue posible posicionar publicitariamente a la institución financiera y, además, recuperar la figura del líder indígena.

Basados en estas primeras experiencias los hermanos Bernal idearon la estética visual del monumento. A este nuevo proyecto, como ya se mencionó, se vincularon otros actores sociales, como es el caso de Juan Mayancela, Presidente de la Junta Parroquial, vocero de la población de Cacha, quien formalizó la construcción del monumento. Según Mayancela, esta obra escultórica dará realce a Cacha y permitirá conocer la historia de Daquilema, quien:

liberó, luchó, encabezó [...] el primer levantamiento indígena, más que todo [para] poder salir de la esclavitud [...] anteriormente, nuestros padres, nuestros abuelos, nuestros tatarabuelos sufrían [...] debajo de los caciques, de los terratenientes, de los impuestos, de los alcabalas, [...] cansado de todo ese maltrato, cansado del sufrimiento [...] nuestro héroe encabeza ese levantamiento para estar libre.³⁰

²⁷ *Ibíd.*, 27.

²⁸ Estas representaciones serán analizadas con más detenimiento en el capítulo dos de la presente tesis.

²⁹ Juan Bernal, Artista riobambeño, entrevistado por Ana Barreno, Riobamba, 26 de abril de 2016.

³⁰ Juan Mayancela, presidente de la Junta Parroquial (2009-2014), entrevistado por Ana Barreno, Riobamba, 24 de octubre de 2015.

Del mismo modo, contaron con el apoyo de Juan Pintag, Daniel y Natalia Haro, coautores materiales de la obra,³¹ quienes colaboraron en la propuesta y desarrollo de la técnica escultórica empleada en el monumento. Debido a las grandes dimensiones de la obra fue trascendental el conocimiento de Daniel Haro, quien propuso “fundir en una sola pieza”³² el monumento para reducir los costos y el tiempo de la construcción.

Cabe acotar que Daniel trabajó, previamente, en obras monumentales en espacios públicos, como es el caso del monumento *La gran alianza*, ubicada en Yaruquíes, en la cual se aplicó una técnica similar a la empleada en la escultura de Daquilema. Es gracias al conocimiento de técnicas y materiales empleados por este grupo de artistas riobambeños que fue posible consolidar esta nueva forma de ver a Daquilema.

Igualmente, cabe ampliar el papel fundamental que desempeñaron los comuneros dentro de este proyecto (el monumento). Si bien las comunidades indígenas, como grupos minoritarios, son constantemente invisibilizadas o relegadas por los gobiernos de turno, en este caso se observa que son los comuneros el eje motor que aporta e influye directamente, a través de sus anécdotas y su organización administrativa interna, en la creación del monumento.

En lo que se refiere a sus anécdotas cabe puntualizar que es gracias al sacerdote Modesto Arrieta, quien llegó a Yaruquíes en 1972 y, posteriormente, a Cacha, que los comuneros comenzaron a reunirse para contar relatos sobre su historia:

En sesiones nocturnas, los dirigentes y el cura dirigían discusiones sobre los elementos que distinguían a los Cachas: la dinastía noble de los duchicelas, de la cual procedió Atahualpa, el último emperador inca, y la rebelión de Daquilema en el siglo XIX, suceso que le otorga a Cacha una importancia histórica como zona de rebelión y resistencia histórica.³³

Para comprender el rol de los comuneros, cabe indicar ciertos aspectos sobre su organización administrativa interna. La comunidad San Miguel de Quera depende administrativamente de la parroquia Cacha desde 1980, en esta última actúan tres organizaciones estructuradas y dirigidas por sus mismos pobladores. La primera, llamada FECAIPAC (Federación de Cabildos de Cacha), es una organización comunitaria no gubernamental, establecida formalmente en abril de 1981 y conformada

³¹ Daniel Haro, artista riobambeño, entrevistado por Ana Barreno, Quito 4 de septiembre de 2016.

³² Daniel Haro.

³³ Amalia Pallares, “Bajo la sombra de Yaruquíes: Cacha se reinventa”, en Andrés Guerrero, comp., *Etnicidades* (Quito: FLACSO-Ecuador, 2000), 302.

por catorce cabildos, dentro de la cual se busca solucionar las necesidades sociales, económicas y políticas manifestadas por los comuneros. Desde 1972 Modesto Arrieta, sacerdote de Yaruquies, incentivó la conformación de esta organización con la finalidad de conseguir la independencia social y económica de los indígenas en relación a los mestizos de Yaruquies.³⁴

La segunda es la Junta Parroquial, organismo de carácter estatal, encargada del ordenamiento territorial a través de proyectos de inclusión social y económica. La tercera es la Tenencia Política, también de carácter estatal que como lo menciona Ángel Criollo, es la institución encargada de dar solución a los conflictos dentro de la parroquia.

Estos organismos no actúan de manera independiente, por el contrario, están vinculados entre sí por la participación activa de la comunidad. En el monumento se visibiliza esta participación comunal en el proceso creativo, en su construcción, traslado y en su instauración en San Miguel de Quera.

2. Apropiación y reivindicación del espacio

Al estudiar monumentos es indispensable identificar su lugar de emplazamiento porque este delimita su funcionalidad y valor; en el caso del monumento a Daquilema, la selección de su ubicación no fue producto del azar, por el contrario, surgió del diálogo entre los diversos actores sociales partícipes de su creación.

Es así que se plantearon dos propuestas para su localización: la primera en una zona urbana y la segunda en una rural. Cada propuesta otorgaba al monumento una finalidad y valor distintos. La propuesta inicial, de carácter urbano, fue presentada por Pedro Khipo, gerente de la C.F.D., su intención era colocar el monumento en el Parque Guayaquil, en la ciudad de Riobamba. La importancia de este lugar radica en que alberga otros monumentos conmemorativos de personajes ilustres como: José Joaquín de Olmedo, Edmundo Chiriboga González y Bolívar Chiriboga Baquero.³⁵

³⁴ *Ibíd.*, 274.

³⁵ El capitán Edmundo Chiriboga González y Bolívar Chiriboga Baquero, personajes ilustres nacidos en la ciudad de Riobamba. El primero es considerado héroe de guerra por su participación en la guerra de 1941. El segundo se destacó como alcalde de la ciudad de Riobamba en dos ocasiones, y es reconocido por sus obras en beneficio de la misma.

En este espacio, el monumento se habría aislado de la realidad cultural de la que Fernando Daquilema es hereditario, pues sería considerado uno más de los héroes patrios de una sociedad blanco/mestiza.

Sin embargo, como expone Bernal, esta propuesta sería rechazada por los comuneros, quienes consideraban que era necesario “se dé realce, más bien, al espacio donde vivió Fernando Daquilema, donde nació y creció y sufrió”.³⁶ Con esta finalidad, la segunda propuesta iba encaminada a ubicarlo en un lugar relacionado directamente con Daquilema. Finalmente, esta fue acogida por los artistas desvinculándose, definitivamente, de la Cooperativa.

En atención a las demandas de los comuneros, se seleccionó a la comunidad indígena de San Miguel de Quera como el lugar destinado a la ubicación del monumento, pues consideran que en este sitio nació y vivió Fernando Daquilema. Precisamente en esta comunidad se encuentran las ruinas de una vivienda que la tradición oral de la comunidad asegura pertenecía a Daquilema.

Miguel Toabanda Tipul, comunero de San Miguel de Quera, quien fue el dirigente de la comunidad durante la instauración del monumento, al consultarle sobre la vivienda de Daquilema señala que “sí ha tenido casa, todo eso, sí, ya está destruido, pero tiene una pared grande, pasando en esta quebradita, acasito nomás está, [...] está lejos desde aquí para allá, una media hora”.³⁷

Entonces, basados en la memoria oral, los comuneros y autoridades indígenas establecen a San Miguel de Quera como el lugar de nacimiento de Daquilema y afirman que habitó en una vivienda, que ahora se encuentra en ruinas.

Costales respalda la tradición oral, en su publicación de 1957, *Fernando Daquilema*, puntualizando que: “Aunque los documentos nos dicen lo contrario, esto es que era “natural de Yaruquies” donde se había reducido después del hundimiento de 1640, el pueblo de Cacha, sostenemos nosotros apoyados en la leyenda constante de las gentes, que Daquilema nació en QUERA AYLLU, en el mismo valle.”.³⁸ Sobre esta publicación y las implicaciones que tuvo en la construcción del imaginario cultural sobre Daquilema se tratará en el primer acápite del capítulo dos.

³⁶ Juan Bernal.

³⁷ Miguel Toabanda Tipul, dirigente de la Comunidad San Miguel de Quera (2013), entrevistado por Ana Barreno, San Miguel de Quera, 14 de abril de 2017.

³⁸ Alfredo Costales, *Fernando Daquilema* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 81.

Fotografía 2
Sitio que la población asevera fue la vivienda de Fernando Daquilema, INPC



Fuente y elaboración: SIPCE

De esta manera, se han podido identificar dos escenarios conflictivos, el primero dado por las diferencias entre lo urbano y lo rural y, el segundo, establecido por la significación histórica del lugar seleccionado. En definitiva, como lo indica Jelin, no se trata solo del “relato que se va a transmitir”,³⁹ del mensaje evocado por el monumento, sino también del “reconocimiento público y oficial”⁴⁰ de su memoria, de su pasado.

El reconocimiento público y oficial se dio en dos sentidos: primero, al registrar las ruinas de la casa de Fernando Daquilema como Sitio Arqueológico (yacimiento arqueológico), en el mes de octubre del año 2008, realizado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural,⁴¹ se estableció, desde una institución estatal, como verídica y tangible la “leyenda constante de las gentes”, tal cual menciona Costales.

Segundo, con la instauración del monumento se reconoció a la comunidad como lugar de nacimiento del líder indígena, esto se puede verificar en varios artículos de prensa publicados luego del año 2013, relacionados a los festejos conmemorativos por los 145 años del fallecimiento de Daquilema, uno de los cuales menciona: “El programa se realizó en la comunidad San Miguel de Quera, donde nació Daquilema. Inició con un

³⁹ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo veintiuno editores, 2002), 55.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ En el año 2007 se expidió el Decreto Ejecutivo N° 816 de Emergencia del Patrimonio Cultural Ecuatoriano, este permitió el registro e inventario de bienes y manifestaciones patrimoniales. Este inventario actualmente es visible a través del sitio web Sistema de Información del Patrimonio Cultural Ecuatoriano (SIPCE) manejado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

desfile hasta su momento, ubicado en Cacha, donde recibió honores por parte de la Policía Nacional”.⁴²

En este punto, es prudente contextualizar históricamente a la comunidad San Miguel de Quera y realizar una breve descripción geográfica de la comunidad que permita destacar la relación entre el monumento y su entorno.

La comunidad San Miguel de Quera, ubicada en la provincia de Chimborazo, es una de las diecinueve comunidades indígenas que forman parte de la actual parroquia rural de Cacha, misma que fue reconocida como tal el 7 de noviembre de 1980.⁴³

Hasta este año, tanto Cacha como Quera y demás comunidades aledañas dependían social y económicamente de la parroquia de Yaruquíes, que funcionaba como intermediario ante la municipalidad de Riobamba. La población de Yaruquíes, mayoritariamente mestiza, actuaba como centro comercial, social y religioso de las comunidades aledañas puesto que solo existía un camino hacia Riobamba que atravesaba Yaruquíes esto “llevó a una mayor dependencia con los comerciantes y prestamistas yaruqueños”.⁴⁴

Socialmente, sobre los indígenas recaía un modelo vertical de gobierno integrado por: teniente parroquial, cacique y alcalde, estos últimos actuaban a modo de supervisores inmediatos de cada comunidad. Esta relación vertical era favorecida por las barreras lingüísticas y legales, puesto que el español era “el único idioma de transacción en las oficinas públicas del país, el idioma era la mayor barrera que los cachas monolingües tenían que enfrentar. Aun los indígenas que hablaban español, por lo general no eran letrados ni conocían los mecanismos necesarios para defender sus intereses ante la burocracia oficial”.⁴⁵

Este modelo opresivo afectaba directamente sobre los pobladores indígenas quienes debían contribuir con el trabajo subsidiario de acuerdo a la norma establecida en 1863 por la Ley de Régimen Municipal, muy a menudo en condiciones de explotación laboral, así lo recuerdan pobladores de la zona:

El teniente político de Yaruquíes recogía a las personas para hacer pavimentar la carretera de Riobamba a Yaruquíes. Él conseguía platas del municipio para arreglar la

⁴² Patricia Oleas, “El pueblo Puruhá celebra a su héroe”, *Expreso* (Guayaquil), 25 de abril de 2017, <http://www.expreso.ec/actualidad/el-pueblo-puruha-celebra-a-su-heroe-XD1270536>.

⁴³ Ecuador, “Acuerdo para la creación de la parroquia rural de Cacha”, *Registro Oficial*, No. 315, (Quito, 13 de noviembre de 1980). Accedido 4 de agosto de 2018. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Cacha_RO.pdf

⁴⁴ Pallares, “Bajo la sombra de Yaruquíes: Cacha se reinventa”, 273.

⁴⁵ *Ibíd.*, 282.

vía pública, pero nunca dio un vaso de agua. Nos levantábamos a la una o dos de la mañana para trabajar en la ciudad, y él nos espiaba con dos policías y agarraba uno o dos. Yo tenía tanto miedo cuando lo encontré a las dos de la mañana en la entrada a Yaruquíes. (El dijo) «Ajá, longo hijo de la gran puta, finalmente estás en mis manos». Agarró ocho esa noche. Desde la una de la mañana hasta las cinco de la tarde limpiamos una piscina, y solamente con pan y agua. Yo entonces me pregunté, ¿qué clase de autoridad es ésta?⁴⁶

Para la década de 1970, Quera y varios pueblos indígenas aledaños a Cacha fueron reconocidos legalmente como comunidades indígenas, esto les permitió conformarse como cabildos y de esta manera asumir el control social y político sobre su territorio.⁴⁷

Para el año 2015, San Miguel de Quera posee una superficie de 304.52 Has., en la que habitan 205 pobladores,⁴⁸ en su mayoría kichwa hablantes, quienes se dedican, principalmente, a la producción agrícola de habas, maíz, cebada, papa y al cuidado de animales.

A esta comunidad se accede mediante transporte privado o público, en este último caso, la compañía de buses interparroquial Rey Cacha, realiza únicamente dos recorridos desde la ciudad de Riobamba: el primero a las 5:00 horas y el segundo a las 17:00 horas, el trayecto tarda aproximadamente 50 minutos. La vía de acceso es angosta y en su mayoría de lastre, desde esta se pueden observar pequeños senderos alternos que son empleados por los comuneros para ingresar a sus sembríos.

Al llegar a la comunidad se observa el monumento de grandes proporciones en homenaje a Fernando Daquilema, y a su alrededor pequeñas infraestructuras: un centro de desarrollo infantil, al que asisten no más de 20 niños y niñas, la casa comunal, un puesto de salud –con menor acogida que la medicina tradicional– y una iglesia católica.⁴⁹

Ante estas condiciones geográficas, cabe puntualizar que la ubicación de este monumento en la comunidad no responde solamente a la necesidad de los comuneros de conmemorar el lugar de nacimiento del líder, sino que además se pretende fomentar la inclusión económica/turística del sector, así lo menciona Miguel Toabanda “se van a

⁴⁶ Entrevista con Pedro Morocho citado en Pallares, “Bajo la sombra de Yaruquíes: Cacha se reinventa”, 285.

⁴⁷ Pallares, “Bajo la sombra de Yaruquíes: Cacha se reinventa”, 289

⁴⁸ *Plan de ordenamiento territorial de la parroquia Cacha* (Cacha: Junta parroquial de Cacha, Mayo 2015), accedido 03 de enero de 2015, 61 http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdiagnostico/0660820590001_DIAGNOSTICO%20PARROQUIA%20CACHA%202015%20_15-05-2015_23-46-38.pdf.

⁴⁹ La presencia de esta estructura no significa que el total de la población practique la religión católica. De acuerdo al Plan de Ordenamiento Territorial de la Parroquia Cacha del año 2015 se practica además la religión evangélica.

poner casas, salones, parques todo eso, poco a poco vamos a hacer eso, trabajando desde aquí”;⁵⁰ entonces, aunque se destinó un presupuesto desde el Estado para la construcción del monumento, es más bien la comunidad con su trabajo la que se ha apropiado del monumento y su entorno.

3. Monumento a Fernando Daquilema en San Miguel de Quera

Tras identificar a los actores sociales partícipes del monumento y valorar su lugar de emplazamiento se intentará, en adelante, describir el proceso administrativo y las características físicas del monumento.

Juan Mayancela, en calidad de Presidente de la Junta Parroquial de Cacha, fue el principal promotor económico y social de la construcción del monumento a Daquilema, pues considera que esta obra permitirá que “muchos recuerdan [recuerden] al héroe y eso eleva la autoestima, nos recuerda de dónde venimos y quienes somos”.⁵¹ El monumento, puntualiza Mayancela, representa “a nuestro[s] pueblos puruháes, a nuestros pueblos indígenas”.⁵²

Para lograr su construcción en un espacio público, Mayancela se amparó en el artículo 417, literal b, del Código Orgánico de Organización Territorial (COOTAD) que estipula que son bienes de uso público “las plazas, parques y demás espacios destinados a la creación u ornato público y promoción turística”.⁵³

Considerando esta legislación, el Gobierno Autónomo Descentralizado Rural Parroquial de Cacha (GADPC) no necesitó la aprobación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural,⁵⁴ que actúa como entidad reguladora de la erección de monumentos según lo establece la Ley de Patrimonio Cultural en el artículo 27:

Todo monumento que debe estar situado en calles, plazas, paseos o parques, tales como grupos escultóricos, estatuas conmemorativas, etc. que se levanten en el Ecuador, deberán contar con el permiso previo del Instituto de Patrimonio Cultural, al

⁵⁰ Miguel Toabanda Tipul.

⁵¹ Juan Mayancela.

⁵² Juan Mayancela.

⁵³ Ecuador, *Código Orgánico de Organización Territorial*, Capítulo VIII, Sección Segunda, Artículo 417, (Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011), accedido 15 de septiembre de 2016, 165, http://www.ame.gov.ec/ame/pdf/cootad_2012.pdf.

⁵⁴ De aquí en adelante se citará como: INPC

cual se le enviarán los proyectos, planos, maquetas, etc. para que autorice su erección.⁵⁵

Y lo ratifica su reglamento, señalando en el artículo 5, literal k, que el encargado de “Autorizar el levantamiento de monumentos”⁵⁶ es el Director Nacional del INPC.

Esta discrepancia demuestra la falta de una política pública centralizada respecto a lo cultural, debido a la carencia, en primer lugar, de un organismo rector que actúe y coordine acciones entre gobiernos autónomos y los organismos gubernamentales centrales como el INPC y, en segundo lugar, la falta de una legislación acorde a las divisiones administrativas actuales del país, que especifique las competencias de cada organización territorial.⁵⁷

Respecto a este asunto de jurisdicción y autorización para la erección del monumento se consultó con dos representantes del INPC. Por una parte el arquitecto Marcelo León, funcionario de la Dirección de Inventario del INPC/Quito, indica que el Instituto no interviene en la edificación de monumentos en lugares que no sean patrimoniales, como es el caso de San Miguel de Quera; por lo tanto, la decisión fue tomada en su totalidad por el GADP Cacha.

Bajo otro criterio, Edison Mena, funcionario del INPC Regional 3,⁵⁸ afirma que el Instituto debería normalizar la construcción de monumentos o alegorías, pues dan paso a confusiones en la gente; Mena hace referencia al arco realizado a la entrada de Yaruquíes –diseñado por los hermanos Bernal–, en el que se enaltece el pasado inca de la población de Yaruquíes. El relato plasmado en el arco resulta contradictorio, según afirma Mena, puesto que la población de esa parroquia es considerada descendiente de los puruháes.

Esta obra permite confirmar la falta de integración y diálogo entre los gestores del monumento y la memoria oral de la población. Por consiguiente, Mena considera necesaria la intervención del INPC para constatar las fuentes usadas y el criterio

⁵⁵ Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador, codificación 27, Registro Oficial suplemento 465 de 19 de noviembre de 2004, artículo 27, http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_codificacion_27_ley_de_patrimonio_cultural_spaorof.pdf.

⁵⁶ Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador, Decreto ejecutivo 2733, Registro Oficial 787 de 16 de julio de 1984, artículo 5, www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_decretregltleypatrcult1984_spaorof.pdf.

⁵⁷ Para el año 2012, cuando se decidió el lugar de erección del monumento, aún no se promulgaba la actual Ley Orgánica de Cultura, publicada en el Registro Oficial del 30 de diciembre del 2016.

⁵⁸ La Regional 3 del INPC abarca las provincias de Chimborazo, Cotopaxi, Pastaza y Tungurahua, su sede se encuentra en la ciudad de Riobamba.

histórico empleado en la construcción del arco en Yaruquíes y del monumento a Fernando Daquilema. En este caso, se observa una falta de articulación dentro de una misma institución, entre sus propios niveles administrativos.

Si bien la falta de registros sobre el monumento, en el INPC o en el Ministerio de Cultura y Patrimonio, evidencia un incumplimiento en la Ley de Patrimonio Cultural, también permite reconocer el empoderamiento de las poblaciones en el uso de su territorio y las alegorías o representaciones con las que desean enaltecer su pasado y presentarse ante los demás.

Así, puede leerse la Resolución Administrativa N°010-2012.GADPC, del 16 de mayo de 2012, en la que se considera que la contratación para la construcción de la obra planificada –el monumento– es de exclusiva competencia del GADP Cacha.

En lo que se refiere al aspecto económico del monumento, este recibió dos aportes principales: 56.000 dólares americanos otorgados por el GADP Cacha⁵⁹ al señor Juan Bernal y \$19.934,09 concedidos por el GAD Provincial de Chimborazo,⁶⁰ ambos en el año 2012.

Al concluir el proyecto se avaluó el monumento, según indica Mayancela, en \$90.000,00 dólares, correspondiendo la diferencia al valor de la mano de obra de los comuneros. Esto permite apreciar que la construcción y erección del monumento dependió de la colaboración de instituciones estatales y del trabajo cooperativo de los pobladores.

Además de este considerable presupuesto, los artistas contaron con el apoyo de maquinaria (plataforma y grúa) cedidas por el GAD Provincial para facilitar el transporte desde el taller en Riobamba hacia San Miguel de Quera, y la colocación del monumento en la comunidad; por su parte, pequeños negocios de la parroquia colaboraron con alimentos para los trabajadores, artistas y comuneros.⁶¹

Una vez establecidas las condiciones administrativas y económicas del monumento, los artistas iniciaron la etapa constructiva, misma que debía ser ejecutada en un plazo máximo de 270 días (9 meses) de acuerdo al contrato suscrito por Bernal.

En este punto vale mencionar que el monumento a Daquilema fue parte de un proyecto turístico más amplio, con la intención de reactivar la economía del sector en

⁵⁹ Contrato otorgado mediante Régimen Especial a través del portal de Compras Públicas (SERCOP).

⁶⁰ De acuerdo a la “Nómina de beneficiarios que recibieron aportes económicos en el ejercicio económico 2012”, del GAD Provincial de Chimborazo.

⁶¹ Según lo explicó Juan Mayancela en la entrevista realizada.

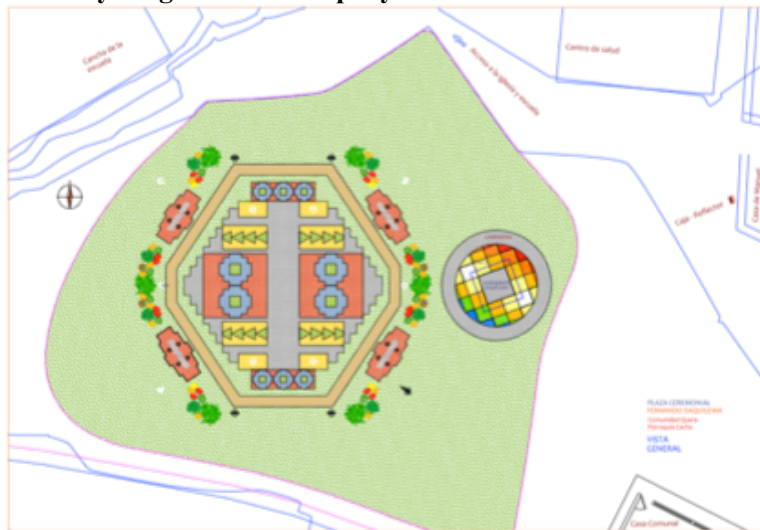
base a las visitas guiadas hacia el monumento, las ruinas de la casa y la posibilidad de construir centros culturales comunidades aledañas.

Dentro de este proyecto de circuito turístico, el monumento se concebía como el eje integrador, por este motivo, en un inicio se contempló la construcción de la Plaza Ceremonial Fernando Daquilema. Esta incluía una plazoleta central con planta en forma de chacana (cruz andina), rodeada de sillería con forma de felino, áreas verdes, luminarias con diseños de chacana y, adyacente a esta, una pileta con el monumento como elemento central.

En un inicio este proyecto contemplaba tres fases de construcción: la primera comprendía el diseño y construcción del monumento, la segunda el área de la pileta y la decoración de la base del monumento, y en la fase final se trabajaría la plazoleta. A pesar de que la primera fase finalizó en el plazo estipulado de 9 meses, la segunda y tercera fase fueron postergadas indefinidamente debido a las limitaciones económicas y al cambio de gobierno parroquial el cual destinó sus recursos a nuevos proyectos.⁶²

Fotografía 3

Planificación y diagramación de proyecto Plaza Ceremonial Fernando Daquilema



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

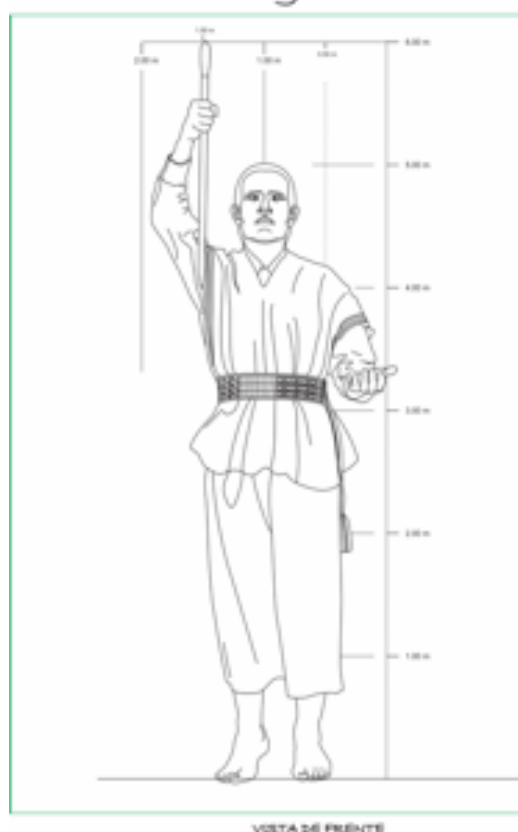
Como se mencionó anteriormente la primera fase contempló la construcción de un monumento que logre representar la grandiosidad de Daquilema, por este motivo, la obra escultórica mide seis metros de alto por dos metros de ancho.

Se trata de un personaje masculino, de cuerpo entero, de pie, con cabellera negra y larga, melena recogida sobre su espalda, rostro con tez trigueña y mirada hacia arriba.

⁶² Para finales del 2017, la comunidad comenzó a construir paulatinamente la plazoleta en colaboración con el GAD de Riobamba, y basado en el proyecto de los hermanos Bernal.

Su brazo derecho extendido hacia arriba, sujetando un bastón de mando con cabeza de curiyingue en la guarda, brazo izquierdo flexionado junto a su costado, mano izquierda abierta hacia arriba. Sus piernas están ligeramente separadas, la pierna derecha ligeramente flexionada, talón derecho ligeramente levantado, pierna izquierda extendida firmemente sobre el pedestal.

Fotografía 4
Diseño de monumento a Fernando Daquilema
 DAQUILEMA JATUN APU



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal⁶³

Usa como vestimenta un calzón blanco hasta las pantorrillas, camisa blanca, una kushma (tipo de poncho) de color negro con bordes lineales blancos y rojos, con faja a la altura de la cintura con diseño de franjas verticales con colores rojos, amarillos y negros; y descalzo.⁶⁴

⁶³ El denominativo “Jatun Apu” empleado en el encabezado del diseño del monumento significa “Gran Señor”. La primera alusión a este apelativo en relación a Daquilema aparece en la obra de Alfredo Costales, *Fernando Daquilema* de 1957.

⁶⁴ En referencia a esta vestimenta cabe acotar que en la primera propuesta planteada por la CFD se había planteado que el monumento lleve la vestimenta actual de los comuneros de San Miguel de Quera, misma que consiste en un poncho cache rojo con franjas verticales con chacanas bordadas, faja y sombrero blanco de lana con copa redonda. La importancia de la vestimenta será tratada en el capítulo dos de la presente tesis.

Los materiales y técnicas utilizados debían adaptarse a las proporciones y el lugar en que estaría ubicado el monumento, por esto se decidió emplear fibra de vidrio con un soporte metálico. La elaboración con estos materiales vuelve liviano al monumento y facilita su traslado.

La construcción del monumento⁶⁵ pasó por diferentes etapas: la primera etapa consistió en la impresión del diseño artístico en tamaño real (fotografía 5), lo cual sirvió de base para armar la estructura metálica (fotografía 6) que es el soporte de la primera capa de yeso (fotografía 7-8) y el modelado en arcilla. En este trabajo se involucraron directamente los artistas Juan Pintag, Daniel y Natalia Haro.

Fotografía 5
Impresión del diseño artístico



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 6
Construcción de estructura metálica



Fuente y elaboración: Daniel Haro

⁶⁵ La etapa constructiva del monumento se realizó en la casa del artista Juan Pintag, en Riobamba, en donde se construyó un taller específicamente diseñado para este propósito.

Fotografía 7
Aplicación de capa interna de yeso (vista lateral derecha)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 8
Aplicación de capa interna de yeso (vista posterior superior)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

En la segunda etapa se procedió al modelado en arcilla del cuerpo y rostro de Daquilema (fotografía 9-10). Jorge Bernal fue el encargado de ultimar los detalles de la pieza. Al terminar el proceso de modelado se colocó una nueva capa de yeso (fotografía 11-12). Quedando de esta manera dos capas de yeso, una interna y una externa, y una capa de arcilla entre ambas.

Fotografía 9
Modelado en arcilla (rostro)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 10
Secado del molde de arcilla (vista frontal)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 11
**Aplicación de capa externa de yeso
 (pierna izquierda)**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 12
**Aplicación de capa externa de yeso
 (rostro)**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

En la tercera etapa, una de las más complejas, se separó las capas de yeso para poder retirar/disolver la arcilla, también se retiró la estructura metálica interna (fotografía 13), dejando solamente los moldes de yeso para ser pulidos y evitar posibles inconsistencias en los mismos.

A pesar de las grandes proporciones de la obra, se logró realizar en un solo molde la pieza frontal, permitiendo mayor estabilidad al producto final. La parte trasera y las extremidades se hicieron en moldes separados (fotografía 14), mismos que se fundieron a la estructura posteriormente.

Fotografía 13
**Moldeado en yeso (área frontal
 completa).**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 14
**Moldeado de extremidades (revisión de
 detalles)**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Una vez concluido el proceso anterior se vertió la fibra de vidrio y, tras su secado, se retiraron los moldes de yeso, descubriendo el positivo (fotografía 15-18). De este modo, cada uno de los moldes se ensamblaron en un soporte metálico (fotografía 19-21), logrando así la forma definitiva de la escultura.

Fotografía 15
Descubriendo el positivo, retiro de molde frontal



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 16
Retiro de molde extremidades (mano izquierda)



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 17
Extremidades en fibra de vidrio (mano izquierda)



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 18
Extremidades en fibra de vidrio (pierna izquierda)



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 19
Ensamblaje de fibra de vidrio (rostro)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 20
Ensamblaje de fibra de vidrio (espalda)



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 21
Ensamblaje de fibra de vidrio



Fuente y elaboración: Juan Bernal

La cuarta etapa comprende el proceso de pintado. En primer lugar se colocó una base de pintura blanca (fotografía 22) y, posteriormente, se aplicó la gama cromática de acuerdo a las especificaciones del escultor Jorge Bernal (fotografía 23-24). Al ser un monumento ubicado en el exterior se utilizó sellantes que permitan impermeabilizar la pintura, evitando su deterioro.

Fotografía 22
**Aplicación de base de pintura blanca
 (cabello)**



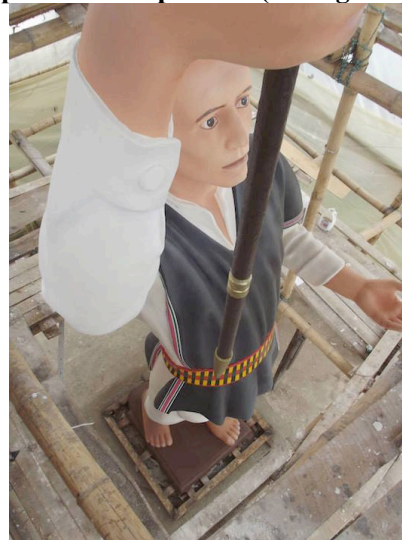
Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 23
Aplicación de pintura (rostro)



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 24
Aplicación de pintura (vista general)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

4. Recepción e impacto socio-cultural del monumento

Concluida la elaboración del monumento, este fue trasladado desde el taller en Riobamba hasta la comunidad, en donde se erigió sobre el pedestal construido previamente por los comuneros. Si bien es cierto que el traslado de obras artísticas, y mucho más de obras monumentales, suele ser un proceso complejo, el traslado de este monumento tuvo la peculiaridad de contar con la participación de los comuneros,

quienes contribuyeron con la mano de obra y además se apropiaron de la representación visual de su héroe.

El traslado de la escultura implicó un acto de celebración en el que estuvieron presentes la comunidad, bandas de pueblo y los artistas. Los comuneros, al tratarse de un acto festivo y conmemorativo, acudieron con la vestimenta tradicional que usan para eventos formales: los hombres notoriamente presentados con poncho cache rojo y sombrero de lana, y las mujeres con anaco azul, camisión blanco y bayetas de diversos colores.

Fotografía 25
Monumento en el taller de Riobamba



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Con el sonido de los bocineros y pingülleros (fotografía 25), personajes respetados de la comunidad y, también, de la banda de pueblo se inició el traslado del monumento. La salida del taller se convirtió en un momento de gran trascendencia para la comunidad, que decidió cargar en hombros a Daquilema (fotografía 26); de acuerdo al artista Daniel Haro, quien fue parte de este evento, “el acto de cargar en hombros tiene un significado muy profundo en nuestras culturas indígenas y mestizas, es común ver en los entierros, en este caso es similar a un traslado... un traslado es cuando llevamos a nuestros muertos a su última morada”.⁶⁶

⁶⁶ Daniel Haro.

Fotografía 26
Traslado desde el taller a Yaruquíes



Fuente y elaboración: Daniel Haro

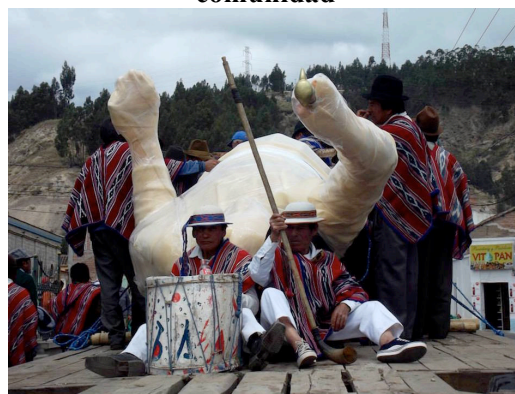
Después de salir del taller el monumento fue llevado a la plaza de Yaruquíes, en donde, de acuerdo a las fuentes documentales y a la memoria colectiva, fue fusilado Daquilema. En esta plaza las mujeres repartieron chicha a los pobladores y artistas (fotografía 27), quienes luego ubicaron el monumento sobre una plataforma (fotografía 28) para llevarlo hasta la comunidad de San Miguel de Quera.

Fotografía 27
Celebración en la plaza de Yaruquíes



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 28
Traslado desde Yaruquíes hacia la comunidad



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Al llegar a la comunidad fueron nuevamente el bocinero y pingüllero (fotografía 29) quienes anunciaron la llegada de Daquilema. Según Daniel Haro “la bocina según la tocada llama a la minga, a la fiesta, a la cosecha o a la rebeldía, hoy es día de celebración”⁶⁷ (fotografía 30).

⁶⁷ Daniel Haro, (22 de septiembre de 2013). la bocina según la tocada llama a la minga, a la fiesta, a la cosecha, o a la rebeldía, hoy es día de celebración.... [actualización facebook], <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1390061797882497&set=a.1390027514552592.1073741830.100006360702945&type=3&theater>.

Fotografía 29
Bocinero y pingüllero al pie del pedestal



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 30
Bocinero anuncia la llegada del monumento a Daquilema



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Con la llegada del monumento los comuneros de Quera se reunieron y organizaron para levantar el monumento y colocarlo verticalmente sobre la plataforma, desde este punto, el monumento sería sujetado y elevado por una grúa, la que lo colocaría sobre el pedestal. (fotografía 31-34)

Fotografía 31
Llegada del monumento a la comunidad (sobre plataforma)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 32
Llegada del monumento a la comunidad (incorporación del monumento)



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 33
**Llegada del monumento a la comunidad
 (monumento de pie)**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 34
Movilización con grúa hacia el pedestal



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Posteriormente, el monumento fue soldado sobre el pedestal trapezoidal (fotografía 35-39), cuya construcción fue dirigida por Juan Bernal y efectuada por los comuneros (fotografía 35-36). De esta manera, se visibiliza que la comunidad fue parte importante en la ejecución de la obra, tanto en las ideas como en la erección misma.

Fotografía 35
**Construcción del pedestal (estructura
 interna)**



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 36
Construcción del pedestal



Fuente y elaboración: Juan Bernal

Fotografía 37
Incorporación sobre la base



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 38
**Incorporación sobre la base
(afianzamiento)**



Fuente y elaboración: Daniel Haro

Fotografía 39
Monumento sobre el pedestal



Fuente y elaboración: Daniel Haro

En la comunidad el monumento actúa en dos sentidos: por un lado, permite que los comuneros se apropien de la figura de Daquilema y se vuelvan partícipes de su legado e historia. En este proceso es fundamental la remembranza de algunos lugares (la plaza de Yaruquies y San Miguel de Quera) y el uso de ciertas costumbres (cargar en hombros). El acto de apropiación durante el recorrido procesional podría ser interpretado como una muestra simbólica de liberación, en la cual los comuneros trasladan a su héroe desde el lugar de su muerte hasta su pueblo de origen, a fin de levantarlo victorioso en el centro de la comunidad

Por otro lado, el monumento actuó a modo de integrador social mediante la minga, puesto que esta constituye “un sistema de cohesión e integración comunitaria; es un espacio para la comunicación y fortalecimiento de lazos sociales, es además un medio para la dinamización y conservación del conocimiento y las prácticas tradicionales”,⁶⁸ en este sentido, se entiende la participación de bocineros y pingülleros, el consumo de chicha y de otras actitudes festivas.

Antes de continuar con este análisis es necesario referirse al diseño planificado para el pedestal el cual está inconcluso debido a que su decoración se completará en la segunda etapa del proyecto. El diseño presenta las siguientes características: integrarse a la pileta (por construirse) y llevar en cada una de sus caras decoración referente a los cuatro elementos y estaciones del año.

En la cara frontal: una placa con el nombre *Fernando Daquilema* y la simbología del elemento fuego, que corresponde al Verano (fotografía 40). En la cara lateral izquierda: el símbolo del elemento aire, correspondiente al Otoño, y una placa con los nombres de los benefactores y artistas (fotografía 41).

En la cara lateral derecha: el símbolo del elemento agua, correspondiente al Invierno (fotografía 42). Y en la cara posterior: el símbolo de tierra, correspondiente a la primavera, y una placa con el texto: “Fernando Daquilema 1845-1872. El último Guaminga⁶⁹ es la encarnación de la sabiduría, dignidad y rebeldía de nuestros pueblos originarios. Desde su Quera Ayllu natal junto a Manuela León, su luz se expande sobre montes y quebradas, haciendo surcos y sembrando la libertad que florecerá en el corazón de su pueblo” (fotografía 43).

⁶⁸ Luis Eduardo Acosta y otros, *La chagra en la chorrera: más que una producción de subsistencia, es una fuente de comunicación y alimento físico y espiritual, de los Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce* (Leticia: Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas “SINCHI”, 2011), 60.

⁶⁹ Término relacionado con la valerosidad guerrera. Este denominativo fue empleado por Alfredo Costales en su libro *Fernando Daquilema: El último Guaminga* del año 1984.

Fotografía 40
Cara frontal del pedestal, elemento fuego



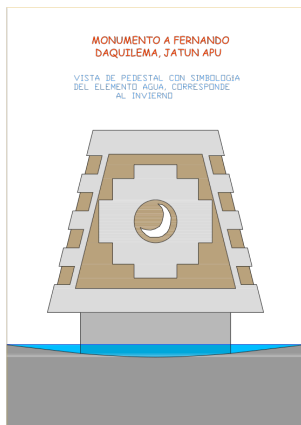
Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

Fotografía 41
Cara lateral izquierda del pedestal, elemento aire



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

Fotografía 42
Cara lateral derecha del pedestal, elemento agua



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

Fotografía 43
Cara posterior del pedestal, elemento tierra



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

Una vez revisado el diseño del pedestal, me enfocaré en el acto de inauguración del monumento el cual se desarrolló durante 4 días, del 13 al 16 de agosto de 2013. La agenda, publicada por el Ministerio de Turismo, comprendía actividades recreativas, concursos, ferias gastronómicas y desfiles, con la participación de 23 comunidades indígenas. (Ilustración 1).

El día viernes 16 de agosto a las 11h00 dio inicio el evento inaugural del monumento. En este intervinieron José Tenesaca, Gobernador (e) de Chimborazo, Xavier Muñoz, representante del Ministerio de Defensa, Juan Bernal y Mariano Curicama, Prefecto de Chimborazo. En sus discursos se exaltó la valentía y coraje del pueblo de Cacha y el liderazgo de Fernando Daquilema.

Ilustración 1
Cronograma de festividades por inauguración del monumento

Fecha	Hora	Actividad
13 de agosto de 2013	10h00	Gran carrera de bicicletas
	12h00	Encuentro de ecuavoley
	13h00	Concurso de cometas
14 de agosto de 2013	11h00	Concurso de atracones
	12h00	Juegos de trompos y ensacados
	13h00	Competencia de atletismo
15 de agosto de 2013	11h00	Carreras de burros
	12h00	Jego de boliches y chantas
	13h00	Juego de gallo
16 de agosto de 2013	8h00	Instalación de la feria gastronómica y artesanal
	9h00	Concentración de los miembros de las comunidades y autoridades
	10h00	Desfile de la alegría con la participación de 23 comunidades y autoridades
	11h00	Inauguración del monumento a Fernando Daquilema
	13h00	Almuerzo comunitario
	14h00	Toros de pueblo
	18h00	Gran concierto musical con artistas de renombre nacional

Fuente y elaboración: Ministerio de Turismo del Ecuador ⁷⁰

El prefecto de Chimborazo fue el encargado de cortar el listón que rodeaba el monumento, el cual fue dividido y repartido entre las siguientes autoridades: Delia Caguano, Presidenta de la Federación de Indígenas de la Provincia de Chimborazo; Rosa Elvira Muñoz, asambleísta provincial; Juan Mayancela, Presidente de la Junta Parroquial de Cacha; Xavier Muñoz, delegado del Ministerio de Defensa; y José Tenesaca, Gobernador (e) de Chimborazo (fotografía 44). Luego del acto inaugural se ofreció un almuerzo comunitario, toros de pueblo y una presentación musical.

⁷⁰ Ministerio de Turismo, *Fernando Daquilema, líder indígena, tendrá su monumento en Riobamba* (Quito, 2013), accedido 27 de agosto de 2016 <https://www.turismo.gob.ec/fernando-daquilema-lider-indigena-tendra-su-monumento-en-riobamba/>

Fotografía 44

Autoridades al pie del monumento a Daquilema

Fuente y elaboración: Gobernación de Chimborazo

La obra, inaugurada en el último año de gestión de Juan Mayancela, tiene la finalidad de integrar a la comunidad en programas de desarrollo turístico sostenible mediante la difusión de su historia, tradiciones y la venta de productos agrícolas y textiles.

A este respecto, cabe mencionar que en la actualidad ya existen centros turísticos en otras comunidades de Cacha. Uno de ellos es Pucará Tambo, el cual cuenta con un museo de sitio, cabañas y recorridos a diferentes comunidades con la guía de personas nativas. Uno de los recorridos incluye la visita a las ruinas de la que se considera casa de Fernando Daquilema, ubicada en las laderas de San Miguel de Quera, de acuerdo a la tradición oral de la comunidad.

De acuerdo a lo expuesto, el monumento ha pasado de ser la conmemoración de un evento histórico, y de la memoria de los pueblos, a ser una herramienta para el

progreso económico de la comunidad,⁷¹ puesto que “utiliza el pasado reconstruyéndolo en función de los problemas y las preocupaciones del presente”.⁷²

Si bien este es el anhelo de los comuneros la realidad es distinta, ya que esta comunidad indígena presenta altos índices de pobreza y migración. Los pobladores de edad adulta son pequeños agricultores o artesanos, con escasos ingresos económicos. Por otro lado, los jóvenes se desplazan hacia las ciudades de Riobamba, Quito o Guayaquil en búsqueda de una mejor calidad de vida, formación profesional y oportunidades laborales; todo esto por la falta de proyectos de inclusión económica y social en el sector.

A pesar de estas adversidades y que el proyecto no ha sido concluido,⁷³ Mayancela considera que el monumento ha logrado que varias entidades estatales visibilicen a San Miguel de Quera; ejemplo de esto es que la comunidad logró el acceso al alumbrado público⁷⁴ en el año 2015 y recibió cursos de capacitación por parte del Ministerio de Turismo.

Como se ha revisado a lo largo del texto, la comunidad participó en las actividades de construcción, erección e inauguración del monumento, sin embargo, el conocimiento sobre Daquilema y la sublevación –adquirido mediante transmisión oral– es limitado en los comuneros ancianos y casi nulo en el resto de la población.

Por último, es necesario resaltar que el monumento permite recordar el pasado rebelde de la población indígena de Chimborazo, pero exalta solo la figura de Fernando Daquilema y excluye al resto de actores de esta sublevación.

⁷¹ El proyecto del monumento se ha convertido en un modelo de sostenibilidad productiva y turística para otras comunidades, quienes ven en acciones como esta la oportunidad para impulsar el turismo y economía en sus inmediaciones.

⁷² Bruno Groppo, “Las políticas de la memoria”, N° 11-12 (Ciudad de La Plata: Sociohistórica, 2002): 192, accedido 15 de diciembre de 2016 http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf

⁷³ La actual directiva de la Junta Parroquial, encabezada por José Alberto Ganan Gualan, no se ha preocupado por la continuidad de este proyecto.

⁷⁴ Juan Mayancela.

Capítulo segundo

Relatos históricos e imaginarios de memoria sobre la inmolación de Daquilema

El monumento, que en el capítulo anterior fue analizado en sus procesos constructivos y materiales, es el resultado de la mezcla de las características y especificidades –códigos de representación– que autores literarios y artistas le han otorgado a lo largo del siglo XX e inicios del XXI, a través de relatos históricos sobre Daquilema e imaginarios surgidos alrededor de la memoria oral del personaje. Estas diversas perspectivas e ideologías serán puestas en diálogo a lo largo de este capítulo, considerando el contexto de producción y el público receptor.

Por consiguiente, en las próximas líneas se identificarán cuáles fueron los elementos discursivos seleccionados por los artistas, de entre las distintas producciones literarias y audiovisuales, y de qué manera son representados en el monumento. Con esta finalidad, el presente capítulo está dividido en dos acápite: en el primero se analiza el lugar de enunciación de los productores y se determina el público receptor; en el segundo se prioriza un análisis visual sobre las formas de representación, interesa más el cómo se representa que el por quién y para quién.

1. Los relatos históricos sobre Fernando Daquilema

Con la finalidad de dilucidar cómo se ha construido en el imaginario social del siglo XX y XXI el personaje histórico Daquilema, este apartado se dividirá en cuatro grandes ejes de interpretación establecidos de acuerdo a las diferentes maneras de pensar a este personaje.

El primero comprende producciones de carácter ensayístico-histórico y didáctico. Este grupo está integrado por las obras de Juan Félix Proaño, Alfredo Costales y Enrique Garcés, y se caracteriza por representar a Daquilema con atributos heroicos e intención pedagógica.⁷⁵ El segundo eje, con una posición liberal e indigenista

⁷⁵ El 29 de octubre de 2017 se publicó en el suplemento dominical de *El Telégrafo* un folleto sobre la participación de Daquilema en la sublevación de 1871. Este folleto de 14 páginas es un “reciclaje” de la información generada por los integrantes de este primer eje, obviando completamente la información histórica de los demás autores. Gobierno de la República del Ecuador, *Fernando Daquilema*.

está compuesto por las obras de Oswaldo Albornoz, Valerian Goncharov, Kinto Lucas e Ileana Almeida. Este grupo emplea a la figura de Daquilema para expresar una ideología socialista, de izquierda y una visión pluricultural del Estado.

El tercero tiene un enfoque académico-histórico y está integrado por los estudios realizados por Leoncio López Ocón y Hernán Ibarra. Sus trabajos se basan en la documentación histórica producida entorno al levantamiento. Por último, el cuarto eje agrupa a las representaciones audiovisuales producidas hasta la actualidad: el cortometraje *Daquilema* de Edgar Cevallos, el mural artístico y los bustos escultóricos de los hermanos Bernal, la *Crónica Cantada* interpretada por el grupo Jatari, y la fotografía publicada por Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini.

Considerando que la perspectiva desde la que habla cada autor es diferente, en adelante se buscará responder dos interrogantes desde el marco ideológico de cada autor: ¿quién fue Daquilema? y ¿cuáles fueron sus motivaciones?

Como se mencionó anteriormente, el primer eje, de carácter ensayístico-histórico, reúne las primeras producciones que a través del lenguaje escrito presentaron al personaje Daquilema a la sociedad, y que se han convertido en la base para futuras representaciones.

Las obras literarias del deán Juan Félix Proaño y de Alfredo Costales Samaniego se han encargado de construir una historia patria y local desde la representación del indígena chimboracense. En esta representación, Daquilema se convierte en el portavoz de una ideología que busca consolidar la nación tomando como referencia su pasado prehispánico y la resistencia indígena durante época colonial. Se puede afirmar que el interés de estos autores por enaltecer esta parte de la historia local estuvo influenciado por su lugar de nacimiento, Riobamba.

Proaño nació en 1850 y desarrolló su actividad eclesiástica en la provincia de Chimborazo. Costales nació en 1925 y durante sus años de colegio, siendo alumno del anterior, se dedicó a estudiar la historia prehispánica y colonial de la provincia. La particularidad de Proaño es haber sido testigo presencial de la ejecución de los líderes de la rebelión de 1871, pues para la fecha se desempeñaba como prefecto y profesor de filosofía en el seminario de Riobamba.

El relato de los hechos presenciados fue expuesto en el *Apéndice a la memoria de cincuenta años de la Diócesis de Riobamba*⁷⁶, publicado en el año 1915. En este documento Proaño describió por primera vez a Daquilema:

nombraron Rey, en Cacha, a un indio joven inteligente y valeroso, llamado Fernando Daquilema (no sé si era descendiente de los antiguos Duchicelas), quien había rehusado aceptar tal dignidad, por extemporánea: coronaron al Rey y a la Reina⁷⁷, con solemnidad, tomando el manto y la corona de San José, que existían en la capilla de Cacha; construyeron palacio real, que era un galpón de paja improvisado, y nombraron la servidumbre del palacio real⁷⁸.

De este fragmento cabe destacar dos designaciones atribuidas por Proaño: *Rey* e *indio*, las cuales permiten establecer su temática de interés. En primer lugar le designa como *Rey*, rey de una comunidad indígena que se levanta en armas contra la sociedad blanco-mestiza chimboracense. Este punto es crucial porque lo establece como líder posesionado por su comunidad, como un *primus inter pares*, es decir, un primero entre iguales.

En segundo lugar, al denominarlo *indio* le otorga una categoría racial opuesta al blanco-mestizo, cuyas características se observarán y ampliarán en el caso de Costales. Esta denominación se relaciona con el título “antiguo Duchicela”,⁷⁹ el mismo que hace referencia al linaje real del que podría haber sido heredero Daquilema y que, además, remite directamente a un pasado precolombino y evoca la estirpe de los puruhás asentados en la provincia de Chimborazo. Con esta relación, Proaño pretende establecer la importancia jerárquica que Daquilema ocupa dentro de las comunidades indígenas de la provincia.

Por medio de esta primera valoración conocemos que Daquilema es un rey *indio*⁸⁰ de probable ascendencia Duchicela. Cabe recalcar que Proaño habla desde una postura de blanco-mestizo, católico y letrado, es decir, ve la rebelión y a Daquilema como sujetos externos a su matriz cultural.

Por su parte, Alfredo Costales, en el contexto de mediados del siglo XX, profundizó la revisión de documentos históricos sobre Fernando Daquilema, empleando

⁷⁶ Juan Félix Proaño, *Apéndice a la Memoria de cincuenta años de la Diócesis de Riobamba* (Riobamba: Imprenta Artística, 1915).

⁷⁷ La reina sería Martina Losano, con quien contrajo matrimonio el 2 de octubre de 1871, dos meses antes del levantamiento, y seis meses antes de la muerte de Daquilema.

⁷⁸ Proaño, *Apéndice a la Memoria de cincuenta años de la Diócesis de Riobamba*.

⁷⁹ En el texto, Proaño duda sobre los ancestros de Daquilema, sin embargo, esto no excluye la importancia del denominativo dentro la descripción biográfica.

⁸⁰ Los términos *indio* o *indígena*, en esta tesis, no son usados en sentido peyorativo o despectivo, por el contrario hacen referencia a un contexto de producción literaria e histórica, en el cual se usan comúnmente y sin distinción alguna.

fuentes documentales de diferentes acervos como el Archivo Nacional del Ecuador y los archivos históricos de la Gobernación de Chimborazo y de la Diócesis de Riobamba. Estas fuentes le permitieron dar inicio a una re-significación histórica de los sucesos ocurridos en el levantamiento indígena y caracterizar a Daquilema como un líder.

La narrativa expuesta por Costales se presenta en sus textos: *Fernando Daquilema* (1957), *Fernando Daquilema, El último Guaminga* (1984) y *Fernando Daquilema, El gran señor* (2008). Estas dos últimas publicaciones son reediciones de la misma temática bajo un distinto título.

Su primera publicación (1957) estuvo dedicada a reconstruir la sublevación indígena de 1871-1872, por lo que es importante establecer los principales puntos de interés de la misma. En los primeros capítulos reseña brevemente la historia prehispánica y colonial, destacando los procesos económicos y sociales de discriminación hacia el indio. El relato de la sublevación comienza a partir del capítulo VII con una descripción del período garciano y de la geografía de Quera Ayllu.⁸¹

En lo que se refiere a Fernando Daquilema, esta es la primera publicación dedicada a reseñarlo biográficamente. Desde la primera descripción del personaje se acentúa sus características, su condición de héroe y de rebelde, y se exalta su condición de indio condenado al trabajo.⁸² También se establece como su lugar de nacimiento a Quera Ayllu. Esta descripción que exalta sus características heroicas se mantiene en las publicaciones posteriores (1984 y 2008).

En las tres publicaciones Costales describe paso a paso los sucesos del levantamiento: la coronación de Daquilema como rey de Cacha y sus anejos, las misivas generadas por el gobernador de Chimborazo solicitando ayuda y refuerzos militares, los indultos ofrecidos a los cabecillas y, por último, el enjuiciamiento y la sentencia a Daquilema. En los anexos del primer libro presenta facsímiles de los principales documentos investigados: el juicio con firma de Daquilema, el acta de su ejecución y el aviso público sobre su muerte.

La publicación de 1984, titulada *Fernando Daquilema, El último Guaminga*,⁸³ se diferencia de la de 1957 en ciertas características. Ambas mantienen la misma estructura, resaltando la estirpe indígena de Daquilema y enfocándose en datos

⁸¹ En el libro es traducida como comunidad familiar de Quera. Costales, *Fernando Daquilema*, 77-8.

⁸² Alfredo Costales, *Fernando Daquilema* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 81.

⁸³ Se conoce de la existencia de una segunda edición publicada en 1963 titulada *Fernando Daquilema, el último guaminga*, sin embargo no ha sido posible revisar su contenido.

biográficos y reseña histórica del levantamiento de 1871. Sin embargo, y como lo puntualiza el propio autor, se trata de una re-edición de la publicación de 1957 ampliada con nuevas fuentes documentales, lo cual se evidencia en la descripción del lugar de nacimiento de Daquilema, su casa y las características geográficas de las laderas de Amulá.⁸⁴

En los tres libros queda establecido que la casa de los Daquilema se encontraba en el anejo de Quera Ayllu en las faldas de Amulá. Se trataba de una pequeña vivienda con un solo cuarto “oscuro y desprovisto del más elemental menaje doméstico”.⁸⁵

Según el autor, la rebelión da inicio “la noche en la que el mundo cambió para él [Daquilema], cuando vio llegar a su padre del trabajo de peón agrícola que desempeñaba en la hacienda Tungurahulla”.⁸⁶ Este relato, presente de manera amplia en las dos primeras publicaciones y de manera breve en la tercera, es el detonante de la rebeldía de Fernando Daquilema. Por su carácter, Costales lo compara con Emiliano Zapata y Ambrosio Pico, además señala que esta actitud es heredada de su abuelo, Santiago Daquilema, quien hacia 1818 protestó contra los abusos de Martín Chiriboga, Corregidor de Riobamba.

En relación a su apellido dice: “Era un Daquí, es decir mandón reconocido por los blancos, que por muchos años disputó el cacicazgo de Cacha con los Duchicelas y también un LIMA, voz puruhay que quiere decir, SEÑOR, CACIQUE”.⁸⁷ Este indígena de estirpe puruhá se convirtió durante la sublevación en un Capac Apu.⁸⁸ “El simple RUNA, el FERNANDO DAQUILEMA por fuerza del hecho histórico, por razón de la esperanza social se ha convertido en APU, una especie de Dios que fué engendrado en el seno de la arcilla del tiempo por el útero del propio valle”.⁸⁹

En lo que se refiere a su fecha de nacimiento, las dos últimas publicaciones suponen que tuvo alrededor de 30 años al momento de su muerte, de lo cual se desprende que habría nacido entre 1841 y 1842.

La publicación de 1984 es la primera que establece a Martina Losano como esposa de Fernando Daquilema, con quien se casó en 1871, meses antes del inicio de la

⁸⁴ Amulá es una montaña de aproximadamente 3.000 m.s.n.m.. De acuerdo a la descripción de Costales, la comunidad familiar de Quera (Quera Ayllu) está ubicada al final de las laderas de esta montaña cerca de la hondonada.

⁸⁵ Alfredo Costales, *Fernando Daquilema, El último guaminga* (Quito: Abya Ayala, 1984), 49.

⁸⁶ Alfredo Costales, *Fernando Daquilema, El gran señor* (Quito: Presidencia de la Republica del Ecuador, 2008), 15.

⁸⁷ Alfredo Costales, *Fernando Daquilema* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 90.

⁸⁸ El término Capac Apu significa Gran Soberano o Jefe Principal.

⁸⁹ Costales, *Fernando Daquilema*, 90.

rebelión. En el primer libro, si bien no se menciona el nombre, se reconoce que Daquilema fue coronado “junto a la Reyna. La doña paciente que no articulaba palabra, la mansa compañera de sus días oscuros, miraba y miraba como un buey cansado desde la retina de unos ojos que solo sabían llorar”.⁹⁰

Su reina, como menciona Costales, fue participe de la rebelión y estuvo presente incluso en el momento de su rendición. De acuerdo al texto, Daquilema: “Comunicó a su mujer esta suprema resolución. Ella, con la resignación propia de un asno cansino no respondió. Abrió sus ojos grandes, irritados por las lágrimas y como quien quiere ocultar la inmensa tragedia que acababa de asolar su alma, los ocultó luego, bajo los mechones de su pelo”.⁹¹

En el relato de la rebelión Daquilema es un líder pensativo y reflexivo, razona antes de actuar y dirige cada una de las ofensivas acertadamente. El ocaso de la rebelión se da en el contexto de la traición de sus generales, quienes se acogen al indulto ofrecido por el gobierno dejando solo a Daquilema. “Esa certeza de sentirse solo, esa obsesión de haber perdido, definitivamente una batalla, el saberse traicionado por aquellos que le juraron fidelidad, le abruma y convierten casi en fría estatua devorada por las preocupaciones”.⁹²

Las dos primeras publicaciones de Costales se enfocan en resaltar las cualidades de Daquilema, sus virtudes, sus defectos, mediante un relato en tercera persona que involucra al lector en cada una de las escenas. En las tres obras mencionadas, la rebelión no se trata de una *vendetta* personal de Daquilema contra los blancos, más bien es la reivindicación de su tierra, de su valle, de sus antepasados, de su familia, exigiendo el cese del maltrato, una mayor libertad y condiciones dignas de trabajo.

El tercer autor que va a ser investigado es Enrique Garcés,⁹³ quien en 1961 publicó *Daquilema Rex*. Su relato es similar al de Costales en temas como considerar a Quera el lugar de nacimiento de Daquilema, pero difiere en ciertos aspectos biográficos como el año de nacimiento: “Probablemente alrededor del año 1845 debió nacer Fernando Daquilema”,⁹⁴ que estaba casado –aunque no menciona el nombre de su esposa– y que tuvo hijos.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*, 112.

⁹² Alfredo Costales, *Fernando Daquilema, El último guaminga* (Quito: Abya Ayala, 1984), 134-5.

⁹³ El autor Enrique Garcés (1906-1976) otavaleño de nacimiento y médico de profesión.

⁹⁴ Enrique Garcés, *Daquilema Rex* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961), 84.

Para Garcés, Daquilema es un indio “audaz, atrevido y valiente”,⁹⁵ que incluso podía llegar a ser “severo hasta la crueldad”⁹⁶ y que no vacilaba al momento de tomar decisiones, tal como se puede constatar en los momentos previos a su rendición:

Daquilema entró en su choza. Se despidió de su mujer anunciándole que ya no regresaría más. Le amonestó para que se revistiera de fortaleza y vigile a sus hijos a fin de que se convirtieran en hombres leales y auténticos. Y caminó enhiestamente, con seguridad y en plenitud de varonía. [...] Ascendió a la colina más alta para explorar por donde andaban los gusanos. Los miró largamente y les dijo con rotundidad utilizando sus manos como caracola para avivar lo sonoro: “Aquí estoy!”⁹⁷

El relato de la rebelión hace referencia constante a su linaje real, y se entrelaza con las narraciones de otros autores en temas referentes a sublevaciones indígenas, procesos de conquista e imposición de la doctrina católica en zonas rurales. Además, el autor explica el levantamiento y las acciones de Daquilema desde una postura psicológica, en la cual los indígenas y sus actitudes sociales y culturales se convierten en el foco de atención.

Las producciones del primer eje se caracterizan porque se generan dentro de un proceso socio-cultural de inclusión al indígena y de reivindicación de las comunidades. Se trata de relatos sencillos y directos cuyo único objetivo es exaltar la sublevación de 1871 y la figura de Daquilema, mencionando brevemente los motivos económicos y sociales que desencadenaron la rebelión.

En estas publicaciones, a breves rasgos, se puede apreciar una visión paternalista hacia el indígena, en la cual el sujeto blanco-mestizo es responsable por el mejoramiento social y económico de la raza indígena. Esta perspectiva concuerda con el modelo jurídico propuesto en la Constitución del año 1946, en donde se puntualiza que toda enseñanza debe prestar “especial atención a la raza indígena”.⁹⁸ Y además se inserta en el contexto cultural de la primera mitad del siglo XX, en la que se ubican publicaciones dedicadas a organizar e integrar a la raza indígena dentro de la vida nacional y el modelo civilizatorio moderno como: *El problema indígena* de Ricardo Delgado (1925), *El indio ecuatoriano* de Pio Jaramillo Alvarado (1954), *La educación del indio ecuatoriano y su incorporación a la vida nacional* del Colegio Normal Manuela Cañizares (1957).

⁹⁵ *Ibíd.*, 135

⁹⁶ *Ibíd.*, 103.

⁹⁷ *Ibíd.*, 135.

⁹⁸ *Constitución Política de la República del Ecuador* [1946], Parte segunda, Título 1, art. 171, [Quito]: 41, accedido 14 de febrero de 2016
http://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_1946.pdf.

Otra característica de estas publicaciones es el idioma de escritura, en todos los casos se emplea el español con ciertas frases en quichua, especialmente en los casos que los personajes indígenas hablan en primera persona.

Al respecto cabe acotar que en el marco jurídico ecuatoriano, el idioma quichua no es reconocido como idioma integrante de la cultura ecuatoriana hasta 1978,⁹⁹ e inclusive en esta norma se lo menciona como lengua aborígen; esto permite entender que Costales emplee los términos “lenguaje rústico, semisalvaje, homomatopeico”¹⁰⁰ para referirse al idioma de Daquilema.

Considerando estos planteamientos, el paternalismo y el idioma actúan como dispositivos de control puesto que estructuran una sociedad de opuestos, en la que el blanco tiene la capacidad de enseñar y hablar, mientras el indígena es digno de tutelaje.

Dentro de este modelo social la población indígena pierde “su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional”,¹⁰¹ puesto que su historia es contada a través de la sociedad blanca-mestiza.

En un segundo eje se ubican las producciones que emplearon la figura de Daquilema como precursor de la ideología liberal-socialista en el Ecuador. Estas, por su finalidad, no aportan datos históricos relevantes sobre el personaje, por el contrario, se trata de una reestructuración del pensamiento de Costales y Garcés aplicado a la situación social en las últimas décadas del siglo XX.

Precisamente esta posición asume Oswaldo Albornoz en 1971 al publicar *Las luchas indígenas en el Ecuador*, texto que detalla los principales levantamientos indígenas en la Costa, Sierra y Amazonía. En el caso que nos ocupa, la sublevación indígena de 1871 es tomada solo en su dimensión política, como una lucha del liberalismo en contra del conservadurismo imperante en la época, y Daquilema es reivindicado como precursor de la doctrina liberal.

Desde la década de 1960, Albornoz enfocó sus escritos hacia la temática liberal e indígena, así se puede destacar su colaboración en la publicación de *Bandera Roja*, una revista internacional de carácter comunista. En 1969 publicó *Del crimen del Ejido a la Revolución del 9 de Julio de 1.925* sobre la revolución liberal y, en 1975, *Dolores Cacuango y las luchas indígenas en Cayambe*. Estos trabajos demuestran su interés por

⁹⁹ *Constitución Política de la República del Ecuador* [1978], Título preliminar, art. 1, [Quito]: 2, 19 de febrero de 2016 http://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_1978.pdf.

¹⁰⁰ Costales, *Fernando Daquilema*, 130.

¹⁰¹ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 52.

los movimientos sociales y permiten identificar un público receptor específico, los grupos liberales y de izquierda.

En 1979 se publicó *Ecuador tierra y hombres* de Valerian Goncharov, quien –siguiendo los pasos de Albornoz– muestra a Daquilema como el pilar fundamental del liberalismo, reduce las causas del levantamiento a las políticas conservadoras de García Moreno, y presenta a la clase indígena como protagonista de la lucha contra el régimen, pues: “Los indígenas luchaban solos, sin el apoyo de la población blanca y de los mestizos, pese a que también estos sufrían de la opresión de la tiranía de García Moreno”.¹⁰²

Estos textos fueron publicados en un contexto nacional en el que los movimientos progresistas tomaron a la figura del indígena rebelde como el eslabón primigenio en la lucha contra el conservadurismo. Esto es evidente en varios artículos de prensa, uno de ellos publicado en el diario *el Pueblo*, el 19 abril de 1972, que manifiesta: “Con motivo del Día Internacional del Indio, el Partido Comunista del Ecuador saluda a los indios ecuatorianos que recogiendo la tradición de sus ancestros simbolizados en Rumiñahui y Daquilema, luchan por la tierra y la libertad que les fueron arrebatadas hace siglos por los conquistadores españoles y los encomenderos criollos”.¹⁰³

De igual manera, se nombra a Fernando Daquilema en la nota titulada *Elogio a los Indios* de diciembre de 1972,¹⁰⁴ en la cual se menciona los diversos levantamientos indígenas acaecidos durante el gobierno de García Moreno, resaltando el papel de Daquilema y la sublevación de 1871. Además, hace referencia a la publicación *Fortuna y Felicidad* de enero de 1872, escrita por Juan Montalvo, misma que enaltece a los indios y su lucha contra los blancos.

A finales del siglo XX e inicios XXI se mantiene el énfasis en lo indígena, pero desde una perspectiva intercultural, lo cual se acopla a las nuevas nociones relativas al tema, incorporadas en nuestro marco jurídico. Así por ejemplo, la Constitución Política del año 1998 fue la primera en reconocer al Ecuador como un país pluricultural y multiétnico, y la constitución actual (vigente desde el 2008) añade las ideas de interculturalidad y plurinacionalidad como fundamento del Estado.

¹⁰² Valerian Goncharov, *Ecuador tierra y hombres* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1979), 30.

¹⁰³ “Día del Indio”, *El Pueblo* (Guayaquil), 19 de abril de 1972.

¹⁰⁴ Juan Montalvo, “Elogio a los indios”, *El Pueblo* (Guayaquil), 2 de diciembre de 1972, 3.

Ahora bien, ¿qué implica la interculturalidad para el indígena? Implica una dinámica inclusiva y excluyente, es decir, el indígena es reconocido como parte integrante de la sociedad aunque no en las mismas condiciones que el segmento blanco-mestizo. A pesar de los avances que tienen los textos constitucionales revisados y la toma de conciencia y el reconocimiento de lo indígena dentro de la sociedad, el sujeto occidental mantiene una idea de diversidad cultural estereotipada, en la cual el indígena puede ser controlado y, en cierta forma, mejorado, no para ser blanco, sino para ser buen indio, convirtiéndolo en un personaje folclórico, muy al estilo del siglo pasado.

Este proceso de inclusión cultural termina siendo, como lo enfatiza Zizek,¹⁰⁵ solo un proceso de tolerancia del otro, pues dentro de las políticas interculturalistas no existen seres humanos, existen etnias y culturas que habitan dentro de un Estado.

En este marco cultural, tolerante hacia el otro, es que la Asamblea Nacional del Ecuador nombró a Fernando Daquilema como Héroe Nacional en el año 2010, tal cual consta en el texto: “Declarar HÉROE Y HEROÍNA NACIONALES A FERNANDO DAQUILEMA Y MANUELA LEÓN, por su valor y lucha en defensa de la justicia y libertad, como símbolos de la identidad y la rebeldía de los pueblos del Ecuador”.¹⁰⁶

Esta declaratoria es clara, se ha nombrado a dos representantes de los pueblos del Ecuador –entiéndase pueblos indígenas–, quienes se presentan como modelos ideales del ser indígena. Este reconocimiento permite al otro (indígena) verse representado en alguien, sentirse parte de la nación a través de sus líderes, lo cual reduce cualquier intento futuro de rebelión.

Esta aparente integración no es más que un eufemismo que enmascara el verdadero proceso de “tolerancia represiva”,¹⁰⁷ lo cual implica aceptar al otro folclórico, al otro rebelde. Esto significa la integración del Estado ecuatoriano –blanco/mestizo– en un modelo global de lo socialmente aceptable; la interculturalidad está de moda. El sujeto indígena –no folclorizado–, es decir, no vestido de indígena, no rebelde, no

¹⁰⁵ Slavoj Zizek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 157.

¹⁰⁶ Ecuador. Asamblea Nacional del Ecuador. “Resolución Declárase Héroe y Heroína Nacionales a Fernando Daquilema y Manuela León, por su valor y lucha en defensa de la justicia y libertad, como símbolos de la identidad y la rebeldía de los pueblos del Ecuador”. *Registro Oficial*, No. 322, 17 de noviembre de 2010 <https://www.derechoecuador.com/registro-oficial/2010/11/registro-oficial-no-322---miercoles-17-de-noviembre-de-2010>

¹⁰⁷ Este concepto tomado de Herbert Marcuse es entendido como el consentimiento pasivo de actitudes e ideas afianzadas y establecidas, siempre y cuando no generen una subversión violenta. Herbert Marcuse, *Tolerancia Represiva*, Convivium N° 27 (edición digital, 1968): 105-23, <http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76353/99093>

reivindicador de sus derechos es tomado como transgresor al modelo aceptable de cultura.

Entonces, considero que la Constitución y las dinámicas sociales de la actualidad en lugar de referirse a interculturalidad de lo que hablan es de multiculturalidad. Debido a que no hay una verdadera interacción ni interlocución entre culturas, sino solo una jerarquización cultural tácita, no legitimada por las normas, pero presente en la sociedad.

El multiculturalismo entraña, en sí, un respeto a la identidad del otro, que concibe “a éste como una comunidad “auténtica” cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia [...] gracias a su posición universal privilegiada.”.¹⁰⁸ En este mecanismo de coerción política, la rebelión del pasado es glorificada, dignificada y exaltada, los héroes son los sujetos del pasado, no las comunidades indígenas del presente.

Considerando estos aspectos se pueden ubicar dos publicaciones en las que se exalta la figura de Daquilema, no solo como líder indígena sino como símbolo del pluriculturalismo. Kinto Lucas¹⁰⁹ en su libro *La rebelión de los indios* (2000)¹¹⁰ dedica unas pocas páginas a la figura de Daquilema, en las cuales lo retrata como un indígena valeroso que busca justicia para su pueblo.

Lucas busca en la figura de Daquilema a los precursores ideológicos de los movimientos indígenas del siglo XX y XXI. En especial lo presenta como la figura que inspira la creación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) en la década de 1990. Daquilema no es un indígena sublevado, vencido y fusilado, es el símbolo de un país plurinacional. Así señala que: “Desde aquel caminar de Daquilema hacia el otro mundo, los levantamientos se repetirán buscando un país plurinacional”.¹¹¹

Dentro de esta misma perspectiva se inserta el libro de Ileana Almeida *El estado plurinacional: valor histórico y libertad política para los indígenas ecuatorianos* (2008).¹¹² En este, a pesar que la referencia a Daquilema solo se ubica en las primeras líneas del prólogo, el mensaje es claro: Fernando Daquilema es el representante de un

¹⁰⁸ Zizek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, 172.

¹⁰⁹ Kinto Lucas nació en Uruguay, es de profesión periodista. Llegó a Ecuador en 1989 donde dedicó su producción literaria a la temática de movimientos sociales y el movimiento indígena ecuatoriano.

¹¹⁰ Kinto Lucas, *La rebelión de los indios* (Quito: Abya Ayala, 2000).

¹¹¹ *Ibid.*, 179.

¹¹² Ileana Almeida, *El estado plurinacional: valor histórico y libertad política para los indígenas ecuatorianos* (Quito: Abya Ayala, 2000).

país plurinacional y las sublevaciones indígenas, reivindicaciones y demandas de identidad en la contemporaneidad no hubieran sido posibles sin su figura.

En las producciones mencionadas en este segundo eje se observa un desconocimiento del personaje histórico Daquilema. Su referencia al levantamiento solo se da a partir del retrato establecido por Costales, pues sus palabras son prácticamente retomadas y reinterpretadas para encajar en el modelo progresista (caso de Albornoz y Goncharov) y en una visión plurinacional e intercultural (caso de Lucas y Almeida). En síntesis, se trata de relatos cortos sin investigación complementaria, cuyo objetivo es encontrar precursores de los movimientos sociales, tal como hicieron con la figura de Daquilema.

En un tercer eje se agrupan las producciones escritas que estudian a Daquilema desde un enfoque académico e histórico y profundizan en las dinámicas socio-económicas que desataron la sublevación.

En esta línea de pensamiento ubico al artículo de Leoncio López Ocón titulado “Etnogénesis y rebeldía andina. La sublevación de Fernando Daquilema en la provincia de Chimborazo en 1871”,¹¹³ publicado en 1986. Cabe puntualizar que López Ocón es un académico con títulos de tercero y cuarto nivel en el campo de la Historia.¹¹⁴ Sus estudios parten desde la historia social y se centran en las expediciones científicas y en los procesos económicos del siglo XIX en América Latina y, particularmente, en Ecuador.

Este artículo hace un análisis socio-económico del proceso de sublevación, haciendo énfasis en las políticas regulativas del período garciano, como la imposición y cobro del diezmo. En lo que se refiere a Daquilema su mención es corta, no alude a su biografía sino más bien a la organización social y militar que buscó implementar durante la sublevación.

Para este análisis emplea las categorías: identidad indígena y conciencia de indianidad. Estas le permiten expresar el deseo de liberación de los grupos indígenas ante la explotación blanco-mestiza; así establece que “en la rebelión dirigida por Fernando Daquilema encontramos las características comunes a todos estos

¹¹³ Leoncio López Ocón, “Etnogénesis y rebeldía andina. La sublevación de Fernando Daquilema en la provincia de Chimborazo en 1871”, *Boletín Americanista*, No. 36 (Barcelona: 1986): 113-33.

¹¹⁴ Leoncio López Ocón obtuvo su título de Historiador en la Universidad Complutense de Madrid y su título de Magíster en Historia Andina en la FLACSO, sede Ecuador.

movimientos nativistas. Se manifiesta la esperanza de una liberación total de obligaciones un reencuentro con la dignidad e identidad indígenas”.¹¹⁵

Siguiendo este línea se ubica el texto de Hernán Ibarra titulado “*Nos encontramos amenazados por todita la indiada*”. *El levantamiento de Daquilema*, publicado en 1993. En este se realiza el primer análisis historiográfico de la producción literaria generada en torno a la sublevación indígena y a Daquilema.

Hernán Ibarra, Doctor por la Universidad Complutense de Madrid,¹¹⁶ se dedica al estudio histórico de los procesos sociales y políticos en el Ecuador, y en la región andina. Precisamente, su obra analiza los puntos de inflexión del sistema socio-económico imperante en el Ecuador y, específicamente, en las comunidades indígenas de Chimborazo.

Este libro revisa brevemente en sus tres primeros capítulos las producciones escritas sobre el levantamiento indígena de 1871 analizando cada una de las conclusiones a las que llegan sus respectivos autores. Mientras que, en el último capítulo, analiza las causas de la sublevación en relación a otras rebeliones y revoluciones en América Latina, y considerando los procesos generales de cambio ocurridos en las relaciones colectivas de grupos étnicos y comunidades a lo largo del siglo XIX.

En relación a la figura de Daquilema, éste deja de ser un sujeto central de la narración, convirtiéndose en un sujeto histórico más dentro de la sublevación. Sin duda, su imaginario como líder y héroe no es olvidado por Ibarra, así menciona: “Daquilema fue descubierto para afirmar la identidad nacional, puesto que se hallaba vinculado a la historia de los pueblos preincaicos, y era digno de ser tenido en cuenta en el panteón de héroes patrios.”¹¹⁷

Los dos textos mencionados, al igual que los revisados en los ejes anteriores, cumplen con dos características, son producidos desde la cultura blanca-mestiza, empleando su propio idioma, expresiones y forma de pensar para relatar la historia del indígena, y así mismo estos son direccionados hacia un público reducido, conformado por académicos y estudiantes de la zona urbana.

¹¹⁵ Leoncio López Ocón, “Etnogénesis y rebeldía andina. La sublevación de Fernando Daquilema en la provincia de Chimborazo en 1871”, *Boletín Americanista*, No. 36 (Barcelona: 1986): 127.

¹¹⁶ Hernán Ibarra obtuvo su título de Doctor en la Universidad Complutense de Madrid, Maestro en Historia Andina en la FLACSO-Sede Ecuador, y Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas en la Universidad Central del Ecuador.

¹¹⁷ Hernán Ibarra, *Nos encontramos amenazados por todita la indiada*. *El levantamiento de Daquilema* (Quito: Centro de Estudios y Difusión Social CEDIS, 1993), 14.

Para culminar este acápite es necesario mencionar que la fotografía de Daquilema, publicada en el año 2005, y la erección del monumento, en el año 2013, permitieron que este personaje retome un papel central en el debate local y nacional, lo cual a su vez motivó esta investigación. Por esta razón, y considerando el impacto que las producciones audiovisuales tienen entre el público receptor, se ha decidido en este último eje estudiar aquellas realizadas sobre Daquilema desde 1981 hasta la actualidad, entre las cuales constan cortometrajes, canciones, esculturas, murales, etc.

Antes de continuar cabe enfatizar que en este estudio solo se han considerado las representaciones audiovisuales que influyeron directamente a los artistas y a la comunidad en el proceso constructivo del monumento a Daquilema. Sin embargo, existen otras representaciones de Daquilema y la sublevación de 1871,¹¹⁸ este es el caso del ballet folklórico *Daquilema* presentado entre 1967 y 1968;¹¹⁹ posteriormente en 1988, Oswaldo Guayasamín ubica a Daquilema junto al general Pintag, en el panel izquierdo de su mural “Imagen de la Patria”, situado en el Salón de Sesiones de la Asamblea Nacional del Ecuador.

De esta manera, el punto cronológico de inicio de este estudio audiovisual es 1981,¹²⁰ cuando la Unión Nacional de Periodistas produce el cortometraje *Daquilema* bajo la dirección de Edgar Cevallos. Esta película, como señala Christian León, se inserta en “una saga de filmes históricos caracterizados por una reconstrucción heroica y legendaria del pasado. Entre ellos figuran: *Quitumbe* (1980), *Montalvo, el regenerador* (1981) y *Las alcabalas* (1982) de Teodoro Gómez de la Torre; *Miguel de Santiago* (1980), *Espejo precursor* (1981) [...] de Edgar Cevallos; y *Montonera* de Gustavo Corral (1982)”¹²¹.

Durante esta época se produjeron varios filmes de género documental enfocados en la crítica a las relaciones sociales en las diferentes etapas históricas del Ecuador. Dentro de este género los trabajos de Edgar Cevallos se caracterizan “por un realismo cáustico que enjuicia la doble moral de la sociedad tradicional.”¹²²

¹¹⁸ Esta información fue proporcionada por Hernán Ibarra.

¹¹⁹ Paco Salvador, *Ballet Folklórico en Ecuador reinención de tradiciones 1963-1993*, Tesis de Maestría (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2018), 64-70.

¹²⁰ A pesar de que la primera representación de Daquilema es la fotografía de 1871, esta será considerada y analizada desde el año 2005, cuando fue publicada en el libro *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX* de Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini.

¹²¹ Christian León, “Ecuador”, en *Diccionario de Cine Iberoamericano*. España. Portugal y América, (Madrid: SGAE, 2011), 405-12.

¹²² *Ibid.*

En lo que respecta al cortometraje *Daquilema*, se publicó un artículo el 24 de junio de 1981 que resalta la importancia de esta producción dentro del esquema cinematográfico ecuatoriano, enfatizando que “es un poema de rebeldía y fuerza, es en toda su concepción una unidad del arte cinematográfico”,¹²³ y que es ejemplo de la lucha campesina.

Otro artículo publicado el 12 de mayo de 1983¹²⁴ expone las diversas actitudes que tuvo la población indígena durante la proyección del cortometraje, así por ejemplo menciona que la comunidad de Llullunchi,¹²⁵ al presenciar la escena de violación de Manuela León, reaccionó indignada: “Las mujeres, más expresivas, musitaban algo con una entonación general que se desplomaba entre el lamento y la rabia”.¹²⁶

Por el contrario, en Rumipamba¹²⁷ la reacción fue diferente, pues los hombres se reían y las mujeres mantenían silencio. Por último, en Cacha la proyección fue recibida con recelo, pues mostraba a un líder diferente al presente en su memoria oral, así se lee en el artículo: “cuando proyectamos la película, sin los mitos, decires y cantares que van de boca en boca, por la región, los nietos del ‘último guaminga’ se sintieron postergados. El prócer del celuloide no coincidía con el de su realidad.”¹²⁸

Dentro de este eje también se inserta la canción *Daquilema: crónica cantada* del grupo Jatari, lanzada en 1981. Jatari surge como agrupación musical en la década de 1970 dentro del Instituto Ecuatoriano de Folclor de la Universidad Central del Ecuador. Su intención era revitalizar la música andina y popular mediante el uso de instrumentos tradicionales indígenas: la ocarina, el pingüllo, la bocina, entre otros.

Daquilema: crónica cantada, escrita por Marcelo Cevallos, es una narración cantada que relata las más importantes sublevaciones coloniales, la imposición de políticas conservadoras en la época republicana y, a breves rasgos, la sublevación de 1871. El autor emplea este escenario como génesis de la lucha indígena en la república decimonónica, tal como lo resalta el epílogo de la canción:

¹²³ Esta información fue obtenida de la página web de la Cinemateca Nacional del Ecuador, la publicación en mención es un documento relacionado al cortometraje *Daquilema*. “La UNP lleva a la pantalla *Daquilema*”, 24 de junio de 1981, accedido 12 de marzo de 2018 <http://www.cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/6>.

¹²⁴ Patricio Falconí Almeida, “*Daquilema o la necesidad de héroes*”, *El Comercio* (Quito), 2 de mayo de 1983, accedido 12 de marzo de 2018 <<http://www.cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/6>.

¹²⁵ La comunidad de Llullunchi pertenece a la parroquia rural Quimiag ubicada al noreste del Cantón Riobamba.

¹²⁶ Falconí Almeida, “*Daquilema o la necesidad de héroes*”.

¹²⁷ La comunidad Rumipamba pertenece a la parroquia rural Quimiag ubicada al noreste del Cantón Riobamba.

¹²⁸ Falconí Almeida, “*Daquilema o la necesidad de héroes*”.

Han pasado más de 100 años y nuevos Daquilema se han alzado en la costa y en la sierra; pero igual sus nombres no ingresan en la historia.

Nadie o casi nadie sabe de los Guamán, de los Llanganates, de los Sinchico, de los Miranda, de los Carrasco, de los Pillajo, de los Cando, de las Baltazara o Manuela Chuiza [...] Pocos recuerdan porque fueron muertas y descuartizadas Lorenza de Avemañay, Jacinta Suárez o Lorenza Peña. Pocos muy pocos conocen a Lázaro Condo asesinado en Toctezinín en 1974 o los nombres de los campesinos que murieron en Astra en 1976 o de Mardoqueo León, negro del chota, o de Rafael Perugachi muerto a puntapiés por la Policía en Imbabura.¹²⁹

De esta manera, esta referencia a nombres de personajes indígenas, campesinos y obreros demuestra que Daquilema se convirtió en un modelo de lucha para reclamar la justicia social y agraria por parte de los grupos minoritarios durante el siglo XX.

Por otro lado, se encuentran el mural y los bustos escultóricos creados por los hermanos Bernal, en 1987 y 2009 respectivamente. Al igual que Costales y Proaño, los artistas Jorge y Juan Bernal son riobambeños, con formación académica.

Siendo así, es relevante puntualizar que el primer acercamiento de estos artistas a la historia de Daquilema, tal como lo recuerda Juan Bernal, fue en la década de 1980 gracias a una publicación didáctica escrita por Alfredo Costales.¹³⁰

La obra mural *El último Guaminga* (1987) fue la primera de este tipo y se basa en la descripción hecha por Costales sobre Daquilema en su publicación de 1984. Esta obra está ubicada en el Centro de Arte y Cultura de la ciudad de Riobamba. De igual manera, la influencia de Costales se ve presente en varios bustos escultóricos creados por los artistas en el año 2009. Estos tenían la finalidad de “proyectar la figura” del líder,¹³¹ por lo que fueron entregados a diferentes instituciones públicas y privadas.¹³²

Por último, en el año 2005 se publicó *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*, escrito por Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini con la colaboración del Municipio de Quito. Este libro recopila varias imágenes relativas a las costumbres, vestimentas y paisajes del Ecuador, realizadas por viajeros durante el siglo XIX.

Esta publicación es de gran relevancia debido a que por primera vez se exhibió una fotografía de Fernando Daquilema (fotografía 45). En la imagen se ve a Daquilema

¹²⁹ Unión Nacional de Periodistas, *Daquilema: Crónica cantada* (Quito: Ediciones Culturales S.A., 1981), 19.

¹³⁰ No ha sido posible ubicar la publicación mencionada por Juan Bernal, se desconoce la editorial y año de publicación.

¹³¹ Juan Bernal, Artista riobambeño, entrevistado por Ana Barreno, Riobamba, 26 de abril de 2016.

¹³² Se conoce que dos bustos se encuentran en la Casa de Cultura del Ecuador (núcleos Pichincha y Chimborazo), y otros en las sucursales de la Cooperativa de Ahorro y Crédito Fernando Daquilema.

de cuerpo entero y en el reverso tiene una inscripción anónima que dice: “El desafortunado Daquilema perteneció a la familia imperial de América fue fucilado [sic] en Riobamba”.¹³³

Fotografía 45

Fotografía de Fernando Daquilema



*El desafortunado
Daquilema, perteneció a la familia
imperial de América
que fue fucilado en
Riobamba*

Fuente: *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX*¹³⁴

En el libro mencionado la descripción de Daquilema es corta y se ubica dentro del capítulo *Entre la criminología y la etnografía, el delito político*, referente al uso de fotografías para fines judiciales. Para las autoras, la fotografía de criminales actúa como un sistema represivo de “moralización política”.¹³⁵ Esta publicación recalca la importancia del análisis visual de las fotografías, buscando interpretarlas y comprender la intencionalidad del fotógrafo, el contexto de producción de la imagen, así como observar al retratado, su posición y actitud frente a la cámara.

La imagen se convierte en el objeto de estudio. No es empleada únicamente como decoración de una publicación o como documento complementario de investigaciones históricas o literarias.

¹³³ Lucía Chiriboga, Silvana Caparrini, *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX* (Quito: Museo de la Ciudad, Taller visual, 2005), 102.

¹³⁴ La fotografía fue publicada en Lucía Chiriboga, Silvana Caparrini, *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX* (Quito: Museo de la Ciudad, Taller visual, 2005), 102.

¹³⁵ El énfasis es propio de las autoras. La fotografía fue publicada en Lucía Chiriboga, Silvana Caparrini, *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX* (Quito: Museo de la Ciudad, Taller visual, 2005), 107.

Hasta la publicación de este libro, Daquilema había sido representado en base a las vagas descripciones físicas de Costales, imagen recreada en el cortometraje de Edgar Cevallos. Con esta publicación de la fotografía de Daquilema (2005) se pudo conocer los rasgos fisonómicos del líder indígena. Esta imagen y el relato de Costales fueron la base de las representaciones visuales de Daquilema que se revisarán en el siguiente apartado.

2. Los rostros de Fernando Daquilema

Luego de identificar el lugar de enunciación de todas estas producciones y el contexto en el que se produjeron, en este apartado se va a identificar y analizar los códigos de representación seleccionados por los artistas, de entre las distintas fuentes escritas, verbales o visuales sobre Daquilema, y que están presentes en el monumento.

Hay que tener en cuenta que todo proceso de creación artística dice algo nuevo del retratado, pues es usual que el autor se tome algunas atribuciones en relación a la representación. Por esta razón, he agrupado las características físicas del monumento, descritas en el primer capítulo, en tres códigos de representación: la fisonomía, la vestimenta y ciertos atributos específicos.

En el primero grupo se toma en cuenta dos características del monumento: sus rasgos faciales y su postura corporal. Al hablar de la fisonomía facial es necesario referirse a dos fuentes visuales: los trabajos escultóricos de los artistas Bernal y la fotografía de 1872 del líder indígena.

Fotografía 46

Diseño artístico de busto escultórico



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

Fotografía 47

Busto escultórico Daquilema en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Chimborazo



Fuente y elaboración: Jorge y Juan Bernal

En los bustos de los hermanos Bernal (fotografía 46-47) destaca un rasgo importante: la actitud del representado. Fernando Daquilema es representado con rostro en forma rectangular y gruesas facciones, asumiendo la postura de un hombre virtuoso y altivo, poniendo así de manifiesto la heroicidad de este personaje. Esta representación heroica concuerda con la visión de Costales, quien como ya se ha mencionado presenta a Daquilema como un líder decidido y oportuno: “El rey, con la altivez propia de su orgullo indio, ni siquiera quiso en ese momento de angustia, de incertidumbre solicitar la última gracia”.¹³⁶

En el caso de la imagen fotográfica de 1872, publicada en 2005, cabe puntualizar ciertos datos: primero, se trata de un retrato de estudio, de cuerpo entero; segundo, la fotografía fue atribuida a Pedro José Vargas, de acuerdo al libro de Chiriboga y Caparrini; y tercero, existen otras fotografías –una de cuerpo entero y una de busto– gracias a las cuales se pudo determinar que Leonce Labaure¹³⁷ fue el autor de todas las imágenes fotográficas existentes de Daquilema.¹³⁸

Fotografía 48
Fernando Daquilema (cuerpo entero)



Fuente: Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde

Estas fotografías se publicaron en el año 2015 (fotografía 48-50), en formato digital, en el Fondo de Fotografía Patrimonial del INPC. De acuerdo a la ficha de

¹³⁶ Costales, *Fernando Daquilema*, 134.

¹³⁷ De acuerdo a Chiriboga y Caparrini, *El retrato iluminado*, 70-3. Leonce Labaure, *Artista Fotógrafo* francés, viajó constantemente entre Francia y Ecuador, desde 1864 instaló un estudio fotográfico en Guayaquil y desde 1872 definitivamente en Quito; en el año 1867 participó en la Exposición Universal de París.

¹³⁸ Se presume que las fotografías fueron tomadas mientras Daquilema estaba preso esperando su fusilamiento.

catalogación, pertenecen a la colección del viajero alemán Adolph Stübel, quien visitó Chimborazo en meses posteriores al levantamiento indígena.

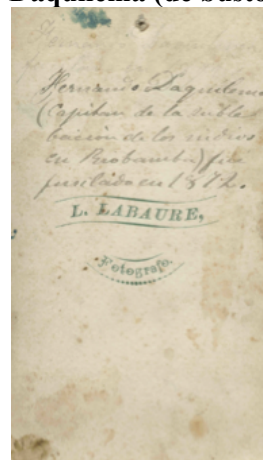
La fotografía publicada en el año 2005 mostró por primera vez el rostro de Daquilema y sirvió de base para que los futuros estudios artísticos y anatómicos. En este punto cabe puntualizar que toda fotografía es una representación del retratado, y que más allá de la influencia directa del fotógrafo y del contexto cultural de producción, estas permiten conocer los rasgos fisonómicos del sujeto; en este caso, las fotografías permiten conocer las características físicas de Daquilema.

Fotografía 49
Fernando Daquilema (de busto)



Fuente: Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde

Fotografía 50
Fernando Daquilema (de busto) (reverso)



Fuente: Archivo Leibniz-Institut für Länderkunde

Es preciso recalcar que las fotografías de indígenas de la época no servían como instrumentos de afirmación de identidad cultural, por el contrario, como lo enfatizan Chiriboga y Caparrini, eran “prueba de archivo de un condenado”.¹³⁹ Esto se ve reflejado en el retrato fotográfico de Daquilema, en el cual se lo muestra como un sujeto sumiso, con mirada nerviosa, incluso se podría afirmar que asustado y temeroso.

Es probable que por este motivo, esta representación no pertenezca a la memoria colectiva de la comunidad, y que, por el contrario, el imaginario presente sobre el aspecto físico de Daquilema sea más cercano a los bustos de los hermanos Bernal, que lo muestran como un líder fuerte y altivo.

Ahora bien, los rasgos fisonómicos del monumento se nutren de ambas representaciones: ojos, boca, cejas, orejas y pómulos son tomados directamente de la

¹³⁹ Chiriboga, Caparrini, *El retrato iluminado*, 107.

Fotografía 52
Escena del cortometraje Daquilema



Fuente: Unión Nacional de Periodistas

Fotografía 53
Mural El último Guaminga



Fuente y elaboración Jorge y Juan Bernal

Esta obra mural de los hermanos Bernal fue la primera basada en la figura de Daquilema y guarda estrecha relación con la descripción que hace Costales en el año 1984.

El joven monarca vestido sencillamente, a usanza de los amulás destaca su porte marcial entre los asistentes, por la gruesa jerga roja con listas negras y el pequeño sombrero de lana, de copa redonda y falda estrecha. De él cae un manajo de cintas, entre las que se desatacan el negro, rosado, amarillo y azul, delicadamente bordados con hilo de cachemira, en mil formas y figuras extrañas que bajan al costado derecho, en un conjunto de borlas redondas y brillantes. Unos calzoncillos largos y angostos, de liencillo blanco, le llegan a media pierna, sujetos en la cintura por estrecha faja que cuelga, a la derecha en dos borlas de colores.¹⁴⁰

Al momento de pensar la vestimenta del monumento, los hermanos Bernal plantearon que este use una similar a la del mural y el cortometraje, bajo la consideración de que esta es en la actualidad la tradicional de los grupos indígenas de Chimborazo. Sin embargo, esta idea no fue aceptada por la comunidad. Ante esta negativa, Juan Bernal decidió acercarse a los comuneros, principalmente a los más ancianos, para replantear sus ideas, consiguiendo de esta manera que la memoria local se vea expresada en el monumento.

El acercamiento más emblemático que tuvo el artista fue con Gabriel Tipul, comunero nonagenario del lugar, quien le contó historias sobre la hacienda¹⁴¹ en la que trabajaron las *mamas* y *taitas*, y de la que él también fue parte en su juventud. De aquellos, y en ese contexto, escuchó los primeros relatos sobre Daquilema.

¹⁴⁰ Costales, *Daquilema, El último Guaminga*, 55.

¹⁴¹ Estas tierras actualmente son ocupadas por las comunidades de Quera, Caupú y Lemapampa

Entre otras cosas, le indicó que la vestimenta usada por los pobladores hombres de entonces no incluía el poncho rojo Cacha, actualmente característico. Esta afirmación fue confirmada por el relato de Lupe Guaminga, quien manifestó que usaban “calzón blanco, camisa blanca [o incluso no usaban camisa], una kushma de color negro o azul oscuro, faja o chumbi e iban descalzos”.¹⁴²

Costales, en su publicación de 1957, coincide con parte del testimonio antes mencionado cuando señala que “sobre el capisayo blanco y azul”¹⁴³ colocaron el manto rojo de San José, durante la proclamación y coronación de Daquilema como monarca de la comunidad en 1871.

La vestimenta descrita es utilizada todavía por los comuneros ancianos del lugar, especialmente para el trabajo en el campo, aún cuando su uso no es común por parte de los pobladores indígenas de Chimborazo.

Así se puede apreciar que el monumento no es sólo una reconstrucción desde la historia oficial, sino también surge de la memoria de la comunidad. Con estas pautas, los hermanos Bernal cambiaron su primera idea y condensaron en una nueva imagen los recuerdos de los pobladores. El cambio en el diseño de la imagen se dio principalmente en la forma y colores del poncho, además se añadió un bastón de mando –que le otorga fuerza y poder– con la cabeza de un curiingue en la guarda, que es un “símbolo propio de los puruháes, se caracteriza por ser un ave que vuela [...] por estas zonas”.¹⁴⁴

De acuerdo a Juan Bernal, el monumento tenía que caracterizarse especialmente por su postura y actitud, por este motivo, buscó representar al líder en su momento de gloria durante la sublevación, cuando “era admirado por la gente [...] tiene voz de mando, no es el tosco y grosero, es el sabio”.¹⁴⁵ Daquilema es representado como un líder receptivo a los consejos de sus generales, con “la mano izquierda recibe todo lo que viene y da con la derecha, con el bastón de mando”,¹⁴⁶ tomando así las decisiones más acertadas.

En el último grupo se analizan ciertos atributos específicos del monumento: el cabello y los pies descalzos. El artista Juan Bernal decidió que el monumento llevara cabellera larga, pues a su juicio es un símbolo de identidad de los indígenas. Este rasgo se presenta como novedoso, pues los comuneros del lugar comúnmente llevan el cabello

¹⁴² Lupe Guaminga, comunera de Cacha, entrevistada por Laura González, San Miguel de Quera, 18 de agosto de 2014.

¹⁴³ Alfredo Costales, *Fernando Daquilema* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 90.

¹⁴⁴ Juan Bernal.

¹⁴⁵ Juan Bernal.

¹⁴⁶ Juan Bernal.

corto, como lo señala Ángel Criollo. Esto también se puede visibilizar en las representaciones existentes sobre Daquilema (fotografía, cortometraje, mural y bustos escultóricos), las cuales lo muestran con cabello corto.

En lo que respecta a los pies, se puede observar que el monumento representa a Daquilema descalzo, acorde al contexto del indígena de la época e incluso a la costumbre de algunos de los comuneros más ancianos. Este es un rasgo constante en las otras representaciones visuales y en las descripciones de Costales.

Sobre este atributo, Juan Bernal explica que la propuesta inicial de la cooperativa era que la escultura porte sandalias, para denotar realeza; sin embargo, la comunidad insistió en que debía ser representado descalzo, ya que no se avergüenzan de su historia y su realidad. Además, si bien consideran a Daquilema como líder del levantamiento, esto no lo coloca por encima del resto de pobladores, pues sigue siendo parte de la colectividad, manteniendo el sentido de comunidad.

Los atributos enunciados no surgieron del azar, sino del esfuerzo conjunto de los artistas, comuneros y dirigentes, quienes procuraron –en base a la historiografía oficial del líder y del levantamiento, a la memoria de la comunidad y a las representaciones visuales existentes– recrearlo de manera adecuada y que, a su vez, su fisonomía y vestimenta estén acordes al espacio donde sería ubicado.

En síntesis, el monumento se convierte en un “vehículo de la memoria”,¹⁴⁷ en el que se vislumbran sobre todo los ideales y valores de este sector social, de esta comunidad, que lo crea y lo enuncia. Este se convierte, siguiendo el planteamiento de Hidalgo,¹⁴⁸ en una interpretación de los sentidos, imaginarios y representaciones que el grupo hace de su historia, su identidad, su memoria y cultura. La vestimenta usada por los ancianos, los pies descalzos, el cabello largo son recreados en el monumento a modo de reivindicación cultural de las comunidades indígenas de la zona.

Por este motivo se puede afirmar que el monumento no borra los recuerdos ni los ideales que la población tiene sobre Daquilema, sino más bien los complementa, tal como lo menciona Hallbwachs: “es evidente que reconstruimos, pero esta

¹⁴⁷ Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 37

¹⁴⁸ Ángel Emilio Hidalgo, “Memoria e imaginarios de Alfaro y la revolución liberal”, en Santiago Cabrera Hanna, *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Centro Cívico Ciudad Alfaro / Corporación Editora Nacional, 2011), 213.

reconstrucción opera según las líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros recuerdos o los de los demás”.¹⁴⁹

Para ejemplificar este punto cabe mencionar la anécdota de Ángel Criollo, cuando presentó a los pobladores de la parroquia las fotografías de Daquilema: “algunos decían ‘no creo que haya sido él así pues, si la historia nos ha dicho que era alto’. O sea era el imaginario que habíamos construido en el tema de Daquilema como héroe, no era un rostro, el nuestro”.¹⁵⁰

Si bien el monumento está representado desde una visión occidental, la cual enfatiza el valor, la fuerza y destreza de un solo personaje, su grandilocuencia,¹⁵¹ lo sobresaliente de este caso es la interacción de los artistas con la comunidad. No se trata de un monumento impuesto sino más bien es una reconstrucción de la memoria colectiva, reivindicando así el sentido de comunidad y lucha indígena. De esta forma, la colaboración de la comunidad permite desmitificar al héroe, sin desvalorizar su presencia y ejemplo dentro de las poblaciones indígenas.

Una vez realizado el análisis de las producciones visuales que influyeron en la erección del monumento, es prudente revisar las representaciones realizadas sobre Daquilema desde el 2013 hasta la actualidad. En el año 2015, como ya se mencionó en la Introducción del presente trabajo, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural realizó una investigación y un video enfocado en la importancia que tiene el patrimonio documental en la construcción de la memoria de la población.¹⁵² Esta producción narra los acontecimientos ocurridos en el levantamiento, con la ayuda de documentos históricos (manuscritos, impresos y fotográficos).¹⁵³

Posterior a este, en el año 2017, la Secretaría Nacional de Comunicación produjo el documental *Fernando Daquilema: un legado de libertad e igualdad*, el cual dura aproximadamente 12 minutos y fue difundido a nivel nacional en horario estelar de televisión. Como se lee en la página web de la SECOM, este producto audiovisual “es parte de la campaña de promoción de valores y recuperación de los referentes más

¹⁴⁹ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 77.

¹⁵⁰ Ángel Criollo.

¹⁵¹ Ángel Emilio Hidalgo, “Memoria e imaginarios de Alfaro y la revolución liberal”, 213.

¹⁵² Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, “Investigación Documental de Fernando Daquilema-INPC”, video de YouTube, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=Xa7nTuThETc>>. Consulta: 20 de febrero de 2016.

¹⁵³ En la producción del video se emplearon las fotografías publicadas en el año 2015, en formato digital, en el Fondo de Fotografía Patrimonial del INPC.

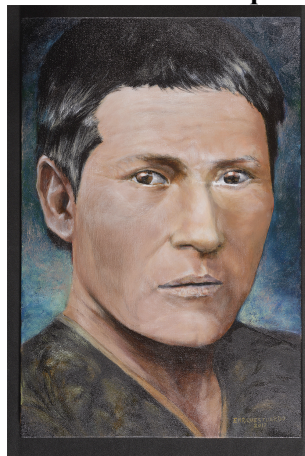
destacados de la historia nacional que impulsa el presidente de la República, Lenín Moreno.”¹⁵⁴

En el documental participan Manuel Espinosa Apolo, Docente de la Universidad Central del Ecuador; Pascual Yépez, miembro de la Academia Nacional de Historia; Daniel Kersffeld, historiador argentino; Hernán Ibarra, historiador y catedrático; y Lucía Moscoso, Directora de Inventario del INPC, quien además participó en la elaboración del video del 2015. Este documental narra la historia de la sublevación, recrea algunos episodios de la misma y muestra la realidad actual de las comunidades indígenas del sector.

Aunque durante el documental se hace referencia al video producido por el INPC y a las fotografías de Daquilema, en esta recreación se presenta a un Daquilema de edad avanzada, con arrugas en su rostro, que viste poncho Cacha rojo, lleva cabello corto, sombrero y usa sandalias.

En este contexto de recuperación de figuras históricas, se publicó un suplemento a manera de historieta en el diario El Telégrafo, el 29 de octubre del 2017, referente a la vida de Fernando Daquilema. En la portada se empleó un retrato realizado por Enrique Estuardo, pintor de Cotopaxi, quien es el encargado de retratar a todos los personajes históricos impulsados desde el gobierno central.

Fotografía 54
Óleo de Fernando Daquilema



Fuente: SERCOM

Esta pintura (fotografía 54) mantiene ciertas similitudes con las fotografías de Fernando Daquilema: el cabello, la mirada, los rasgos faciales y poncho negro. Por el

¹⁵⁴ SERCOM, *Fernando Daquilema, Legado libertad e igualdad*, accedido 15 de febrero de 2018 <http://parlana.secom.gob.ec/fernando-daquilema-legado-libertad-e-igualdad/>.

contrario, en las páginas interiores se lo caricaturiza con poncho Cacha rojo, sombrero blanco y descalzo, a semejanza del Daquilema representado en el cortometraje.

Esta publicación establece a 1845 como año de nacimiento de Daquilema, siguiendo la tesis de Garcés; señala además a Cacha como su lugar de nacimiento y a Manuela León como su sucesora en la lucha. De su parte, García Moreno es representado como el gran villano que actúa de manera déspota y sin remordimientos, lo cual se observa en una de las últimas viñetas, cuando este le dice a Daquilema: “Tienes que entender, son una raza inferior y así será por siempre”¹⁵⁵ (fotografía 55).

Fotografía 55

Colección Nuestra Historia, Fernando Daquilema. Un legado de libertad e igualdad



Fuente: Colección Nuestra Historia, N°2

Al repasar estas publicaciones recientes cabe preguntarse ¿influyó la erección del monumento en las formas de representar a Daquilema? Evidentemente no, el gobierno central, al menos en las dos últimas representaciones, ha ignorado completamente las características del monumento a Daquilema, y a la comunidad de San Miguel de Quera como el lugar de nacimiento del héroe.

¹⁵⁵ Colección Nuestra Historia. N°2 (Quito: Gobierno de la República del Ecuador), 11.

Su interés de reivindicar a los personajes/héroes olvidados no va más allá del nombrarlos y recrearlos a su conveniencia, sin mayor investigación histórica, y sin tomar en cuenta ninguna de las producciones analizadas en este trabajo, tanto visuales como escritas. Con esto, la historia de Daquilema se relata desde el poder, su figura se reduce a un ejemplo de heroicidad individual,¹⁵⁶ negando su contexto y la participación de su comunidad en el levantamiento.

Este discurso no transmite las características e ideales propios de la rebelión, no permite repensar su impacto social a finales del siglo XIX, ni su importancia para el proceso de lucha del movimiento indígena a fines del siglo XX y en la actualidad. Es decir, no logra generar el cambio esperado en el *status quo*.

Las fotografías, por el contrario, han sido empleadas como apéndices y complementos de las publicaciones, sin ningún análisis visual, aislando su valor histórico y estético a una mera imagen sin contexto, y además relegando su difusión a circuitos académicos reducidos. En el año 2017, con el interés del Gobierno Nacional hacia Daquilema y la campaña masiva por difundir su historia, se pudo presentar y difundir a la ciudadanía las fotografías del líder e inclusive promocionar la comunidad San Miguel de Quera y el monumento; sin embargo, se optó por la recreación y difusión de un nueva representación creada desde la oficialidad urbana.

Al contrario de esta visión del gobierno central, se observa una actitud diferente por parte de la comunidad de Quera y de los gobiernos parroquiales de Chimborazo, quienes en el mes de abril de 2017, reunidos a los pies del monumento, conmemoraron los 145 años del fallecimiento de Fernando Daquilema. Un artículo de prensa del diario El Expreso indica que:

El programa se realizó en la comunidad San Miguel de Quera, donde nació Daquilema. Inició con un desfile hasta su monumento, ubicado en Cacha, donde recibió honores por parte de la Policía Nacional. Después hubo un foro para analizar el contexto histórico de la rebelión y su trascendencia en el presente. Participaron como panelistas Nina Pacari, José Parco Yuquilema y Oswaldo García.¹⁵⁷

Este homenaje y otros actos ceremoniales ocurridos durante el año 2017 corroboran la incidencia positiva que el monumento ha tenido en la comunidad indígena

¹⁵⁶ En concordancia con la declaración de héroe nacional efectuada por la Asamblea Nacional en el año 2010.

¹⁵⁷ Patricia Oleas, "El pueblo Puruhá celebra a su héroe". El Expreso (Guayaquil), 25 de abril de 2017, <http://www.expreso.ec/actualidad/el-pueblo-puruha-celebra-a-su-heroe-XD1270536>

de Quera, además evidencia su papel de mediador entre comunidad e historia, y enfatiza su característica de dinamizador social.

Por este motivo, y como señala Miguel Toabanda Tipul,¹⁵⁸ se está construyendo paulatinamente, en colaboración de las comunidades aledañas, un parque y casas alrededor del monumento con la intención de fomentar el turismo, potenciar las actividades agrícola-comerciales del sector, y dar a conocer a los GADs las necesidades económicas y sociales de las comunidades indígenas de Cacha.

¹⁵⁸ Miguel Toabanda Tipul.

Conclusiones

La presente investigación inició con dos preguntas centrales ¿Cuáles fueron las acciones y tensiones entre los diversos actores sociales y cómo se evidenciaron estas dinámicas en la construcción y erección del monumento dedicado a Fernando Daquilema? y ¿Cuáles fueron los principales discursos sociales que permitieron la construcción del monumento en San Miguel de Quera? El responder estas interrogantes suponía analizar el monumento desde sus actores, pero también desde el análisis crítico de un imaginario fuertemente arraigado en las representaciones literarias y audiovisuales del siglo XX.

La construcción de este monumento, en particular, recoge las vivencias de la colectividad y visibiliza un imaginario construido, esencialmente, por el relato de Costales, que como se pudo evidenciar a lo largo del texto, no solo influyó en las representaciones del siglo XX, sino también incidió en la memoria de la comunidad,

Es entonces que, esta investigación demuestra que la pervivencia de un monumento o de cualquier representación está supeditada a su relación con el entorno, no se trata necesariamente de la incidencia de factores económicos o políticos, por el contrario su valor cultural está legitimado por la comunidad que lo construyó con sus vivencias y relatos. Por supuesto, no se puede obviar la inmersión del estado como factor auspiciante del monumento, no obstante, este habría sido un monumento vacío, sin la experiencia de la comunidad. Es así que, en el monumento converge la forma en la que comuneros y artistas piensan e imaginan al héroe, lo que permite “dar materialidad a las [sus] memorias”¹⁵⁹ y establecer un vínculo físico entre el pasado y el presente de la comunidad.

Ahora bien, a modo de reflexión general, quisiera enfatizar el hecho de que el monumento dedicado a Fernando Daquilema se presenta como un receptor dinámico y generador constante de memorias, sentidos, imaginarios y discursos dentro de la comunidad indígena y de las poblaciones circundantes. Esta afirmación ha sido constantemente manifestada a lo largo del texto, tras analizar los imaginarios construidos en el siglo XX y los que se siguen construyendo en la actualidad alrededor de la figura heroica de Daquilema.

¹⁵⁹Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 54.

Es por este motivo que, gracias a la imagen creada por Costales –la que como se pudo observar es el eje transversal de la presente investigación, incidiendo directamente sobre el imaginario de la población–, y la erección del monumento, es imposible plantearse un esquema de representación de Daquilema que no ejemplifique virtudes, valor, heroicidad, coraje y liderazgo en cualquiera de las representaciones.

Así es posible afirmar, que los hechos de la rebelión y su desenlace pasan a un segundo plano, puesto que el primero es ocupado enteramente por Daquilema como sujeto modelo del ser indígena, este postulado fue corroborado durante las entrevistas a comuneros quienes recuerdan a Daquilema como su héroe local quien defendió a sus *taitas y mamas*.

Bajo estas consideraciones es que el monumento se presenta en el centro de la comunidad como instrumento de poder que legitima, reproduce y difunde los relatos oficiales, y a la vez se constituye en instrumento de construcción de identidad gracias a la participación activa de la comunidad y a la transmisión de su memoria, tanto en el acto inaugural en el año 2013 como durante el proceso constructivo. Siguiendo este planteamiento, el monumento actúa en tres ejes: transmisión de un nuevo relato, exaltación de la localidad, y reinterpretación de la historia.

En el primer eje el monumento transmite un nuevo relato creado a partir de la historia oficial, representada por las producciones literarias y audiovisuales del siglo XX, y de la tradición oral presente en la comunidad. A lo largo de esta investigación se buscó visibilizar los puntos de convergencia entre la memoria oral de la comunidad San Miguel de Quera y la historia oficial implantada a partir de la historiografía del siglo XX, destacando el papel primordial que tuvieron los textos de Alfredo Costales en cada una de las representaciones literarias y audiovisuales desde la segunda mitad del siglo XX.

Es así que en el primer capítulo se pudo constatar en base a entrevistas con comuneros, artistas y autoridades la pervivencia de un imaginario sobre Daquilema; además, se identificaron las dinámicas internas de la comunidad indígena y su urgencia por ser parte constante de la construcción y erección del monumento; el mismo acto de otorgarle atributos y características propias de los comuneros más ancianos: la kushma azul, los pies descalzos, la cabellera larga, les permitió identificarse con la efigie.

Como se ha recalcado constantemente, Costales y Garcés establecieron una serie de discursos aceptados y consensuados, ya sea en el ámbito biográfico de Daquilema, en el geográfico de su nacimiento o en sus rasgos físicos. Esta memoria oficial es la que se

ha mantenido y actualizado, constantemente, en cada uno de los nuevos relatos sobre la rebelión indígena de 1871.

El monumento actúa, entonces, como un mecanismo visual de transmisión, pues difunde estos discursos oficiales, pero además establece el escenario propicio para la conmemoración colectiva y constante de la rebelión y de su “único” representante y líder. El acto inaugural del monumento ejemplifica este punto, son los actores sociales: comuneros, artistas, autoridades los que usan la efigie para transmitir un discurso. Se trata de los intereses propios de la comunidad, los intereses turísticos, económicos, sociales, políticos, la necesidad de la comunidad de ser vista y la necesidad de los artistas de difundir la memoria del líder.

Bajo esta consideración se puede afirmar que, el monumento transmite y excluye. Transmite aspectos del pasado y los vuelve presentes, actuales y vivos en base a la necesidades de la comunidad. Excluye a los demás participantes de la rebelión, los demás nombres son olvidados ante la imponentia del monumento. Este objetivo se logró unificando relatos, es por ello que, el monumento es el lugar donde los relatos analizados, tanto orales desde los diversos actores sociales, como los literarios y audiovisuales, se consolidan en uno solo. Es así que en el monumento, la rebelión inicia y culmina con la figura de un Fernando Daquilema de cabello largo, vestido con kushma azul y descalzo, exaltando, como ya se mencionó, la memoria de la comunidad.

En el segundo eje el monumento ha conseguido la exaltación de la localidad, pues desde su instauración, en el año 2013, San Miguel de Quera asumió cierta relevancia simbólica sobre las comunidades aledañas, al ser el lugar de nacimiento de Daquilema y cuna de la rebelión de 1871.

El monumento presenta a la comunidad como un lugar simbólico, un lugar de encuentro e inclusión ritual-conmemorativa. Se presenta como sustancia fundante que organiza y condiciona a su alrededor la actitud de la población. En este sentido vale puntualizar que el monumento ha sido empleado por la misma comunidad como eje motor que dinamice y vitalice el componente turístico del sector abriendo la posibilidad para aumentar los recursos económicos de la comunidad. Este proceso de instrumentalización del monumento con fines económicos y turísticos fortalece la relación entre la comunidad y la efigie.

Gracias a su ubicación, el monumento se encuentra en constante interacción y diálogo con la población, no se trata de un ornamento o de un héroe lejano e impuesto, es una representación visual que se alimenta constantemente de su relación con la

comunidad indígena. Sobre este aspecto se ha verificado que se trata de un monumento que posee valor cultural y es allegado a su entorno social, no es un ornamento expuesto al deterioro por el contrario se integra efectivamente con la comunidad en un sentido dialógico, e intermediario entre los deseos de la comunidad y la historia oficial.

En este caso, esta relación dialógica está fuertemente marcada en el traslado del monumento, puesto que, son los mismos comuneros quienes se apropian del monumento, quienes lo hacen parte de su comunidad. Ante esto cabe recalcar el testimonio de Daniel Haro “algunas veces nos visitaron [los comuneros] y veían como se hacía el proceso, estaban contentos y siempre te preguntaban que cómo se hace”.¹⁶⁰ Esta actitud demuestra que el monumento no es un simple objeto impuesto, sino que está cargado de un valor simbólico otorgado por la comunidad.

En el tercer eje el monumento actúa reinterpretando la historia, pues Daquilema asume todo el protagonismo de la rebelión indígena –acorde a las otras representaciones visuales de los hermanos Bernal–, excluyendo a otros personajes como Manuela León, y Julián Manzano, quienes son parte activa de la rebelión de acuerdo a las obras de Costales, de Garcés, al cortometraje y a la canción.

Al ser monumentalizado de esta forma, Fernando Daquilema ya no es solo uno de los líderes de la rebelión de 1871, sino que se convierte en el “héroe” de la comunidad indígena. Es un héroe creado y avalado por la población circundante, mediante la inclusión de rasgos propios de la comunidad (la vestimenta y las características físicas). Al hablar de memoria cabe puntualizar el hecho de que es la comunidad representada principalmente por Gabriel Tipul quien relata la historia de Daquilema, y que son los artistas quienes a partir de este relato interpretan visualmente a Daquilema. Es mediante esta interpretación que se postula a Daquilema, ya no como un rebelde indígena, sino como un héroe local con incidencia nacional.

En síntesis, acciones como la erección del monumento han permitido que desde el poder se produzca un doble proceso de legitimación-negación de la lucha social. Legitimación, pues se reconoce como justa y necesaria la rebelión en el contexto de la época. Y negación, pues el poder actúa de tal manera que, implícitamente, limita cualquier motivo de protesta social, al menos con las características de la rebelión de 1871.

¹⁶⁰ Daniel Haro.

Para finalizar cabe recalcar que la presente investigación no solo dilucidó las dinámicas internas que viabilizan y modelan el imaginario sobre Fernando Daquilema tanto desde las fuentes orales como desde las literarias y audiovisuales, sino que además, postuló inquietudes y problemáticas que caben ser analizadas en futuros estudios.

Una de ellas es la importancia de la oralidad y la memoria en la constitución identitaria de los individuos, a pesar de que durante la presente investigación me interesó visualizar las dinámicas de la memoria, mi enfoque se dirigió hacia la constitución de imaginarios culturales mas no la constitución de una memoria individual sobre Daquilema, dentro de la comunidad.

Es por este motivo que, me interesó de sobre manera plantear la importancia de la memoria y la oralidad como puntos de disputa con la historiografía oficial planteada en las representaciones literarias y visuales. Sin embargo queda mucho por hacer en lo que se refiere a historias individuales, es decir sobre los relatos, recuerdos y formas de ver a Daquilema de cada comunero, obviamente existe un componente de memoria compartida dentro la comunidad; no obstante, sería interesante indagar aun más sobre el recuerdo de cada comunero, con el objetivo de exponer ¿qué relatos excluye la colectividad? y, en este sentido, ¿qué se excluye en el monumento?

Bibliografía

- Acosta, Luis Eduardo y otros. *La chagra en la chorrera: más que una producción de subsistencia, es una fuente de comunicación y alimento físico y espiritual, de los Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce*. Leticia: Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas “SINCHI”, 2011.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno editores, 2012.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2006.
- Bustos Lozano, Guillermo. “El Bicentenario: legados y nuevas perspectivas”. En *La Revolución de Quito: 1809-1812*, 1-8. Quito: El Comercio / Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2009.
- . “La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito”. En *Etnicidad y poder en los países andinos*, Christian Büschges, Guillermo Bustos y Olaf Kaltmeir, compiladores, 111-134. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Universidad de Bielefeld/Corporación Editora Nacional, 2007.
- . “*Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)*”. En *Enfoque y estudios históricos: Quito a través de la Historia*, 163-188. Municipio de Quito, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1992.
- Costales, Alfredo. *Fernando Daquilema*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- . *Fernando Daquilema, El último guaminga*. Quito: Abya Ayala, 1981.
- . *Fernando Daquilema, El gran señor*. Quito: Presidencia de la Republica del Ecuador, 2008.
- Chiriboga, Lucía y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad, Taller visual, 2005.
- Colección Nuestra Historia, N°2*. Quito: Gobierno de la República del Ecuador, 2017.
- Falconí Almeida, Patricio “Daquilema o la necesidad de héroes”, *El Comercio*, (Quito), 2 de mayo de 1983.
- Feierstein, Daniel *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

- Fernández de Rota y Monter, José Antonio. *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008.
- Garcés, Enrique. *Daquilema Rex*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. México: Ediciones Grijalbo, 1989.
- Gaskell, Ivan. “Historia de las imágenes”, en Peter Burke, edit., *Formas de hacer Historia*, 209-240. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Goncharov, Valerian. *Ecuador tierra y hombres*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1979.
- Grosso, Bruno. “Las políticas de la memoria”, *Revista Sociohistórica*, No.11-12 (2002): 187-198.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías, trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Quito: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, 2010.
- . *El trabajo de la representación*, [en línea]. Lima: IEP, 2002. Accedido 7 de abril de 2017. http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31
- Hallbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hidalgo, Ángel Emilio. “Memoria e imaginarios de Alfaro y la revolución liberal”. En Santiago Cabrera Hanna, *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía*, 211-218. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Centro Cívico Ciudad Alfaro / Corporación Editora Nacional, 2011.
- Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- . *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Ibarra, Hernán. *Nos encontramos amenazados por todita la indiada*. *El levantamiento de Daquilema*. Quito: Centro de Estudios y Difusión Social, CEDIS, 1993.
- Isla, Alejandro. “Los usos políticos de la memoria y la identidad”, *Estudios Atacameños*, No. 26 (2003): 35-44.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 2002.
- León, Christian. “Ecuador”, en *Diccionario de Cine Iberoamericano. España. Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2011.
- Lotman, Yuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: ediciones Cátedra, 1996.
- . *La semiosfera III: semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: ediciones Cátedra, 2000.

- López Ocón, Leoncio. “Etnogénesis y rebeldía andina. La sublevación de Fernando Daquilema en la provincia de Chimborazo en 1871”. *Boletín americanista*, N°. 36 (1986): 113-133.
- Lucas, Kinto. *La rebelión de los indios*. Quito: Abya Ayala, 2000.
- Maggi, Elizabeth. “Una efigie y retratos perpetúan hazaña de Fernando Daquilema”. Diario El telégrafo, (Riobamba), 02 de septiembre de 2017. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional-centro/1/una-efigie-y-retratos-perpetuan-hazana-de-fernando-daquilema>
- Marcuse, Herbert. *Tolerancia Represiva*, Convivium N° 27. Edición digital, 1968. <<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76353/99093>>. Consulta: 08 de diciembre de 2016.
- Naula, Dina y Estrella Rea. *Elaboración del plan de adecuación de la COAC Fernando Daquilema Ltda. A la ley Orgánica de Economía Popular y Solidaria y del sector Financiera Popular y Solidario, desde la perspectiva administrativa financiera y crediticia a partir del año 2012*. Riobamba: Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, 2012.
- Oleas, Patricia. “El pueblo Puruhá celebra a su héroe.”. Diario El Expreso, 25 de abril de 2017. <http://www.expreso.ec/actualidad/el-pueblo-puruha-celebra-a-su-heroe-XD1270536>.
- Pallares, Amalia. “Bajo la sombra de Yaruquies: Cacha se reinventa”, en Andrés Guerrero, comp., *Etnicidades*, 267-313. Quito: FLACSO-Ecuador, 2000.
- Plan de ordenamiento territorial de la parroquia Cacha*. Cacha: Junta parroquial de Cacha, Mayo 2015.
- Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador / Abya Yala, 2004.
- Proaño, Juan Félix. *Apéndice a la “Memoria de cincuenta años de la Diócesis de Riobamba”*. Riobamba, 1915.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Tiempo y narración: configuración del tiempo histórico*. México: Siglo Veintiuno editores, 1995.
- Salvador, Paco. *Ballet Folklórico en Ecuador reinvención de tradiciones 1963-1993*, Tesis de Maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2018.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

Signorelli, Amalia. “Este palacio está sobre las ruinas romanas”. *Revista de Antropología Social*, No.10 (2001): 53-69.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Zizek, Slavoj. “Multiculturalismo o lógica cultural capitalismo multinacional”. En *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, 137-188. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Fuentes Jurídicas

Constitución Política de la República del Ecuador [1946]. [Quito].

http://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_1946.pdf.

Consulta: 14 de febrero de 2016.

Constitución política de la República del Ecuador [1978]. [Quito]. Accedido 19 de febrero de 2016. http://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2013/06/constitucion_1978.pdf

Ecuador, *Código Orgánico de Organización Territorial*. Quito: Ministerio de Coordinación de la política y gobiernos autónomos descentralizados, 2011. Accedido 15 de septiembre de 2016. http://www.ame.gob.ec/ame/pdf/cootad_2012.pdf

Ecuador. *Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador, Codificación 27, Registro Oficial Suplemento 465*, 19 de noviembre de 2004. Accedido 19 de abril de 2016. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_codificacion_27_1_ey_de_patrimonio_cultural_spaorof.pdf.

Ecuador. *Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador, Decreto ejecutivo 2733, Registro Oficial 787*, 16 de julio de 1984. Accedido 19 de abril de 2016. www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ec_decretregltleypatrcult1984_spaorof.pdf

Ecuador. Asamblea Nacional del Ecuador. “Resolución Declárase Héroe y Heroína Nacionales a Fernando Daquilema y Manuela León, por su valor y lucha en defensa de la justicia y libertad, como símbolos de la identidad y la rebeldía de los pueblos del Ecuador”. *Registro Oficial*, No. 322, Quito, 17 de noviembre de 2010. Accedido 5 de diciembre de 2016.

<https://www.derechoecuador.com/registro-oficial/2010/11/registro-oficial-no-322---miercoles-17-de-noviembre-de-2010>.

Ecuador, “Acuerdo para la creación de la parroquia rural de Cacha”, *Registro Oficial*, No. 315, Quito, 13 de noviembre de 1980. Accedido 4 de agosto de 2018.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Cacha_RO.pdf

Entrevistas conducidas por Ana Barreno

Bernal, Juan. Artista riobambeño, Riobamba, 26 de abril de 2016.

Criollo, Ángel. Comunero de Cacha, Quito, 3 de septiembre del 2016.

Haro, Daniel. Artista riobambeño, Quito 4 de septiembre de 2016.

Mayancela, Juan. Presidente de la Junta Parroquial (2009-2014), Riobamba, 24 de octubre de 2015.

Toabanda Tipul, Miguel. Dirigente de la Comunidad San Miguel de Quera (2013), San Miguel de Quera, 14 de abril de 2017.

Entrevistas conducidas por Laura González

Guaminga, Lupe. San Miguel de Quera, 18 de agosto de 2014.