

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas

Guion Museológico-Museográfico. Las costuras en el tiempo: Indumentaria
originaria de la costa ecuatoriana.

Código: ADMI-1190

Proyecto Integrador

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Arqueología

Presentado por:

Daniela Adriana Aguirre Aguilar

Guayaquil - Ecuador

Año: 2025

Dedicatoria

Este proyecto lo dedico a mí misma, por ser yo y nunca rendirme.

A mi pequeño Lukas, por ser la luz de mi vida.

A mi abuela Margot y a mis padres, Rosaura y Daniel, por su apoyo incondicional y ser mi inspiración para ser mejor cada día.

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos a mis tutores Andrés Mosquera y Hugo Calle por su ayuda y guía durante la elaboración de este proyecto. Al MAAC por abrirme las puertas. A mi amiga Natasha por su apoyo incondicional durante este proceso. A mi amigo Richard por su ayuda en la elaboración de las ilustraciones de las salas. A mis compañeros y profesores por brindarme su apoyo y conocimientos.

Declaración Expresa

Yo Daniela Adriana Aguirre Aguilar acuerdo y reconozco que:

La titularidad de los derechos patrimoniales de autor (derechos de autor) del proyecto de graduación corresponderá al autor o autores, sin perjuicio de lo cual la ESPOL recibe en este acto una licencia gratuita de plazo indefinido para el uso no comercial y comercial de la obra con facultad de sublicenciar, incluyendo la autorización para su divulgación, así como para la creación y uso de obras derivadas. En el caso de usos comerciales se respetará el porcentaje de participación en beneficios que corresponda a favor del autor o autores.

La titularidad total y exclusiva sobre los derechos patrimoniales de patente de invención, modelo de utilidad, diseño industrial, secreto industrial, software o información no divulgada que corresponda o pueda corresponder respecto de cualquier investigación, desarrollo tecnológico o invención realizada por mí/nosotros durante el desarrollo del proyecto de graduación, pertenecerán de forma total, exclusiva e indivisible a la ESPOL, sin perjuicio del porcentaje que me/nos corresponda de los beneficios económicos que la ESPOL reciba por la explotación de mi/nuestra innovación, de ser el caso.

En los casos donde la Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación (OTRI) de la ESPOL comunique al/los autor/es que existe una innovación potencialmente patentable sobre los resultados del proyecto de graduación, no se realizará publicación o divulgación alguna, sin la autorización expresa y previa de la ESPOL.

Guayaquil, 5 de febrero del 2024.



Daniela Adriana Aguirre
Aguilar

Evaluadores

**Andrés Alexander
Mosquera Perugachi**
Profesor de Materia

**Hugo Marcos Calle
Forrest**
Tutor

Resumen

Las exposiciones arqueológicas en la ciudad de Guayaquil tienden a tener el mismo formato y ser poco interesantes para el público en general. Este proyecto pretende diseñar un guion museográfico con la participación voluntaria del público guayaquileño con el fin de crear una exposición atractiva que conecte a los ciudadanos con su herencia cultural, complementariamente se creó una herramienta educativa digital para profundizar sobre los conocimientos. Para la realización del guion, se realizó una investigación bibliográfica, entrevistas a especialistas, encuestas al público y, por último, se conceptualizó la exposición. En síntesis, las encuestas revelaron que 36% de la muestra no tiene conocimientos sobre las sociedades originarias y un 58% conoce poco. La propuesta de exposición se divide en cuatro salas que tocan temas contemporáneos como las desigualdades de género y sociales. la marginalización de los descendientes indígenas de la costa y el desprecio a nuestra ascendencia indígena como mestizos. Esta propuesta de exposición destaca por su enfoque innovador al utilizar la indumentaria como componente principal, combinando información histórica, interactividad y reflexión.

Palabras Clave: Exposición, Arqueología, Museo, Guayaquil

Abstract

Archaeological exhibitions in the city of Guayaquil tend to follow the same format, making them less engaging for the general public. This project aims to design a museographic script with the voluntary participation of the citizens of Guayaquil to create an attractive exhibition that connects people with their cultural heritage. Additionally, a digital educational tool was developed to deepen knowledge. The script creation process involved bibliographic research, interviews with specialists, surveys of the public, and, finally, the conceptualization of the exhibition. In summary, the surveys revealed that 36% of the sample has no knowledge of the native societies, and 58% have limited knowledge. The exhibition proposal is divided into four rooms, addressing contemporary issues such as gender and social inequalities, the marginalization of indigenous descendants from the coast, and the disregard for our indigenous ancestry as mestizos. The proposed archaeological exhibition stands out for its innovative approach, using clothing as a central component, combining historical information, interactivity, and reflection.

Keywords: Exhibition, Archaeology, Museum, Guayaquil

Índice General

RESUMEN.....	I
ABSTRACT	II
ÍNDICE GENERAL.....	III
ABREVIATURAS	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
ÍNDICE DE TABLAS	X
CAPÍTULO 1	1
1. INTRODUCCIÓN.....	2
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	2
1.1.1 EFECTOS DE LA GLOBALIZACIÓN EN LAS IDENTIDADES.....	2
1.1.2 FALTA DE CONOCIMIENTO SOBRE LAS SOCIEDADES ORIGINARIAS EN ECUADOR	4
1.1.3 DESINTERÉS EN LOS MUSEOS	6
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	7
1.3 OBJETIVOS.....	9
1.3.2 OBJETIVO GENERAL.....	9
1.3.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
1.4 HIPÓTESIS	10
1.5 ANTECEDENTES DE MUSEOS	10
1.5.1 BREVE HISTORIA DE LOS MUSEOS.....	10
1.5.2 LOS MUSEOS EN LA ACTUALIDAD Y TIPOS DE MUSEOS	12
1.5.3 BREVE HISTORIA DE LOS MUSEOS EN EL ECUADOR	13
1.5.4 MUSEOS DEL ECUADOR EN LA ACTUALIDAD.....	17
1.5.5 EL MUSEO ANTROPOLÓGICO Y DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAAC)	19
1.6 ANTECEDENTES DE PRÁCTICAS CULTURALES.....	20
1.6.1 INDUSTRIA TEXTIL.....	20
1.6.2 ICONOGRAFÍA DE LAS FIGURINAS.....	21
1.6.3 TEXTILES	36
1.6.4 ORFEBRERÍA.....	48
1.6.5 MULLU.....	61
1.6.6 TATUAJE O PINTURAS CORPORALES.....	63
CAPÍTULO 2.....	66
2. MARCO TEÓRICO	67
2.1 MUSEOLOGÍA	67
2.1.1 CONCEPTOS SOBRE LA MUSEOLOGÍA	67
2.1.2 NUEVA MUSEOLOGÍA	68
2.1.3 MUSEOLOGÍA CRÍTICA.....	70

2.1.4	<i>EL GUIÓN MUSEOLÓGICO</i>	72
2.2	MUSEOGRAFÍA.....	73
2.2.1	<i>CONCEPTOS SOBRE LA MUSEOGRAFÍA</i>	73
2.2.2	<i>GUIÓN MUSEOGRÁFICO</i>	74
2.3	DIDÁCTICA DE LA ARQUEOLOGÍA.....	75
2.4	CULTURA MATERIAL EN ARQUEOLOGÍA.....	76
2.4.1	<i>ARQUEOLOGÍA PROCESUALISTA</i>	77
2.4.2	<i>ARQUEOLOGÍA POST-PROCESUAL</i>	79
2.5	PATRIMONIO CULTURAL.....	82
2.6	IDENTIDAD CULTURAL.....	85
2.7	GLOBALIZACIÓN CULTURAL.....	87
	CAPÍTULO 3.....	90
3	METODOLOGÍA.....	91
3.1	<i>INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA</i>	92
3.2	<i>ENCUESTA AL PÚBLICO</i>	93
3.3	<i>ENTREVISTA A ESPECIALISTAS</i>	95
3.4	<i>CONCEPTUALIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN</i>	96
3.5	<i>ELABORACIÓN DEL GUIÓN MUSEOLÓGICO-MUSEOGRÁFICO</i>	97
4.	RESULTADOS.....	101
4.1	ANÁLISIS DE LAS ENCUESTAS.....	101
4.1.1	<i>EDADES</i>	101
4.1.2	<i>CONOCIMIENTO SOBRE SOCIEDADES ORIGINARIAS</i>	102
4.1.3	<i>PREFERENCIAS DE MUSEOS</i>	106
4.1.4	<i>TEMÁTICAS PREFERIDAS</i>	108
4.2	ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS A ESPECIALISTAS.....	109
4.2.1	<i>ARQUEOLOGÍA</i>	109
4.2.2	<i>MUSEOS</i>	110
4.3	GUIÓN MUSEOLÓGICO-MUSEOGRÁFICO.....	112
4.3.1	<i>SALA 1. HILANDO AYER Y HOY</i>	116
4.3.2	<i>SALA 2: FORJANDO EL PODER</i>	129
4.3.3	<i>SALA 3: METAL Y MULLU</i>	137
4.3.4	<i>SALA 4: LABRANDO EL PRESENTE</i>	145
	CAPÍTULO 5.....	154
	CONCLUSIONES.....	155
	BIBLIOGRAFÍA.....	157
	ANEXOS.....	172
	<i>ANEXO A: ENCUESTAS VIRTUALES Y PRESENCIALES</i>	173
	<i>ANEXO B: ENTREVISTAS A ESPECIALISTAS</i>	174

Abreviaturas

a.C Antes de Cristo

d.C Después de Cristo

DLE Diccionario de la lengua española

ICOM Internacional Council of Museums

ICOFOM Comité Internacional para la Museología

MAAC Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo

RAE Real Academia de la Lengua Española

UNESCO Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Índice de figuras

Figura 1 Tipología por tipo de colección	17
Figura 2 Tipología por tipo de institucionalidad.	18
Figura 3 Enterramiento primario y secundario F. 13 del sitio OGSE-80.....	36
Figura 4 Impronta textil en pegote de barro	38
Figura 5 Semillas de algodón carbonizadas	38
Figura 6 Hilandera Cultura La Tolita.....	39
Figura 7 Máscara Antropomorfa cultura La Tolita	52
Figura 8 Máscara zoomorfa con diadema desmontable.	53
Figura 9 Xilgrabado de Benzoni	58
Figura 10 Figurín Huancavilca con diseños corporales	64
Figura 11 Ejemplo de la articulación de los islotes museográficos dentro de un área expositiva.	98
Figura 12 Grupos etarios de los encuestados	101
Figura 13 Conocimiento sobre las sociedades originarias según los encuestados	102
Figura 14 Conocimiento sobre sociedades originarias por grupo etario.....	103
Figura 15 Tipos de conocimientos	104
Figura 16 Categorías de conocimiento superficial y específico por grupo etario.....	104
Figura 17 Subcategorías de conocimiento sobre sociedades antiguas	105
Figura 18 Categorías de conocimiento sobre sociedades actuales	106
Figura 19 Encuestados que han visitado un museo.....	107
Figura 20 Exposiciones preferidas por grupo etario.	107
Figura 21 Temáticas de exposición preferidas	108
Figura 22 Temáticas de exposición preferidas por grupo etario	108
Figura 23 Plano con medidas aproximadas para la construcción de la exposición.....	114
Figura 24 Introducción de la exposición.	114
Figura 25 Recorrido en la sala de exposición.....	116
Figura 26 Panel informativo de subtema 1	118
Figura 27 Ejemplo de telar vertical	119
Figura 28 Panel de subtema de tema 1.....	119
Figura 29 Ejemplo de tejido.....	120
Figura 30 Algodón Nativo.	120
Figura 31 Planta de Añil.	121

Figura 32 Panel de subtema 2 de Tema 1	121
Figura 33 Ejemplo de máquina de coser industrial	122
Figura 34 Ejemplos de hilos de costura	122
Figura 35 Ejemplo de recurso interactivo.	123
Figura 36 Panel de subtema 3 de tema 1.....	123
Figura 37 Impronta de textil en figura Jama Coaque.....	124
Figura 38 Cédula de sección 1 de subtema 3 de tema 1.....	124
Figura 39 Panel de sección 2 de subtema 3 de tema 1	125
Figura 40 Herramienta educativa digital.....	125
Figura 41 Mapa de la región costa del Ecuador.	127
Figura 42 Disposición de la sala 1	127
Figura 43 Planos 3D de Sala 1	128
Figura 44 Panel introductorio del tema 2.....	131
Figura 45 Panel subtema 1 del tema 2	131
Figura 46 Cédula informativa subtema 1	132
Figura 47 Panel subtema 2 tema 2	132
Figura 48 Cédulas informativas de sección 1 de subtema 2 de tema 2.....	132
Figura 49 Cédula de sección 2 de subtema 2 de tema 2.....	133
Figura 50 Cédulas de sección 3 de subtema 2 de tema 2.....	133
Figura 51 Panel informativo 1 de subtema 3 de tema 2.....	134
Figura 52 Panel informativo 2 de subtema 3 de tema 2.....	135
Figura 53 Disposición de Sala 2.....	135
Figura 54 Plano 3D de Sala 2.....	136
Figura 55 Panel informativo tema 3.....	138
Figura 56 Panel informativo 1 de subtema 1 tema 3.....	139
Figura 57 Cédulas informativas subtema 1 tema 3	139
Figura 58 Panel informativo 2 de subtema 1 tema 3.....	140
Figura 59 Cédulas informativos de subtema 1 tema 3.	140
Figura 60 Panel de subtema 2 tema 3.....	141
Figura 61 Cédulas informativas de subtema 2	142
Figura 62 Panel de subtema 3 de tema 3.....	142
Figura 63 Cédulas informativas de subtema 3 tema 3	143
Figura 64 Disposición de sala 3	144

Figura 65 Plano 3D de saala 3.....	144
Figura 66 Panel introductorio de Tema 4.....	147
Figura 67 Panel 1 de subtema 2 de tema 4.....	147
Figura 68 Paneles 1 de subtema 2 de tema 4	148
Figura 69 Panel introductorio de subtema 1 de tema 4.....	148
Figura 70 Cédulas sección 1 subtema 1 tema 4	148
Figura 71 Cédulas sección 2 subtema 1 tema 4	149
Figura 72 Mapa de sociedades balseras de Ecuador y norte de Perú.....	150
Figura 73 Panel 2 subtema 2 tema 4	150
Figura 74 Cédulas subtema 2 tema 4	151
Figura 75 Panel final tema 4	152
Figura 76 Disposición sala 4.....	152
Figura 77 Plano 3D de sala 4	153

Índice de Tablas

Tabla 1 Autoidentificación cultural en la ciudad de Guayaquil, Ecuador.....	5
--	---

Capítulo 1

1. Introducción

La Arqueología es una ciencia social que se encarga del estudio de las sociedades del pasado a través del estudio de sus restos materiales (Bonomo et al., 2010). Los resultados de las investigaciones normalmente se comparten en la Academia, limitando el alcance de la información al público general que desconoce sobre la riqueza cultural de las sociedades originarias. Por este motivo, existen espacios como los museos que permiten que el conocimiento del patrimonio arqueológico e histórico esté a disposición de la población.

Las exposiciones arqueológicas en museos de la ciudad de Guayaquil generalmente utilizan una secuencia cronológica lineal que es replicada una y otra vez, sin presentar innovaciones respecto a la presentación del pasado a las personas, llegando a ser incluso poco atractivo para la comunidad.

Este proyecto de tesis plantea realizar una exposición con una temática y dinámica diferente en la que la población pueda conocer más sobre su pasado y a la vez puedan reflexionar acerca de su herencia cultural, al mismo tiempo ser una exposición con elementos que inviten al público a participar, también añadiendo una herramienta tecnológica educativa para profundizar el conocimiento sobre las sociedades originarias de la costa ecuatoriana.

1.1 Descripción del problema

1.5.1 Efectos de la globalización en las identidades

Ecuador, al igual que el resto del mundo, se enfrenta al fenómeno de la globalización. Este proceso se extiende a todo tipo de culturas las cuales inevitablemente tienden a cambiar debido a interconexiones económicas, políticas y culturales (Arenas, 1997).

Según Scheiner (2008), la globalización se manifiesta como mundialización en el ámbito cultural. Es gracias al marketing que la industria cultural opera como un sector productivo encargado de difundir los valores de los centros de poder dominantes. Al mismo tiempo, eleva manifestaciones culturales de un nivel local a uno mundial y aquello antiguo a ser considerado como nuevo.

Como resultado, se borran los límites entre lo interno y externo. Las identidades se confunden y se construyen en este panorama convulso y contradictorio que erige la globalización, (Scheiner, 2008). También, se exagera la “dinámica auto-identificadora”, la cual permite a grupos sociales y etnias a revitalizarse al formar un sentido de pertenencia que les diferencia de otros a través de dinámicas culturales que forman la identidad cultural. A través de la identidad cultural, las personas se identifican con sus raíces, reconociendo lo que fue suyo y lo que han sido (Mac Gregor, 2005 & Arenas, 1997).

Por este motivo los estados crean y rediseñan los museos como espacios en donde se valoriza el patrimonio y se construyen las identidades (Roigé, 2021 & Scheiner, 2008). Pero, Wollrad (1999) declara que los estados, por la globalización y descentralización del poder político, están perdiendo su poder en el fomento y construcción de identidades, por esta razón la valorización del patrimonio toma fuerza en comunidades locales y también debe hacerlo en el ámbito municipal.

El patrimonio está ligado a la memoria colectiva y, por ende, a la construcción de identidades. El patrimonio se caracteriza por ser “la apropiación colectiva, en forma de legado o “bien común”, de un conjunto selecto de vestigios y productos del pasado que pueden ser tanto materiales como ideales e intangibles, tanto naturales como culturales” (Giménez, 2005, p. 178).

Los bienes culturales denominados patrimonio cultural son seleccionados sobre otros al servir como un símbolo distintivo de la cultura de una comunidad, región o país que, aunque no representa la totalidad de la cultura de un grupo, sirve para condensar sus valores emblemáticos. El patrimonio cultural se contrapone a las industrias culturales globalizadas debido a que su diferencia no entra en “la lógica homogeneizadora del mercado global”. El mercado global solamente le interesa el patrimonio como un objeto de consumo que puede ser rentable, restando importancia a su principal factor: la cultura (Giménez, 2005).

1.1.2 Falta de conocimiento sobre las sociedades originarias en Ecuador

En la constitución del 2008 el Estado Ecuatoriano se estableció como plurinacional e intercultural, reconociendo la diversidad cultural que existe en el país, sin embargo, durante la formación del estado ecuatoriano la historia de los conquistadores europeos ha prevalecido como dominante mientras que la historia de los pueblos originarios, al igual que las poblaciones indígenas contemporáneas, ha sido desplazada, reducida e ignorada por la población mestiza (Marcos, 2006 y Grijalva, 2008).

En esta línea, en el estudio realizado en la reserva arqueológica del convento San Francisco en Azogues, Ecuador, por Novillo et al. (2020), revela que existen tres factores que probablemente promueven la falta de memoria, identidad y el descuido de bienes patrimoniales. Primero, los estudios arqueológicos se limitan al lenguaje técnico y no se presentan a la ciudadanía; segundo, en el ámbito educativo el contenido patrimonial es escaso y hasta descontextualizado; por último, están las políticas culturales, las entidades gubernamentales a cargo del cuidado y protección del patrimonio no siempre comprenden las obligaciones que deben asumir

Sumado a esto, Lalama (2011) explica que gran parte de la población mestiza no conoce y tampoco quiere conocer la historia de las sociedades prehispánicas del Ecuador, esta marginación es comprobada a través de una prueba sobre Historia ancestral del país a 530 estudiantes de 2 colegios y 2 universidades. Se evaluó el conocimiento a la etnia a la que pertenecían, la relación cultural de los antepasados indígenas y los actuales ecuatorianos, la valoración de las sociedades prehispánicas ecuatorianas frente a la de los conquistadores y, por último, el conocimiento y valor que se da a la identidad cultural ecuatoriana. Los resultados indicaron que a pesar de que el 66% se denominó mestizo un 69% de ellos no contestó a qué etnia pertenecía su ascendencia, lo cual puede indicar que no existe una aceptación de su mestizaje o conocimiento sobre sus ancestros, asimismo el 42% categorizó a los pueblos originarios como incultos que fueron civilizados por los europeos.

En el Censo de Población y Vivienda 2022 de Ecuador se identificó que, en la ciudad de Guayaquil, el 85% de la población se autoidentificó como mestiza, mientras que el 15% restante se autodenominaba blanca, afrodescendiente, mulata, montubia, negra, indígena y, por último, “otros”, que no entraban dentro de las etnicidades mencionadas (Instituto Nacional de Estadísticas y Censo, 2023).

Tabla 1

Autoidentificación cultural en la ciudad de Guayaquil, Ecuador

Autoidentificación según cultura y costumbres	Número de personas	Porcentaje
Indígena	36.349	1,36%
Afroecuatoriano/a o Afrodescendiente	81.296	3,05%
Negra/o	40.484	1,52%
Mulata/o	65.032	2,44%

Montubia/o	60.574	2,27%
Mestiza/o	2.267.105	85,06%
Blanca/o	109.885	4,12%
Otro	4.667	0,18%
<hr/>		
Número total de personas	2.665.392	100,00%
<hr/>		

Nota: Tabla elaborada por la autora a partir de datos unificados de las parroquias urbanas de Guayaquil, extraído del Censo Nacional de Población y Vivienda 2022, realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC)

1.1.3 Desinterés en los museos

En 2022, el Ministerio de Cultura y Patrimonio reveló que solo el 6.6% de los ecuatorianos visitan museos, centros culturales y galerías. Sumado a esto, en la costa la mayoría de los museos poseen colecciones arqueológicas (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019).

En la ciudad de Guayaquil los museos que poseen colecciones arqueológicas son: Museo Municipal de Guayaquil, Museo Presley Norton, Museo de Arte Precolombino Carlos Zevallos Menéndez y Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Sus exposiciones arqueológicas permanentes tienden a utilizar la secuencia cronológica de Betty Meggers (1966), dividiendo la exposición en los períodos: Precerámico, Formativo, Desarrollo Regional e Integración. Esto demuestra una falta de diversidad en las exposiciones arqueológicas de la ciudad.

En síntesis, la problemática radica en 3 ejes: los efectos de la globalización en la sociedad ecuatoriana, la falta de conocimiento e interés por parte de los ecuatorianos sobre su patrimonio arqueológico e historia indígena y el desinterés en visitar museos, las cuales influyen en la falta

de valoración del patrimonio arqueológico y, por lo tanto, en el sentido de identidad de los guayaquileños.

1.2 Justificación

La indumentaria se encarga de la protección contra los elementos de la naturaleza, permite ocultarnos y mostrarnos ante el mundo, es un componente identitario que caracteriza a todas las culturas y que se transforma a través del tiempo, que marca y muestra los valores de una época y decae con ella, asimismo está condicionada por la cultura, por los aspectos sociales, económicos, políticos y religiosos (Squicciarino, 1998; Acuña, 2007).

La vestimenta se presenta como una serie de elementos que están presentes para todos “nos permite comunicar quiénes somos, qué hacemos y quiénes pretendemos ser” (Salerno, 2006, p. 13). La moda es un concepto actual que refleja la sociedad del consumo en la que nos desenvolvemos, no es un asunto meramente económico y no está sujeta solo a las altas esferas, es de carácter público y nadie está exenta ella (Federico, 2008).

El estudio científico de la vestimenta es algo relativamente reciente, debido a que la vestimenta ha sido relegada como un elemento superficial y meramente estético, cuando en realidad esta permite vislumbrar los códigos y subcódigos culturales de las sociedades en sus diferentes etapas históricas y, como menciona Llonch (2020), es “el escaparate de la cultura”. La indumentaria, al ser elemento que indicador de tiempo, sirve como una herramienta didáctica para el aprendizaje (Llonch, 2010).

Por otro lado, la ciudad de Guayaquil fue y es el destino de personas de diversas regiones del país y extranjeros, generando “una hibridez de culturas, dialectos y géneros musicales, resultado no solo de ser un puerto con vocación comercial, sino de ser históricamente un punto

en donde las personas llegaron para escapar de situaciones opresivas y crearse nuevas vidas” (Donoso & Paredes, 2006, p. 7). En consecuencia, existe una rica diversidad cultural proveniente de un proceso histórico en el cual los pueblos originarios también figuran, siendo ellos parte de nuestra herencia cultural y, como parte de nuestra memoria colectiva, de nuestra identidad como guayaquileños.

Es a través de la apropiación y valoración de los bienes patrimoniales en los museos que las identidades son definidas y recompuestas. El patrimonio es mostrado como un elemento distintivo contra la uniformidad cultural. Siguiendo la Nueva Museología, el museo cumple un papel clave en la creación identitaria, la identidad siendo un elemento transformador que contribuye al orgullo y desarrollo en la comunidad (Roigé, 2021).

En años recientes museos de todo el mundo, con la finalidad acercarse a la sociedad contemporánea, han implementado múltiples herramientas tecnológicas. Las nuevas tecnológicas poseen una función didáctica e interpretativa del patrimonio sirviendo como un complemento que aumenta su atractivo y valor para los visitantes, mejorando su contenido y discursos expositivos (Fernández Cortés y González Sánchez, 2019).

El presente proyecto plantea un enfoque interdisciplinar en el que la museografía y la didáctica de la arqueología trabajan en conjunto para hacer más accesible el conocimiento sobre el pasado. Su objetivo es acercar al público guayaquileño a su herencia cultural mediante la exposición de bienes culturales organizados en temáticas que están encaminadas a anular las distancias entre el pasado y el presente, es decir, acercar a los visitantes aprender sobre su pasado ancestral al enfatizar las semejanzas entre la sociedad contemporánea y las sociedades originarias, incluyendo preguntas que inviten a la reflexión sobre los cambios ocurridos tras la

colonización. El principal hilo conductor es la indumentaria, al servir como un elemento compartido por todas las culturas.

La selección de bienes arqueológicos de distintos periodos culturales, incluyendo figurinas, herramientas y ornamentos, responde a un enfoque temático que trasciende la organización cronológica tradicional de las exhibiciones arqueológicas en Guayaquil. La disposición de los bienes en la exposición busca establecer conexiones conceptuales con problemáticas contemporáneas, como las desigualdades sociales y de género, las identidades sexuales y la herencia colonial. En pocas palabras la exposición busca cuestionar la manera en que entendemos el pasado desde el presente.

1.3 Objetivos

1.3.2 Objetivo General

Diseñar un guion museográfico sobre la indumentaria de las sociedades originarias de la costa ecuatoriana, basado en las opiniones y la participación comunitaria de parte de la población guayaquileña, con el propósito de acercar a la sociedad a su herencia cultural.

1.3.3 Objetivos Específicos

- Explicar las implicaciones socioculturales y religiosas de la indumentaria de las sociedades originarias de la costa ecuatoriana mediante una investigación bibliográfica y del repositorio documental y arqueológico del MAAC.
- Describir la indumentaria, accesorios, textiles y decoración corporal utilizadas por las sociedades originarias asentadas en la actual costa ecuatoriana.
- Seleccionar bienes museables de la colección arqueológica del MAAC,

- Crear una herramienta educativa para interpretar la indumentaria originaria de la costa ecuatoriana.

1.4 Hipótesis

A través de la exhibición de los bienes arqueológicos en la muestra "Las costuras en el tiempo: Indumentaria precolombina de la costa ecuatoriana", organizada en torno a diversas temáticas sobre las sociedades originarias, con el apoyo una herramienta tecnológico-educativa, se resaltarán el valor histórico y arqueológico de los bienes, acercando a los guayaquileños a su patrimonio cultural a través de la exposición y la reflexión sobre los temas tratados

1.5 Antecedentes de museos

1.5.1 Breve historia de los museos

Etimológicamente, la palabra museo proviene del griego “Museion” y el egipcio “Pinakothéke”, eran espacios concebidos para guardar los conocimientos humanos al ser el “lugar dedicado a las Musas”, diosas de la historia, artes y ciencia, siendo lugares materializados como bibliotecas, anfiteatros, observatorios, entre otros, cuyo fin era conservar la memoria y preservar los conocimientos producidos por los seres humanos (Proveda, 2018; Hernández, 2012).

Los romanos, cónsules y gobernadores, creaban sus colecciones a partir de obras de arte griego saqueadas durante la expansión de su imperio, no solo lo apreciaban por su valor estético sino también económico, siendo una inversión rentable lo cual profundizó el interés de obtener dichas creaciones. Es a partir de las copias de obras pictóricas y escultóricas originales, primero en el ámbito privado, que el público pudo disfrutar de estas obras en las calles (Proveda, 2018).

En la Edad Media, las colecciones que pertenecían a la Iglesia se denominaron tesoros eclesiásticos, obras de arte solo de uso litúrgico, que llenaron iglesias y monasterios. Parte de estos objetos fueron obtenidos de los saqueos Medio Oriente durante las famosas Cruzadas. Posteriormente, existieron coleccionistas pertenecientes a la aristocracia, la realeza y, además, los señores feudales (Proveda, 2018).

En el Renacimiento las concepciones cambian y con el Humanismo, y la periodización de la historia en: antigua, medieval y moderna, surge la “concepción de la historia como progreso cíclico, con la antigüedad como uno de los puntos álgidos” (Proveda, 2018, p. 90). Siendo así apreciados los vestigios arquitectónicos griegos y romanos al igual que sus obras maestras y demás vestigios desde un punto de vista estético.

De esta manera, en el Palacio de los Medici en Florencia, por primera vez una colección fue denominada como “museo”, existiendo un conservador y permitiendo visitas. En el siglo XVI, el coleccionismo es una práctica sistematizada y aparecen, en Florencia, los “Gabinetes” fundados por grandes coleccionistas que poseían un gran poder adquisitivo. En la misma época, se encontraban en Italia restos materiales de la Antigüedad, y excavaciones eran financiada por familias nobles adineradas. En ese momento, desde la Iglesia, la aristocracia, los nobles y hasta solo adinerados estaban interesados en formar colecciones con objetos antiguos, este fenómeno coleccionista se extendió por todo Europa (Proveda, 2018).

En siglo XVIII, el paradigma histórico cambia, es entonces que empieza la búsqueda de la “verdad” histórica que sirve para entender el “progreso” de las sociedades, para ello fue necesario el inventario de monumentos, reunir colecciones de antigüedades, en esta época se excavan los sitios de Pompeya y Herculano en Europa. Las colecciones pasaron de ser para unos cuantos privilegiados a ser de utilidad social, demás personas pudieron acceder a apreciar las

colecciones. Tras la Revolución Francesa, nace el Louvre en 1793 el museo como una institución pública (Proveda, 2018).

Al mismo tiempo, en Europa las monarquías planean fundar museos nacionales. Por ejemplo, en 1759 en Gran Bretaña financia la apertura de un museo público con las colecciones pertenecientes a Hans Sloane, este es el conocido Museo Británico (Proveda, 2018).

Ya en el siglo XIX, múltiples colecciones privadas en Europa fueron abiertas al público y empezaron a crearse políticas públicas para el salvamento y preservación del patrimonio. Los bienes sirven como una herramienta científica para el “progreso” de la civilización, mientras que para las élites es un instrumento. En el mismo siglo, a la par del desarrollo de la etnografía como disciplina científica, las colecciones que poseían artefactos provenientes de viajes y saqueados durante conflictos bélicos, sirvieron para la formación de museos etnográficos (Proveda, 2018).

A inicios del siglo XX, en el periodo entre guerras se hicieron grandes cambios en el ámbito legislativo y en la gestión de los museos, estos empiezan a proporcionar servicios como el préstamo de obras para exposiciones temporales, facilitar visitas escolares y, por este motivo, se empiezan a crear departamentos educativos en los museos. Empieza el interés por conocer los gustos del público y saber cómo fue su experiencia en el museo, por lo que se realizaron los primeros estudios de público (Proveda, 2018).

1.5.2 Los Museos en la Actualidad y Tipos de Museos

En 1946, tras dos guerras mundiales, la UNESCO crea la ICOM, una organización internacional no gubernamental con comités nacionales (Proveda, 2018). El concepto de museo que actualmente se emplea es el siguiente:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.” (ICOM, 2022)

En el presente el museo, al ser un lugar donde se tejen relaciones sociales, sirve como un lugar para pasar tiempo libre y ser visitado por una diversidad de públicos. De esta manera aparece la “mercantilización de la cultura” (Proveda, 2018).

El ICOM clasificó, con ayuda de los comités de estudio, los tipos de museos teniendo en cuenta sus colecciones en: Museos de Arte, Museos de Historia Natural, Museos de Etnografía y Folklore, Museos Históricos, Museos de las Ciencias y de las Técnicas, Museos de Ciencias Sociales y Servicios Sociales, Museo de Comercio y de las Comunicaciones y, finalmente, Museos de Agricultura y de los productos del suelo.

1.5.3 Breve Historia de los Museos en el Ecuador

En América Latina, a la par del nacimiento de estados naciones, producto de la época independentista del siglo XIX, los museos son creados con la finalidad de preservar y narrar el pasado que representa los intereses de las nuevas naciones para educar a los ciudadanos (Andrade, 2019 & Rodríguez, 2015).

El primer museo que se instauró en el país fue el Museo Nacional del Ecuador en la ciudad de Quito, fundado el 15 de enero de 1839, durante la presidencia de Vicente Rocafuerte, y cuyo cierre fue en 1876 junto al Escuela Politécnica Nacional. Ubicado en el centro histórico de

Quito, en el actual Centro Cultural Metropolitano. Siendo en un principio una galería de arte y contando dentro de su colección objetos naturales de la región. Fue creado con la finalidad de estudiar las Ciencias Naturales, atraer a viajeros extranjeros, presentar las obras de celebres artistas coloniales y servir como un espacio para el desarrollo de artistas para sí estar al nivel de virtuosos europeos, en ese entonces “se consideraba que el arte era un reflejo del progreso de las naciones” (Andrade, 2019, p. 59).

En el siglo XIX en Ecuador se trató de consolidar el Museo Nacional con objetos de historia natural, adquiriendo diversidad de colecciones de ciencias como: Geología, Botánica, Zoología, entre otras. Aquello que no cabía en una categoría se consideraba un bien exótico que pudo ser parte de una colección para su investigación, lo cual no pudo ocurrir debido a que las colecciones privadas de particulares fueron enviadas fuera del país, en ese entonces no existía ley alguna que prohibiera esta práctica (Andrade, 2019).

En las tres primeras décadas del siglo XX, se empezaron a realizar las primeras pesquisas arqueológicas que sirvieron como cimiento de lo que sería esta ciencia social en el país. Efectuadas por instituciones nacional, como la Academia Nacional de Historia, y extranjeras, con personas notables como George Dorsey, Marshall Saville, William Farabee, Paul Rivet y Max Uhle. Es en los años 40 y 50 que las investigaciones arqueológicas fueron más continuadas, en 1952 un grupo de profesores denominado “Grupo de Guayaquil” conformado por, entre los más conocidos, Carlos Zevallos Menéndez, Francisco Huerta Rendón, Jorge Sweet, Emilio Estrada y Olaf Holm, posteriormente se unen Presley Norton y Jorge Marcos, que efectuaron pesquisas en provincias de la costa ecuatoriana, en esta época investigadores extranjeros realizaron trabajos específicos en las regiones costa, sierra y en el oriente, entre ellos los célebres Betty Meggers y Clifford Evans (Valdez, 2010).

En los años 60, debido a investigaciones realizadas en la costa, específicamente por el formativo ecuatoriano, la arqueología en el país toma fama internacional. Anterior a la fama de Valdivia y Chorrera, no tenían interés en los objetos arqueológicos, a excepción de las piezas de La Tolita. Con el reconocimiento vino consigo el interés del mercado ilícito mundial por los bienes arqueológicos del Ecuador, los traficantes ofrecían una atractiva suma de dinero por estos objetos arqueológicos a campesinos de la costa lo que propició el “huaquerismo”, práctica en la que se buscaban valiosos depósitos de bienes arqueológicos para su venta, en ese entonces todavía no existía ley alguna que prohibiera esa práctica (Valdez, 2010).

El Banco Central del Ecuador (BCE) como encargado de la reserva monetaria del país, con el fin de respaldar el valor de la moneda, contiene en su inventario lingotes de oro debido a sus cualidades excepcionales. Por ese motivo, el BCE se encargaba recolectar oro de minas y lavaderos pertenecientes a empresas y a personas particulares, entre el oro para fundir se encontraban piezas arqueológicas de oro que fueron almacenadas y preservadas. A partir de ello, de apoco, se fue formando la colección arqueológica del BCE para la creación de Museo del Oro (Crespo & Holm, 1978).

En 1958 Guillermo Pérez Chiriboga, Gerente General del BCE, decidió crear el Museo Arqueológico del BCE con ayuda de la Junta Monetaria que dispuso comprar la colección arqueológica ofrecida por el Sr. Max Konanaz, ciudadano suizo, constituida por alrededor de 7,000 bienes de diversas zonas del país. Además, el BCE resolvió, para evitar la salida de bienes arqueológicos al exterior, otorgar una importante parte de su presupuesto a la compra de bienes y, progresivamente, personas particulares ofrecían sus colecciones al BCE, entre ellos: Dr. Luis Felipe Borja, Dr. Luis Cordero Dávila, Cap. Fernando Farfán, Sr. Wilhelm Ban, quien poseía Arte Quiteño, entre otros (Crespo & Holm, 1978).

Así es como en 1969 en Quito, en el quinto y sexto piso del edificio del BCE que se inaugura el Museo Nacional del Ecuador, cuyo director fue Hernán Crespo Toral. Su exposición arqueológica presentaba las sociedades prehispánicas del Ecuador cronológicamente, desde el periodo precerámico, formativo temprano con Valdivia, formativo tardío con Chorrera, desarrollo regional e Integradora (Crespo & Holm, 1978).

En Guayaquil, el BCE inauguró un museo en 1974, con el objetivo de preservar los bienes patrimoniales del país, denominado “Museo Arqueológico, Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano” ubicado en el antiguo edificio del BCE en la calle Pichincha, su director fue Olaf Holm. Es en 1980 que abre el “Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador” en la 9 de Octubre y José de Antepara. En la misma década Los Museos del BCE financiaron investigaciones arqueológicas en la costa y sierra que sirvieron para la investigación de las sociedades pretéritas en el Ecuador y, a la vez, con los bienes arqueológicos salidas de las pesquisas llenar las reservas de los museos, pero eso no era todo, creaban documentos para la divulgación al público del patrimonio arqueológico del Ecuador. El mecenazgo de parte del BCE a las investigaciones arqueológicas termina en los años 90 como consecuencia de cambios en la política de acción cultural, reduciéndose su labor a la exposición y curaduría de las colecciones (Valdez, 2010).

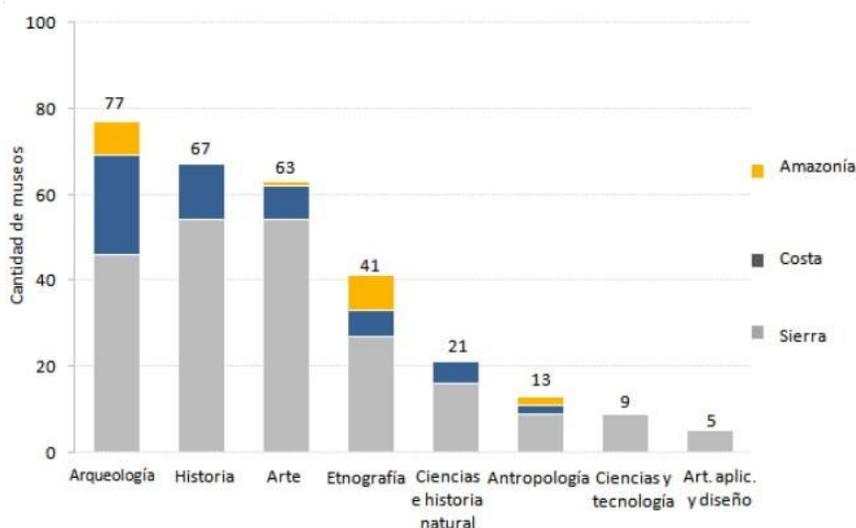
En 1997 el BCE, en conjunto con la Municipalidad de Guayaquil, firma el Contrato de Comodato y en 1998 se suscribe en el Contrato de Concesión de Derecho de Uso de Suelo y Edificación con la Fundación Malecón 2000, para la construcción del espacio que albergaría la colección del BCE para su resguardo y exposición al público. En 2004 finalmente se inaugura el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, en cuyas reservas alberga las colecciones que pertenecían al Museo Antropológico (Banco Central del Ecuador, 2004 & Calderón, 2023).

1.5.4 Museos del Ecuador en la Actualidad

En el año 2018 el Ministerio de Cultura y Patrimonio compila la información de los museos en el Directorio de la Red Ecuatoriana de Museos, en 22 provincias de país, contabilizando 175 a nivel nacional, se divide los museos por: La tipología de sus colecciones: Arqueología, Antropología, Etnografía, Historia, Artes, Ciencias e Historia Natural, Ciencia y Tecnología. E Institucionalidad: público, privado, eclesiástico y comunitarios (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019).

La mayor cantidad de museos está concentrada en Pichincha, contando con alrededor de 63 museos, le sigue Azuay con 20 museos, Manabí con 13 y Tungurahua con 12. Contrariamente, Galápagos y Zamora Chinchipe no poseen museo alguno hasta 2019 según el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Además, se visualiza una tendencia en la disminución de museos a nivel nacional al realizar una comparación al número de museos en 2012 existiendo en 186, cerrándose de 1 a 3 museos en 11 provincias (Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019).

Figura 1
Tipología por tipo de colección

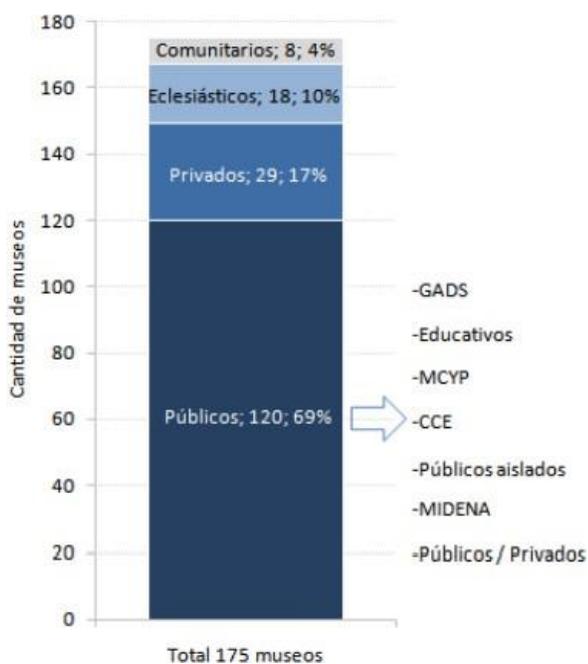


Nota. Adaptado de *Museos del Ecuador*, de Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019.

Cabe decir que los museos pueden poseer diferentes tipos de colecciones y, por ende, ser parte de varias tipologías. La mayoría de los museos a nivel nacional, concentrados en la sierra, son de Arqueología, Historia y Arte. Mientras que en la costa y oriente no se cuenta con museos de ciencias y tecnología y de arte aplicada y diseño. Por otro lado, por su tipo de institucionalidad la mayoría, el 69%, son de carácter público.

Figura 2

Tipología por tipo de institucionalidad.



Nota. Adaptado de *Museos del Ecuador*, de Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2019.

Existen 9 museos en la ciudad en Guayaquil, entre ellos 3 son de Historia, 2 de Arte y 4 tienen exposiciones de Arqueología, entre ellos: el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Museo Carlos Zevallos Menéndez, Museo Municipal de Guayaquil y Museo Presley Norton (2019).

1.5.5 El Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC)

El MAAC es un museo público de la ciudad de Guayaquil ubicado frente al río Guayas y junto al barrio Las Peñas. Es una institución que cuenta con colecciones de arte moderno, bienes históricos y arqueológicos. La reserva arqueológica del MAAC cuenta con más de 50.000 bienes arqueológicos, conteniendo en su mayoría bienes arqueológicos de la costa ecuatoriana (Banco Central del Ecuador, 2004 & Calderón, 2023).

La edificación del MAAC es de 10.000 m² está dividida en 3 bloques: Administrativo, Documental y Talleres. El espacio privado cuenta con: reservas de arqueología y arte contemporáneo, talleres de restauración, área técnica y museográfica, cuarto de máquinas, oficinas administrativas; mientras que el espacio público está compuesto por las salas de exposición, hall, baños, cafetería y un auditorio para 400 personas, biblioteca y centro documental (Banco Central del Ecuador, 2004).

El museo dirige sus exposiciones a diversos públicos, incluyendo estudiantes de escuelas y colegios, tanto públicos como privados; universitarios y profesionales relacionados con las temáticas abordadas en las exposiciones; artistas y personas del ámbito cultural; turistas nacionales e extranjeros, y, en general, a toda la comunidad (Banco Central del Ecuador, 2004).

En el 2009 el MAAC pasó a llamarse Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, en el mismo año, se establece a través de la Disposición general en la Ley Reformatoria de la Ley de Régimen Monetario y Banco del Estado que las áreas culturales del BCE pasen al Ministerio de Cultura y Patrimonio, concretándose esta disposición el 1 de octubre del 2010. En la actualidad forma parte de la Red Nacional de Museos del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (Ministerio de Cultura y Patrimonio, s.f.-a & Calderón, 2023).

Esta institución posee una exposición arqueológica permanente denominada *Los 10.000 años del antiguo Ecuador* que narra cómo fue el proceso del poblamiento en América hasta relatar el proceso histórico-cultural de las sociedades prehispánicas del Ecuador. En esta exposición se describe el medioambiente y el cambio climático previo al Neolítico, el medioambiente en el Ecuador, la vida de los pobladores en el período Arcaico, el proceso de neolitización, el Formativo, los señoríos regionales y el Desarrollo Regional y las sociedades complejas del período Integrador en costa, sierra y Amazonía (Marcos, 2006).

Además, en el 10 de diciembre de 2019 inauguró la *exposición La figurina Valdivia: El ícono Americano de la Revolución Neolítica* presentándose a la cultura Valdivia, una sociedad agro-alfarera que ocupó la costa ecuatoriana entre 3600 y 1800 a.C. Los vestigios que más resaltan de esta sociedad son las figurinas valdivias, en su mayoría femeninas, inclusive intersexuales o asexuadas, revelan la importancia del rol de las mujeres en el neolítico (Ministerio de Cultura y Patrimonio, s.f.-b).

1.6 Antecedentes de prácticas culturales

1.6.1 Industria textil

La industria textil desempeña un papel crucial en la economía ecuatoriana, representando el 7% del Producto Interno Bruto (PIB) y proporcionando aproximadamente 150,000 empleos formales, lo que la posiciona como el segundo sector con mayor número de plazas de trabajo en el país (Encalada & Cueva, 2023). No obstante, enfrenta desafíos significativos, particularmente en cuanto a la implementación de prácticas sostenibles que minimicen su impacto ambiental.

A nivel global, la moda generó 1,68 billones de euros en 2023 y se prevé que los ingresos alcancen los 2,05 billones para 2026. Este crecimiento está vinculado al incremento de la población urbana y al aumento del poder adquisitivo, lo que ha favorecido la expansión de la "moda rápida", un modelo de consumo caracterizado por precios bajos que incentivan la compra masiva y acelerada de prendas (De Angelis, 2024). A pesar de que las fibras naturales, como el algodón y la lana, siguen utilizándose, las fibras sintéticas, como el poliéster y el nylon, dominan el mercado, impulsando la proliferación de la moda rápida. En 2021, la producción de poliéster alcanzó 61 millones de toneladas, pero solo el 14,8% de esta cantidad provino de material reciclado (Smelik, 2023).

El poliéster, derivado del petróleo, es un material no biodegradable cuyas micropartículas contaminan el agua y la tierra, exacerbando la crisis ambiental global. Además de sus efectos ecológicos, la moda rápida perpetúa la explotación laboral en países en desarrollo (Smelik, 2023). Por lo tanto, es imperativo que la industria textil adopte prácticas sostenibles, no solo para mitigar los daños al medio ambiente, sino también para salvaguardar el bienestar de las generaciones futuras (Encalada & Cueva, 2023).

1.6.2 Iconografía de las figurinas

Gutiérrez Usillos (2024) en su investigación planteó que la aceleración de la desigualdad de género y la transformación del rol de la mujer durante la fase 3 de la cultura arqueológica Valdivia podían identificarse mediante cambios en el estilo de las figurinas femeninas, así como en el aumento poblacional, la expansión de las estructuras domésticas y las aldeas, y las modificaciones en el sistema de parentesco.

Durante la revolución neolítica, el aumento de la población impulsó transformaciones en la estructura social, influenciado por el sedentarismo, una dieta rica en calorías y cambios en los patrones de fertilidad. En Real Alto, la población creció de aproximadamente 100 personas en la primera fase a más de 1808 en la fase 3. A diferencia del periodo precerámico, en el formativo los individuos no productivos, como niños, jóvenes y ancianos, representaron una "carga" para los individuos productivos. Las mujeres desempeñaron un papel crucial en el crecimiento demográfico, pero también asumieron mayores responsabilidades en actividades productivas, cuidado y educación, consolidando así las diferenciaciones de género y los estereotipos asociados a las tareas femeninas (Gutiérrez Usillos, 2024).

Las figurinas valdivia son representaciones femeninas neolíticas desnudas con tocados o peinados y con engobe rojo en toda o parte de su superficie. Como se mencionó anteriormente los cambios del estilo de las figurinas es, como menciona Gutiérrez Usillos (2024), “paralelo a las transformaciones sociales y estructurales de Real Alto” desde la fase 2 y especialmente en la fase 3.

Las figurinas Valdivia son representaciones femeninas neolíticas desnudas, adornadas con tocados o peinados y cubiertas en parte o totalmente con engobe rojo. Según Gutiérrez Usillos (2024), los cambios en el estilo de estas figurinas están estrechamente relacionados con las transformaciones sociales y estructurales ocurridas en Real Alto desde la fase 2, siendo particularmente notables en la fase 3.

Se considera que las mujeres desempeñaron un papel fundamental en la creación tanto de la cerámica como de las figurinas. Durante las fases 3 a 5, se observa un aumento significativo en la producción de figurinas, caracterizadas por una gran variedad de formas que incluyen representaciones masculinas, figuras sedentes, chamanes, tocados con motivos zoomorfos,

coqueros y máscaras. Esta diversidad refleja el surgimiento de una diferenciación social incipiente. En el caso de las figurinas sentadas, la mitad representa mujeres, mientras que las demás son figuras de género indeterminado o bisexuales, con una única figura masculina. Esto sugiere que las mujeres ocuparon roles de liderazgo predominantes en esta sociedad (Gutiérrez Usillos, 2024).

En un principio, Zevallos y Holm (1960, como se cita en Gutiérrez Usillos, 2024) asociaron las figurinas Valdivia con la fertilidad agrícola. Sin embargo, autores como Gutiérrez Usillos (2024) y Di Capua (2002) plantean que estas figurinas formaban parte de rituales femeninos de iniciación relacionados con la fertilidad humana, llevados a cabo por y para mujeres en entornos domésticos. En estos espacios, las mujeres desempeñaban tanto actividades rituales como de subsistencia. Tras cumplir su función ritual, las figurinas eran descartadas. Además, estas representaciones también se vinculan con prácticas ceremoniales destinadas a la sanación, la fertilidad y la virilidad.

Las figurinas se relacionan con rituales de iniciación femenina debido a la marcada representación de los senos y los tocados. Algunas carecen de cabello, lo cual podría vincularse con el ritual de “pelazón”, un acto de corte de cabello presente en ciertas sociedades contemporáneas y también documentado en la cultura Jama-Coaque (Gutiérrez Usillos, 2014). Este tipo de ritual, en el contexto de crecientes diferenciaciones sociales, habría tenido como propósito no solo regular la reproducción, sino también establecer el control sobre el matrimonio y consolidar un linaje matrilineal, institucionalizando un nuevo sistema fundamentado en la diferenciación de género (Gutiérrez Usillos, 2024).

Como parte de la evidencia, se realizó una comparación entre las figurinas de piedra Valdivia y los *shibinantes* de la comunidad shipibo-konibo, originaria de Perú, los cuales

integran elementos tanto femeninos como masculinos. Cabe destacar que los propios shipibos identificaron las figuras de Zapotal como *shibinantes*. Menciona Gutiérrez Usillos (2024) que algunos autores vincularon a estos objetos de barro cilíndricos a una práctica de mutilación en la que se ataba a los labios de la vulva hasta que estuviera curado, esta práctica pudo ser practicada en Valdivia debido a las unciones en los tocados sugieren que sirvieron para atarse a alguna parte del cuerpo.

Por último, sobre las figurinas con abultamiento en la región genital y pecho plano no existe un consenso claro pues hay múltiples interpretaciones, por su parte Di Capua (2002) señala que es una hinchazón en la vulva relacionada con la menarquía, mientras que otros lo relacionaban con hernias umbilicales o deformaciones genitales (Lubensky 1991, como se citó en Gutiérrez Usillos, 2024). También se consideraron bisexuadas o andróginas. Gutiérrez Usillos (2024) considera a estas figurinas como mujeres transgénero al ser representadas en el marco del ritual de iniciación femenina, el cual buscaba incorporar al matrimonio y para atender las actividades de mantenimiento y producción. Se ha escrito acerca de estas mujeres en crónicas de europeos realizando actividades de subsistencia como la molienda y fermentación del maíz.

A partir de Chorrera las figurinas fueron realizadas con una técnica que pasó a culturas arqueológicas posteriores como: Guangala, Bahía y La Tolita. Las figurillas son hechas con un molde frontal y huecas, rellenas con telas, como retazos, para después ser la espalda moldeada a mano. Las telas desaparecían después de la cocción, pero su impronta fue dejada en los fragmentos encontrados (Holm, 1980). Otra técnica desarrollada fue la pintura iridiscente realizado con pigmentos minerales (Museo Nacional del Ecuador, 2019)

La decoración de las figurinas Chorrera sugieren la existencia de vestimenta, estos son: camisas cortas con decoraciones a color y diseños geométricos que sugieren que seguían las

direcciones de las líneas verticales y horizontales de los telares, y calzones cortos (Holm, 1980). En Chorrera se representan tanto hombres como mujeres, inclusive se expande en el corpus iconográfico variadas representaciones zoomorfas, pero, en general, la vestimenta de las representaciones de mujeres y hombres no varían, en cambio es notable el énfasis en la pintura corporal/tatuajes. En esta fase, las mujeres eran mayormente representadas y las figurinas, se plantea, denotaban un gran peso simbólico (Museo Nacional del Ecuador, 2019).

El período de Desarrollo Regional se define por organizaciones sociopolíticas diferenciadas, el desarrollo artístico y estilístico y la complejización tecnológica (Museo Nacional del Ecuador, 2019). En cuanto a la vestimenta de las figurinas, esta es variada y diferenciada entre las culturas arqueológicas este período, en Jambelí los vestidos apenas son notorios, en Guangala llevan una falda corta, en Bahía poseían prendas más diversas, pero las figurillas Jama-Coaque son las más diferentes y suntuosas de todas, según Holm (1980) son representaciones de su vida diaria y festiva, mostrando sus vestimentas para diversas ocasiones debido a exigencia social o necesidad religiosa.

Las figurillas de las culturas Bahía, La Tolita y Jama-Coaque poseen aun sus vibrantes colores, en su mayoría rojo, amarillo, blanco, verde y negro, pero Holm (1980) presume que el rango de colores de los textiles debía ser superior y realiza una comparación con los hallazgos arqueológicos en Perú que, en la misma época se han contabilizado alrededor de 200 tipos de tonalidades en su apogeo textil.

A lo largo de este período, se observa un cambio significativo en los cánones de representación de los géneros femenino y masculino, donde los órganos sexuales adquieren un papel simbólico destacado. En particular, los falos cobran mayor relevancia al ocupar un lugar central en la iconografía, asociándose con seres mitológicos poderosos, como el jaguar, y

consolidándose como un símbolo del poder masculino imperante. Esta iconografía puede interpretarse tanto como una representación de la realidad como una expresión ideológica de las élites, en la que la mujer es subordinada al dominio masculino y su rol se limita a la reproducción social (Museo Nacional del Ecuador, 2019).

En el estudio iconográfico de los figurines de la cultura La Tolita, Ugalde (2009) estableció que la iconografía era de tipo político-religiosa y estaba relacionada a personas poderosas que utilizaron la religión para su beneficio. Menciona, además, que las figurillas representaban divinidades, seres sobrenaturales, ancestros míticos e inclusive héroes culturales.

Ugalde (2009) señala una menor cantidad de figurinas femeninas frente a las masculinas que abarcan el 75% del catálogo estudiado. Un aspecto que destacar es que el género es enfatizado en la adultez, al destacar las características físicas de hombre y mujeres y/o al incluir ornamentos, cuando no se destacan estos elementos se infiere que se trata de representaciones de adolescentes, por su similitud solo se las puede diferenciar por la faldas o taparrabos.

En su mayoría, la falda y el taparrabos son calificados como prendas de vestir femeninas y masculinas, no solo en La Tolita, sino también en las culturas arqueológicas de Bahía y Jama-Coaque. En las representaciones femeninas se acentúa su sexo al sostener sus senos, al amamantar a un bebé o al retratar a una anciana con sus senos caídos. Los atavíos característicos de las mujeres sosteniendo su pecho son orejeras, un collar, nariguera y pulseras, mientras que amamantan tienen siempre collar y pulsera y, en ocasiones, orejeras y narigueras, lo contrario ocurre con las ancianas que no se representan con muchos accesorios (Ugalde, 2009).

Las figurinas masculinas, aquellas que muestran su falo, están ataviadas por un pectoral, tocado, collar, orejeras o narigueras, también los personajes sentados en un banquito se encuentran

ricamente ornamentados y no poseen un taparrabos. Cabe mencionar que en las figurinas antropomorfas masculinas no es común la representación del órgano sexual, al siempre ser siempre incorporado con taparrabos, a diferencia de los personajes con rasgos de felino que se acentúa este órgano (Ugalde, 2009).

Las figurinas de ancianos aparecen en La Tolita y Jama-Coaque, no existe representación similar en el Formativo. Las figurillas variaban de tamaño y todas se representaban sentadas en un banquito o en el suelo. Los ancianos suelen estar desnudos y ornamentados con tocados, pectorales, orejeras, narigueras y ajorcas; mientras que las ancianas vestidas solo con una falda, una capucha simple y, en ocasiones, con una nariguera (Ugalde, 2009).

Ugalde (2009) menciona las placas colgantes que representan a varios personajes antropomorfos, especialmente las representaciones de un hombre, una mujer y uno o más niños o solamente una pareja, pertenecen a una familia aristócrata, las placas funcionan como un retrato familiar. Es importante resaltar que los niños poseen accesorios como orejeras, collares y pulseras, lo cual posiblemente tenía como objetivo resaltar la posición social del infante y de la familia. En la cultura arqueológica Bahía también se resalta el estatus y el poder en las representaciones familiares al estar completamente adornados.

Existen tendencias y temáticas compartidas por las sociedades desde el Formativo al Desarrollo Regional. Las figurinas femeninas del Formativo poseen una actitud solemne y la posición de las manos es crucial, esta tendencia aparece en Valdivia y Machalilla, continuando en el Desarrollo Regional. Se repiten en ambas fases figurinas con posiciones corporales como: mano en el mentón, manos en el vientre o manos sosteniendo los senos. En la costa ecuatoriana, desde el Formativo Temprano, la maternidad es la temática principal en las representaciones antropomorfas. También, desde Chorrera las figurinas de mujeres son representadas en una

posición de pie con los brazos junto al cuerpo, al igual que en las figurinas femeninas de La Tolita (Ugalde, 2009).

Es notable que en el Desarrollo Regional las figurinas masculinas se masifican a diferencia de las femeninas, sumando la producción de personajes zoo antropomorfizados o híbridos, mezcla de varios animales. Ugalde (2009) enumera las diferencias entre las figurinas de hombres y mujeres: primero, las figurinas femeninas tienen un tamaño pequeño mientras que las masculinas alcanzan un tamaño de hasta 80 cm, otras de 20 a 30 cm de altura y son frecuentes las figurinas realizadas en serie en moldes; segundo, las posturas de las representaciones femeninas son, como se mencionó anteriormente, solemnes y sin mayor variación a excepción de la posición de la manos, mientras que las masculinas están en diferentes posiciones y realizando diversas actividades; tercero, a diferencia el atavío más sencillo de las mujeres, los personajes masculinos están sumamente ornamentado con tocados complejos y hasta con un traje de plumas y un traje entero como reemplazo al taparrabos

Gutiérrez Usillos (2014) señala que, en la cultura arqueológica Jama-Coaque, la diversidad de representaciones permite identificar figuras masculinas y femeninas desempeñando roles como sacerdotes, sacerdotisas, chamanes y caciques. En particular, los sacerdotes y caciques suelen ser representados sentados en un taburete.

Según Gutiérrez Usillos (2014), las figurinas de chamanes podrían representar individuos específicos que, en vida, desempeñaron roles definidos, ostentaron un estatus particular y portaron una indumentaria distintiva que los diferenciaba del resto de la comunidad. Esta hipótesis se fundamenta en el análisis detallado de su vestimenta, pintura corporal y los adornos asociados a sus funciones.

Los chamanes ataviados con un poncho y un tocado de caracoles son reconocidos como uno de los grupos principales dentro de la iconografía antropomorfa Jama-Coaque. Algunos de ellos aparecen sentados en bancos, lo que sugiere que, además de su rol como chamanes, también ejercían funciones de caciques. Gutiérrez Usillos (2014) vincula este detalle con el relato de Agustín de Zárate, quien, en Bahía de Caráquez, describió figuras a la entrada de los templos que representaban "hombres vestidos con dalmáticas" (p.17), comparándolos con sacerdotes cristianos.

Las caracolas empleadas en la cultura Jama-Coaque variaban en forma y tamaño, y podrían corresponder a especies como *Fasciolarias*, posiblemente *Fusinus* o *Knefastia*. Algunas de estas especies comparten hábitat con el *Spondylus*, lo que sugiere su posible uso como indicadores climáticos (Gutiérrez Usillos, 2014).

Gutiérrez Usillos (2014) plantea que podría existir una jerarquía entre los chamanes basada en el número y tamaño de las caracolas, lo que estaría relacionado con su rango o habilidades. Esta hipótesis se refuerza con la identificación de auxiliares en los sacrificios, quienes, además de no portar caracolas en su tocado y vestir poncho, presentan características físicas distintivas como acondroplasia y uñas largas en los pulgares, utilizadas para sacrificar animales.

Algunos chamanes se representan con tocados decorados con aves, destacando una elaborada ornamentación facial y la ausencia de poncho. Entre los accesorios que portan, como bezotes, orejeras y pectorales, predomina el uso de oro. Estos chamanes están asociados con la música, ya que aparecen tocando instrumentos como la antara. Además, se vinculan con figuras de frutos como la piña, tubérculos como la yuca y leguminosas como el maní. Sin embargo, esto contrasta con la evidencia arqueo-botánica, que señala que los cultivos principales fueron el maíz, el fréjol y la calabaza. Se sugiere que la yuca y la piña pudieron tener un papel secundario en la

dieta o que su menor presencia se deba a la dificultad para conservar polen o fitolitos de estos alimentos (Gutiérrez Usillos, 2014)

Por otro lado, las figurinas femeninas en la cultura arqueológica Jama-Coaque se clasifican en dos categorías: aquellas que representan a sacerdotisas y las que aluden a rituales de iniciación femenina. En ambos casos, se trata de representaciones individualizadas de mujeres que formaban parte de ciertas familias. Esto se evidencia en los detalles específicos de sus atavíos, decoraciones, pintura corporal, posturas y rasgos físicos plasmados en las figuras de barro (Gutiérrez Usillos, 2014).

Las figurinas que representan a sacerdotisas destacan por esta de pie, con los brazos relajados y las palmas de las manos orientadas hacia el frente, adoptando una actitud solemne. Su cuerpo y rostro se muestran orientados al frente, lo que refuerza su presencia ceremonial. A diferencia de otras figuras femeninas, estas sacerdotisas están vestidas con una falda larga, lo que podría simbolizar su estatus distinguido dentro de la sociedad (Gutiérrez Usillos, 2014).

Mientras que las figurinas de rituales de iniciación femenina se representan a jóvenes entrando en la pubertad, debido a las características de sus senos, sentadas en el suelo o en un taburete, un tocado característico y único en estas figurinas, el cual es una diadema con dos adornos laterales colocado en un cráneo sin cabello; además, en caso de que en estas representaciones se mantengan los pigmentos, hay un color amarillo anaranjado en manos, pies y rostro. Por último, no hay tatuajes o pinturas corporales. Cabe destacar que, a diferencia de otros grupos femeninos, las jóvenes ostentan una mayor cantidad de accesorios faciales, mostrando su riqueza como especie de “dote”, puesto que posterior al ritual está disponible para casarse (Gutiérrez Usillos, 2014).

Varias de estas figurillas muestran mujeres embarazadas o con bebés, lo que sugiere que las relaciones sexuales podrían haber sido aceptadas antes del matrimonio. Además, es posible que una etapa del rito de iniciación se llevase a cabo de manera colectiva para varias jóvenes, priorizando un enfoque grupal más que las particularidades biológicas de cada una (Gutiérrez Usillos, 2014).

En el estudio iconográfico de guerreros Jama-Coaque realizado por Moscoso (2021) se estableció que, si bien las figurinas de guerreros son en su mayoría masculinas, también hay una pequeña cantidad de representaciones de guerreras. Estos guerreros son representados en menor medida en posiciones sedentes, al contrario, la mayoría de las figurinas están en posición erguida y en posición de ataque.

De manera general, los guerreros están ataviados con diferentes tocados, con el pecho a descubierto o una túnica rectangular que llega a la cintura, con accesorios como narigueras, aretes, collares y orejeras, vestidos en taparrabos o, en algunos casos, se representa el órgano sexual masculino y, por último, en las figurinas se visibiliza pintura facial y corporal. Cabe destacar que los collares que presentan algunos guerreros poseen característicos colgantes de cabezas trofeo y de colmillo antropomorfo. Los guerreros portan escudos y armas de larga y corta distancia como cuchillos, macanas, dardos y bastones, se sugiere que los guerreros Jama-Coaque se especializaban en ser lanzadores, dejando en segundo plano el combate mano a mano (Moscoso, 2021).

Moscoso (2021) divide a los guerreros en infantería pesada, armas de combate cuerpo a cuerpo, e infantería ligera, armas de larga distancia. La vestimenta de los guerreros de infantería pesada se caracteriza por un tocado circular con diadema y un apéndice parecido a un moño, en otras palabras, una especie de casco o yelmo que sirvió para proteger a los individuos, además de taparrabos con incisiones, no cuentan con escudo, pero cuentan con adornos faciales y collares con

colgantes de cabezas trofeo. Cabe mencionar que la práctica de cabezas trofeo no solo daba en la sociedad Jama-Coaque, sino también en La Tolita. Además, es importante mencionar que en este grupo hay figuras mostrando su falo, lo cual resalta el vigor y el poder masculino de los guerreros.

En cuanto a la infantería ligera, las figurinas se encuentran erguidas, con las piernas y brazos flexionados, teniendo en una mano una lanza y en el otro un escudo rectangular. Su vestimenta consiste en dos tocados, uno simple y otro compuesto, las figurinas con tocado simple llevan en su pecho expuesto un pectoral circular mientras que las figuras que llevan un tocado compuesto portan una túnica que llega hasta la cintura o rodillas, prenda que es pintada de franjas horizontales amarillas y blancas o amarillas y negras; además, en este subgrupo tiene un escudo adicional y los diseños de sus adornos corporales son más complejos. Cabe destacar que en el subgrupo de penachos compuestos Moscoso (2021) menciona que hay tres figurinas que poseen en su tocado una cabeza trofeo.

En el estudio iconográfico realizado por Reyes Giraldo (2023) se analizó el rol social de los músicos en las culturas arqueológicas Jama-Coaque y Bahía. De manera general se establece que el papel social del individuo como músico se complejizó a la par del establecimiento de las estructuras sociales en las sociedades originarias, en este sentido la música sirvió como una herramienta que institucionalizó la religión.

Se analizaron: figurinas que se dividieron en sonoras y no sonoras, apliques en botella, apliques en vasija, vasos, apliques en recipiente apliques en vaso y molde. En Bahía se clasificaron los músicos en: músicos chamánicos, instrumentistas acompañantes y músicos no identificados (Reyes Giraldo, 2023).

Los primeros están representados como un aplique en recipientes comunicantes dobles. Su vestimenta consiste en un tocado en forma de puntas o rectángulos y bordes planos que terminan en diferentes paliques dependiendo del diseño del músico, también una falda de punta con apliques circulares en las puntas, utilizan narigueras esféricas y/o narigueras, la postura que adoptan es solemne, porta pintura corporal y facial, por último, tienen uso agujeros en el pecho para que salga el sonido de la botella. Lo último refleja el amplio conocimiento y utilización de la música para rituales relacionados al agua y fertilidad, pues uno de los chamanes analizados posee pendientes de Spondylus Calcifer (Reyes Giraldo, 2023).

Los instrumentistas acompañantes son representaciones más sencillas y aparentemente poseen un estatus menor al del chamán. Se dividen por tipo de instrumento en flautistas y percusionistas. Los flautistas son figurinas sonoras y no sonoras que representan a individuos masculinos y femeninos, su vestimenta se caracteriza por ser una especie de “panty”, tienen una silueta femenina y un tocado sencillito en forma de corazón, el cual está vinculado a figurinas femeninas. Mientras que los flautistas con rasgos masculinos portan taparrabos, un tocado con apéndices y líneas, nariguera, la flauta como colgante y en una posición sedente (Reyes Giraldo, 2023).

Los percusionistas se representan en vasos, en una postura sedente sosteniendo un tambor con una mano y tocando con la otra, porta una nariguera y está sin tocado. Mientras que los músicos no identificados son tres figurinas que poseen detalles únicos y no entran en las categorías ya mencionadas, cabe destacar la figurina C3 que cuenta con instrumento no identificado (Reyes Giraldo, 2023).

Por otro lado, en la cultura arqueológica Jama-Coaque se clasificaron en: músicos chamánicos/sacerdotales, instrumentistas de acompañamiento, músicos “danzantes” y músicos no identificados (Reyes Giraldo, 2023).

De los músicos chamánicos de alto rango destaca el gran tamaño de las flautas y, en conjunto a su rica indumentaria, se asoció con su alto estatus religioso, musical y posiblemente ser especialistas en el área. Mientras que los músicos chamánicos de medio/bajo rango se caracterizan por su falta de detalle en las representaciones a excepción de los tocados y su indumentaria sencilla que consta en un taparrabos, adornos como collares y brazaletes (Reyes Giraldo, 2023).

Al igual que en Bahía, los instrumentistas de acompañamiento se identificaron por la sencillez en la representación de su indumentaria, además se subclasificaron en flautistas y percusionistas de acompañamiento. En general los flautistas poseen un tocado redondeado y liso, a excepción de un ejemplar que parece tener una coleta, también está ataviado con taparrabos, argollas, narigueras, collares y brazaletes sin ornamentos. Algunas de las figurinas tienen orificios en la zona de la cabeza para ser utilizados como colgantes (Reyes Giraldo, 2023).

Por su parte, las representaciones de los percusionistas portan pendientes discoidales o argollas, collares, brazaletes y taparrabos o faldas. Las figurinas están en posición erguida o sedente, los tocados son diferentes como en una figura que posee una banda con un círculo en la frente, brazaletes con cascabeles o placas para producir sonido. A parte de usar tambores en las figurinas se utilizan los caparazones de tortuga con percutores para marcar ritmo (Reyes Giraldo, 2023).

Mientras que los músicos danzantes son flautistas que se caracterizan por haber sido creados en moldes y por vestir un tocado cuadrangular que se extiende por su cuerpo, en la parte

frontal tiene diseños con círculos y líneas incisas diagonales, en la parte posterior esta usualmente liso o con un diseño hecho a mano. Visten una falda recogida y un tipo de “cola”, su postura es encogida. Se cree que son danzantes porque tener patrones repetitivos en su tocado, faldas, ponchos y, en sí, indumentaria ornamentada, además es común que los danzantes posean un “alter ego animalístico”, como menciona Reyes Giraldo (2023), al tener la figurina una “cola”.

Mientras que en la sociedad Manteña, del periodo de Integración, la representación femenina en figurinas de barro es casi nula a excepción de dichas figuras representadas en esculturas de piedra denominadas “piernabiertas” (Ugalde, 2017). En el estudio iconográfico de figurinas Manteño-Huancavilca realizado por Cuzco Villavicencio (2022) identificó personajes para relacionarlos con el poder político y el poder religioso, entre los cuales están los masculinos, femeninos, masculino-femenino y sin definir.

Los personajes masculinos son representados en incensarios con pedestal, están en una posición sedente o de pie con los brazos a los lados, sus atavíos consisten en un tocado campaniforme, aretes de tipo circular, narigueras, en pocas ocasiones poseen collares y brazaletes, por último, tienen pinturas corporales o tatuajes y solo una figurina tiene pechera. Los bancos de poder y los pedestales son elementos que denotan poder (Cuzco Villavicencio, 2022).

Mientras que la mayoría de las figurinas femeninas son representadas sentadas sobre sus piernas y en menor medida de pie con los brazos a los lados. Están ataviadas con un tocado circular con variados diseños, falda, alrededor de 3 pares de aretes, collares, brazaletes y tembetá, este último indica madurez sexual y diferenciación social. En pocas ocasiones los figurines poseen tatuajes o pinturas corporales y túnicas. Las figurinas femeninas no poseen elementos como bancos de poder, pedestales y cetros (Cuzco Villavicencio, 2022).

Los personajes masculinos-femeninos se caracterizar por tener senos y falo expuestos, Cuzco Villavicencio (2022) los identifico como un posible tercer género y toma referencia a los enchaquirados y berdaches, estos se relacionan con la religión, encargados de las festividades y las actividades sexuales, inclusive podían ser segundas esposas de las personas en el poder. En la muestra se encontraron dos, uno no posee atavío alguno y uno solo tiene aretes.

1.6.3 Textiles

Evidencia Arqueológica. En Ecuador, al igual que en el vecino Colombia, las condiciones climáticas cálidas y húmedas dificultan la preservación de materiales orgánicos como lo son los textiles. En Arqueología, son escasos los casos en los que se ha podido recuperar esta clase de vestigios (Cortés Moreno, 1990). Por lo que, en un inicio, fue necesario recurrir a las pruebas indirectas de su existencia.

Se presume la existencia de la cestería desde el período precerámico, en un contexto funerario del sitio OGSE-80 Las Vegas en Santa Elena, donde se hallaron entierros primarios y secundarios de un cementerio de 9000 años de antigüedad. En uno de estos enterramientos, se encuentra un esqueleto sosteniendo un conjunto rectangular muy compacto de huesos de otro fallecido, posiblemente envueltos en cestas de mimbre o juncos (Holm, 1980).

Figura 3

Enterramiento primario y secundario F. 13 del sitio OGSE-80.



Nota: Adaptado de Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador, Stothert (Ed.), 2007.

Posteriormente, evidencias recuperadas en San Pablo por Holm y Zevallos de figurinas en taparrabos, pesos de red y anzuelos presupone el inicio del manejo textil en la cultura Valdivia. Aparecen, además, “pequeños discos de cerámica” cuya perforación central indica su posible uso como torteros (Holm, 1980).

Otra evidencia está en la técnica decorativa “línea ancha incisa” utilizada en la cerámica Valdivia, la cual en ocasiones presenta la impronta de una cuerda delgada y trenzada de, posiblemente, fibras vegetales. Conjuntamente, el fragmento del fondo de un cuenco de barro mantenía la impronta de un hilo de algodón y torcido en S confirma la existencia del hilado mas no de textiles (Holm, 1980).

La primera evidencia directa de arte textil es la impronta de dos telas en pedazos de arcilla mal cocida pertenecientes a la fase tardía de la cultura Valdivia en el sitio Real Alto. Una de las telas era de tejido simple y abierto, mientras que la otra era de la técnica denominada cestería. Ambos tejidos fueron torcidos en Z (Marcos, 1973). Damp y Pearsall (1994) corroboran la

presencia de algodón en Real Alto, la especie es *Gossypium barbadense*, las semillas carbonizadas fueron encontradas en un contexto doméstico datadas entre 3500 y 3000 a.C.

Figura 4

Impronta textil en pegote de barro



Nota: Adaptado de tejidos hechos en un telar en un contexto Valdivia Tardío, de Marcos, 1973.

Figura 5

Semillas de algodón carbonizadas.



Nota: Adaptado de Early cotton from coastal Ecuador, de Damp y Pearsall, 1994.

Fueron encontrados en Valdivia (San Pablo) y en la transición Chorrera Bahía, “discos planos y circulares hechos en fragmentos de cerámica y con cuatro o cinco perforaciones” (Holm,

1980, p. 163). Estos fueron utilizados para realizar fajas o cinturones debido a que, a diferencia de los telares, solo servían para entrelazar hilos, ya sea trenzándolos o torciéndolos. Holm (1980) menciona que los “pesos de red” encontrados por Estrada y Meggers (1961) sirvieron para la textilería, al igual que los discos, facilitando la fabricación de cinturones y fajas por su forma: una ficha de cerámica rectangular con perforaciones en cada esquina. También, en Chorrera los torteros cambian y pasan de ser fragmentos perforados a ser fusayolas de forma cónica con decoraciones pintadas o con incisiones (Holm, 1980).

En 1964 en un cementero de Los Cerritos, Zevallos y Parducci excavaron osamentas datadas en 800 a 300 a.C, por la forma y posición de los ajuares funerarios de las tumbas se cree que los muertos fueron colocados en fardos funerarios de telas, por lo que se dedujo un uso e importancia ritual para la textilería. Holm resalta esta posibilidad debido a que fue una costumbre extendida en otras sociedades de la región en la época como, por ejemplo, Paracas en la que se enterraba a los difuntos con metros de telas delicadas. Evidencia, no directa, de esta práctica es una pieza Chorrera, que muestra un fardo funerario. Por otro lado, herramientas para la textilería como las agujas eran hechas de espigas o huesos, posteriormente en el Desarrollo Regional las agujas eran comúnmente de cobre y, en La Tolita, de oro (Holm, 1980).

Figura 6

Hilandería Cultura La Tolita



Nota: Adaptado de Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador Tomo II, de Stothert (Ed.), 2007.

Por otro lado, están los sellos en sus diferentes y variadas formas: cilíndricos, huecos, planos, rectangulares, irregulares y circulares, cuyos motivos serían entre simples y abstractos; Las interpretaciones funcionales de estos artefactos indicarían que fueron utilizados para pinturas corporales o decoraciones textiles. Lo cual implicaría un menor tiempo, capacidad y esfuerzo para el tejedor para realizar decoraciones, lo que permitiría la fabricación textil en serie (Holm, 1980).

Previo a la entrada de los conquistadores europeos en el continente, sociedades como Atacames, Manteño-Huancavilca y Milagro-Quevedo se asentaron en la costa, la primera se destacaba por su metalistería, la segunda por sus textiles y la última por su característica orfebrería (Holm, 1980).

Las fusayolas sirven para torcer fibras vegetales o animales (Holm, 1991). Estas herramientas para textilería en la época adquieren una dimensión artística, específicamente la

Manteño-Huancavilca, su tamaño va de 0.75 cm a 1.5 cm y su forma varía entre esférica, cónica, cilíndrica, incluso representa cabezas humanas, casas, ollas, etc. En cuanto a su decorado, se tallaban dibujos de la fauna antes de su cocción. En sitios arqueológicos en la Isla Puná, en Pepa de Huso y en La Sequita, además de otros sitios en Manabí, hay una gran cantidad de estos artefactos (Holm, 1980).

Funes Sánchez (1970) cita el trabajo de Huerta Rendón (1955), en el cual clasifica las fusayolas en cuatro grupos: discoidales, esféricas, cilíndricas y cónicas, cuyos subtipos varían de bicónicas, ovoidales, cantariformes y escultóricos. Su forma y decoración depende de su periodo y cultura arqueológica. En su mayoría, los torteros son simétricos y muestran la misma cara desde cualquier ángulo.

Los tipos de decoraciones encontradas en las fusayolas de barro se dividen en: “geométricas simples o compuestas”, es el tipo más común, especialmente en Guayas, Los Ríos, zonas de Manabí como Portoviejo, Montecristi, etc; por otro lado, las “naturistas”, se inspiran de la naturaleza circundante; las decoraciones “fitoformas” y “zoomorfas”, las cuales se mezclan con las anteriores descritas; las “híbridas”, mezclando dos especies distintas, por ejemplo, un pelicano con cola de mamífero o serpientes con patas; las “antropomorfas”, que son las más extrañas de todas; las “fantásticas”, “las cantariformes”, de tipo estético y, en su mayoría, con motivos zoomorfos; las “esculturiformes” y, por últimos, las “lisas” (Funes, 1970).

Estrada, Meggers y Clifford, en la Hacienda La Compañía en la provincia de Los Ríos, recuperaron dentro de una urna funeraria, denominada enterramiento 1244, textiles de la cultura arqueológica Milagro-Quevedo, la urna fue encontrada dentro de una tola en un enterramiento tipo chimenea, datada entre 1200 y 1550 d.C Entre artefactos metalúrgicos y otros materiales preciosos, textiles que fueron conservados gracias a, además de la protección de la urna, la corrosión del

cobre al cual estaban pegados. El material era de algodón, realizado con una de las técnicas más complejas, la técnica ikats urdidos y trama flotante, en las que se había cosido placas de oro y concha (Cortés Moreno, 1990; Guinea Bueno, 2004; Holm, 1980).

La sociedad Milagro-Quevedo estuvo ubicada en la cuenca del Guayas desde el 500 al 1500 d.C y forma parte del período de Integración, en esta etapa las sociedades se extendieron en el territorio, usaron hachas monedas para el intercambio y realizaron construcciones de piedra y tierra como las tolas y camellones. Desde la etnohistoria se conoce a esta cultura arqueológica como chonos, una sociedad balsera que usó los ríos como un medio el intercambio (Schávelzon, 1981).

Las tolas son montículos de tierra artificiales, su tamaño es variado existiendo de 5 a 40 metros de altura, posee varias formas y la más común es la circular y también existen aquellas que tienen rampas de acceso. Se cree que, por hallazgos de fragmentos de cerámica en su superficie, sirvieron para colocar viviendas o casas de reuniones. En su interior se han encontrado urnas funerarias que, por estar colocadas una encima de otra, se denominan “tumbas de chimenea”. En su interior hay uno o varias o esqueletos con su ajuar (Holm, 1983).

Evidencia Etnohistórica. Fuentes de la época indican la importancia a nivel social de los textiles. Los españoles en Cajamarca admiraban la calidad y cantidad que poseía el Inca Atahualpa. Pedro Pizarro relató:

“Allegándome yo pues a él (Athualpa), yo pues a él le tenté la manta, que hera más blanda que seda, y dixele: “Ynga, ¿de qué es ese bestido tan blando? El me dixo, “Es de unos pájaros que andan de noche en Puerto Viexo y en Tumbez, que muerden a los yndios. Venido a declararse, dixo que era de pelo de murciélagos. Diciendole que de adónde se

podía juntar tanto murciélago, dixo: “Aquellos perros de Túmbez y Puerto Viejo ¿qué auían de hacer sino tomar destos para hacer ropa a mi padre?” (1986 [1571]: 67-68).

La investigación etnohistórica de Szaszdi y León Borja (1980) recaba información sobre la indumentaria y adornos de las sociedades originarias balseiras de la costa ecuatoriana y peruana en la época de la Conquista. Entre las pertenecientes al territorio ecuatoriano están los chonos, colorados, esmeraldeños, los punaes, los coaques, los pasaos, los caraques, los paches y los huancavilcas.

Szaszdi y León Borja, (1980) describen que, según un relato de Cieza de León de información obtenida de los acompañantes de Francisco de Orellana durante una exploración llevada a cabo desde el río Daule en 1538, los chonos y sus vecinos del norte andaban mayormente desnudos. Juan de Salazar de Villasante confirma la desnudez en esta población añadiendo el uso de “pañetes”. Además, existen fuentes que confirman la fabricación de textiles por parte de los chonos, ya que debían entregar mantas blancas y negras como parte del tributo impuesto por los conquistadores. Cabe mencionar que existían mantas coloridas chonas puesto que, en 1563, en un proceso por el delito de robo contra Pedro de Pacheco de Tordoya, se describió que ropa robada estaba envuelta en una “manta chona pintada”.

Abundan los registros etnohistóricos sobre los habitantes de la actual provincia de Esmeraldas, Szaszdi y León Borja (1980) describen que, en 1577, Miguel de Cabello Balboa se refiere a los descendientes de pobladores de Atacames y Cancebí, los niguas, como personas mal vestidas, pero con una habilidad textil excepcional al realizar “ropa de algodón torcida y fina” (p. 11). En cuanto a la vestimenta de los punaes, Szaszdi y León Borja (1980) presentan el testimonio de Fernández de Oviedo, quien describe la utilización de “camiseta e pañicos” por parte de esta

población, complementa esta información Gómara quien escribe sobre lo colorido de su ropa de algodón.

Sobre los caraques se escribe sobre la desnudez de los hombres y la utilización de una camisa hasta el ombligo, mientras que las vestimentas de las mujeres consistían en “naguas o mantas a la cina abajo” (Szaszdi y León Borja, 1980, p. 20). Del mismo modo, se escribe sobre la desnudez de los coaques, al menos de los pescadores o buzos, realmente no hay mucha información sobre la vestimenta de esta sociedad. Sobre los paches se escribe lo mismo que los caraques, resalta de esta sociedad que pintan todo su cuerpo de negro.

La evidencia etnohistórica recuperada de la Relación Sámano-Xerez indica que, en la balsa divisada por la expedición de Bartolomé Ruíz frente a Punta Galera en 1526, poseía artefactos varios, piedras preciosas y la famosa Spondylus:

“Trayan muchas mantas de lana y de algodón y camisas y aljulas, y alcaceres y alaremes, y otras muchas ropas, todo lo mas dello muy labrado de labores muy ricas, de colores grana y carmesy y hazul y hamarillo y de todas otras colores, de diversas maneras de labores, e figuras de aves, y de animales y pescados y arboledas”. (Bravo, 1985 [1526]: 179-180)

Cabe mencionar que este relato de los textiles coincide con la evidencia arqueológica de motivos de fauna y flora de las fusayolas encontradas en Manabí.

Szaszdi y León Borja (1980) añaden que en la Relación se comenta que la balsa provenía de Salango, donde se realizaban mantas de algodón y lana. Adicionalmente, los cronistas escribían sobre de una isla donde existía una casa de oración en la que había múltiples “mantas labradas”, mejor conocida como la Isla de la Plata.

La vestimenta de los huancavilcas se describe, en los hombres como una camisa sin mangas y una especie de taparrabos corto en la parte frontal y largo en la parte posterior, descrito como tipo “cola de caballo”, mientras que las mujeres vestían una tela amarrada a la cintura que llegaba a media pierna y una manta cubriendo sus hombros. También se escribe sobre la producción textil de mantas de colores y camisetas siendo ofrecidas como tributo a los conquistadores (Szaszdi y León Borja, 1980). En el mercado colonial los textiles pasan a ser artículos comunes, siendo lonas, mantas o camisetas (Álvarez, 2002)

Evidencia Etnoarqueológica Existen muy pocas investigaciones etnográficas en el litoral, a comparación de la región sierra. En sí, las investigaciones se centran en poblaciones étnicas, no en comunidades rurales aculturadas como lo son los “montubios” y “cholos” (Klumpp, 1983).

En la costa ecuatoriana, los descendientes de las antiguas poblaciones costeras asentadas cerca del mar son identificados como “cholos” o “comuneros”, mientras que los montuvios, quienes tienen una ascendencia vinculada a los “chonos”, habitan las áreas rurales cercanas a ríos y esteros. Estas comunidades representan un vínculo cultural con el pasado prehispánico de la región y su relación con el entorno natural (Macías Barrés, 2020).

A pesar de su relevancia histórica y cultural, estas poblaciones han enfrentado un proceso sistemático de invisibilización y marginalización por parte del Estado ecuatoriano. En este contexto, fueron categorizados como mestizos, dado que no se ajustaban a las construcciones hegemónicas de lo indígena en el imaginario colectivo nacional. Este marco social llevó a estas comunidades a subrayar su ascendencia indígena para reivindicar derechos territoriales. En este proceso, algunas de las comunidades costeras comenzaron a autodenominarse Guancavilcas, un acto que evidencia la resistencia cultural y la construcción de identidades colectivas frente a las

dinámicas de exclusión (Macías Barrés, 2020). Los estudios que se presentaran a continuación están enfocados en la actividad textil de estas poblaciones costeras.

En 1981, Stothert y Parker (1984), en su trabajo de campo de 3 días, estudiaron las técnicas de tejido de Isabela Lindao de Cruz, una tejedora de Tugaduaaja, provincia de Santa Elena, de 72 años, quien había aprendido del oficio de su madre y sus tías que, a su vez, aprendieron de su abuela.

En esta labor textil, realizada por mujeres, se fabricaban alforjas, hamacas y manteles de algodón. Principalmente las alforjas fueron de vital importancia para la carga de productos a través de la península en la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. Este oficio se realizaba a partir de encargos, y la persona que realizó el pedido debía brindar el material para su fabricación. Anteriormente, se realizaba con algodón nativo o “criollo” (*Gossypium barbadense*), pero ya en 1981 se empleaba hilo industrial (Stothert y Parker, 1984).

En 1983, Klumpp realiza un trabajo de campo intensivo en Zapote, provincia de Manabí en cada de una tejedora y sus hijas. En este contexto, Klumpp indica que se siembra algodón en el ámbito doméstico para obtener materia prima, aunque esta no abastecía la demanda, también se compraba algodón “serrano” para el tejido de alforjas. Se utilizaba para el hilado torteros, fabricados de madera de cedro denominado “la teja”, en los que se incrustaba un palo de madera de chonta.

La producción se limitaba al tejido de alforjas y hamacas en este sector, el grosor del hilo dependía del objeto a fabricar y su uso, incluso entonces el empleo de tintes naturales había desaparecido, siendo reemplazado por anilinas. Los tintes naturales eran obtenidos por una especie de planta de añil (*Indigofera* spp.) y las cáscaras de madera guasmo (*guazuma ulmifolia*), de sauce

(*Salix humboltiana*) y algarrobo (*proposis inermis*) para los tonos cafés del más claro al más fuerte respectivamente, mientras que con el corazón del árbol moral (*Chlorophora tinctorial*) los tejidos o hilos adquirían un tono amarillento (Klumpp, 1983). Mientras que Álvarez (2002) menciona que se cultivaba algodón blanco y “chiado”, de diferentes tonos de café.

En la provincia de Santa Elena, Álvarez (2002), en su estudio sobre la identidad de los comuneros revela que tras la desaparición del ganado las personas tuvieron que especializarse, en Pechiche y Tagaduaaja realizaron tejidos de telar. Es notable que el conocimiento no pasaba de madre a hija, sino de suegra a nuera o, en otros casos, la abuela paterna enseña a la nieta. La mayoría respondía que no les interesaba aprender de este trabajo, hasta cuando tuvieron que vivir en casa de su esposo. Es importante mencionar que las mujeres artesanas también podían ser parteras, en sí, la medicina popular era un oficio casi exclusivamente femenino.

Hasta 2002, Álvarez menciona que existían 11 tejedoras mayores de 60 años en las comunidades de Pechiche y Tagaduaaja. Entonces el tejido de alforja disminuyó considerablemente debido a la industrialización y la disminución del ganado. Las casas pasaron de ser de caña a ser de cemento, lo cual implicó que los telares, al no poder instalarse en los travesaños del interior de la casa, no sean colgados o que se deban realizar adecuaciones en casa para poder hacerlo.

Desde una perspectiva histórica, en 1860 se menciona que se tiñe de color morado los hilos utilizando un caracol marino, ya sea recolectando la baba o matándolo. Mientras que en 1914 se cataloga a Tugaduaaja como un pueblo donde se manufacturan alforjas. En el auge ganadero se realizaban alforjas de diferentes tamaños. cinturones de colores pardos y azulados, bolsas, paños, manteles, hamacas, sábanas, gruperas y baticolas para las monturas y para cargar cargas pesadas (Álvarez, 2002).

Las tejedoras entrevistadas mencionaron que tejer no es lo difícil, sino la preparación de urdimbre que cambia dependiendo del diseño, a sea una alforja o hamaca. La urdimbre bien se puede hacer directamente en el telar o en la balsa de urdir. Álvarez (2002) describe que las tejedoras visitadas trabajaban sin la balsa de urdir y coloca los yacos en el suelo para preparar la urdimbre.

En 2024, López Chevez revela que para las tejedoras ya no es necesario el cultivo de algodón para la obtención de materia prima, esta se puede comprar y proviene de un ámbito industrial; por este motivo, el proceso de hilado y tinturado del algodón ya no es necesario. Se utilizan aun las maderas de la zona como el muyuyo (*cordiea lutea*), el guasango (*Loxopterygium huasango spruce*), el cardón, etc, adicionalmente se reciclan las maderas de palos de escoba para la elaboración de las herramientas utilizadas para el tejido, a excepción de la macana la cual es heredada de generaciones anteriores. Asimismo, se ha dejado de utilizar algunas herramientas como la balsa de urdir, que Stothert y Parker (1984) mencionan en su trabajo etnográfico, y el tortero que solo lo utilizan para fines demostrativos.

Álvarez (2002) concluye que la técnica y los diseños de las alforjas han permanecido prácticamente intactos, a excepción de la materia prima utilizada. Estos tejidos artesanales, producidos principalmente para el consumo local y regional, han conservado su estilo a lo largo del tiempo, ya que no estuvieron sujetos a las exigencias de una demanda extranjera. Esta particularidad podría explicar por qué las alforjas no se han popularizado como un elemento cultural distintivo de las poblaciones de la costa.

1.6.4 Orfebrería

Evidencia Arqueológica. Se establece que las fuentes de metales en el Ecuador provienen de la Cordillera de los Andes, su origen se asocia a la actividad magmática y a los

“segmentos activos de estratovolcanes” (Lleras Pérez, 2006, p. 5), en los cuales se formaron amplios yacimientos de metales como el cobre, el oro, el platino y polimetálica, por lo cual, se interpreta que no hubo necesidad de comerciar estos materiales en otras zonas.

Holm en *Metalistería Precolombina del Ecuador* (1995) describe la situación ocurrida en 1982 y 1983 en Ecuador durante el fenómeno de El Niño, en la que se comprobó que la mayoría de los ríos que descienden de la cordillera occidental son de tipo aurífero, siendo fuentes para las poblaciones originarias de la costa. Lleras Pérez (2006) nombra estudio de materia prima en la que se comprobó que se utiliza oro de aluvión en la región costera. El platino, asimismo, proviene de la misma fuente.

La evidencia arqueológica más temprana de metalurgia en la costa ecuatoriana fue encontrada en los sitios Las Balsas y Salango, en la costa norte, y del sitio Los Cerritos, en la provincia de Santa Elena. Se establece que la metalurgia era practicada desde el Formativo Medio (Lleras Pérez, 2006).

En el sitio Las Balsas Valdez et al. (2005), en la provincia de Esmeraldas y cercano al centro ceremonial La Tolita, se encontraron láminas datadas entre 915-780 a.C, en la que se utilizaron técnicas de martillado y calados. Se asocia esta pieza a la fase Tachina, que posee ciertos rasgos Chorreras. Mientras, la evidencia encontrada en Salango corresponde a las fases Chorrera y a la transición Chorrera-Bahía.

Hosler (1997) en Salango, en la provincia de Manabí, establece una correlación con los objetos de oro, plata y cobre con la cultura Chorrera, 1500 a.C aproximadamente y pudiendo pertenecer a la fase Machalilla. En el artículo no existe descripción del contexto ni dataciones con radiocarbono para realizar comparaciones con objetos similares.

En el sitio Los Cerritos, provincia de Santa Elena, Zevallos (1965 como se citó en Lleras Pérez, 2015) encontró una hoja de cobre fragmentada junto a herramientas metalúrgicas como el fragmento de un yunque de roca y un martillo, se asoció con una vasija Chorrera con una fecha de radiocarbono de 890 a.C.

Las piezas de metalistería sobresalientes y más reconocidas son las pertenecientes a la cultura La Tolita-Tumaco. Cultura arqueológica que se extendió desde el norte de Manabí, la provincia de Esmeraldas hasta la bahía de Buenaventura en el sur de Colombia. Su fase temprana abarca desde el 700 a.C hasta el 200 d.C, mientras que su fase tardía empieza en el 700 d.C hasta la llegada de los conquistadores al continente (Mejías, 1997 y Lleras Pérez, 2006).

En la fase temprana de La Tolita, los orfebres pudieron utilizar el platino lo más puro posible, también se combinaba este metal con el oro argentífero. No se trabajó la fundición del platino, su temperatura de fusión alcanza los 1773 °C, mientras que la del oro es de 1063°C. La táctica utilizada, como lo explica Mejías (1997), fue la siguiente:

“El secreto estaba en el proceso de calentamiento al que se sometían las partículas de oro y platino. Mientras que las partículas de oro se fundían, las de platino quedaban en estado pastoso, y por exudación, se adherían al oro tras un proceso de martilleado”. (p. 50)

La cultura La Tolita-Tumaco representa una vasta área en la que se encuentran enterramientos con ricos ajuares funerarios que contienen desde rica metalistería, cerámica y accesorios personales hechos de esmeralda, hueso, cuarzo y obsidiana. Las piezas de metalistería fueron creadas para contextos funerarios y rituales por artesanos locales debido a evidencia como restos de oro trabajado y herramientas líticas como yunques, martillos y cinceles. Cabe destacar que los orfebres de La Tolita fueron los primeros en trabajar con el platino (Mejías, 1997).

La ventaja para la creación de metalistería radica en su cercanía a lavaderos de metales, como se explicó antes, de metales como el oro, la plata y el platino, al estar junto a los ríos Santiago, Onzole y Cayapas. Esto los llevó a combinar diferentes metales formando, por ejemplo, la tumbaga (oro y cobre), el bronce arsénico (cobre y arsénico) y perfeccionar el trabajo en platino al utilizar el calor y el martilleo (Mejías, 1997).

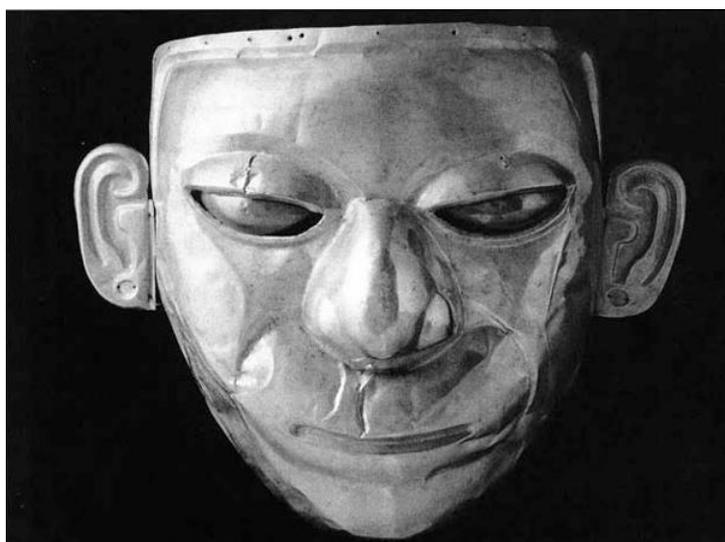
Las piezas de oro y platino se combinan con incrustaciones o colgantes de piedras preciosas o semipreciosas, entre ellas esmeraldas, aparentemente tan frecuentes que dieron a la región su nombre actual, turquesa, sodalita, serpentina, jadeíta, ágata, cuarzo y obsidiana (Valdez, 1987 como se citó en Lleras Pérez, 2015).

Entre las múltiples técnicas utilizadas para trabajar la metalistería está el martillado, sumamente empleada. Están las técnicas simples como “el repujado, el fundido, la soldadura, el laminado, el pulido y el bruñido”. Las técnicas complejas, como el vaciado en moldes abiertos o cerrados, la cera perdida y la filigrana, mientras que para obtener el color dorado se utiliza el método de fusión y recubrimiento laminar. Una técnica característica de La Tolita-Tumaco es la unión de pequeños fragmentos de metal con grapas, alambres o repliegue interno de los bordes (Mejías, 1997).

La orfebrería, según Mejías (1997), creada en La Tolita se divide en dos tipos: primero, aquella que abunda en cantidad, la decoración personal en la que hay clavos faciales, narigueras, orejeras, pendientes, cuentas de collar, brazaletes, anillos, pezoneras, pectorales, diademas, etc. El segundo tipo son objetos tipo ritual y forman parte de ajuares funerarios, como las máscaras, las figurinas antropomorfizadas o zoomorfizadas, cascabeles y cuencos.

El elemento ritual y funerario más importante de esta cultura son las máscaras, en estas se sintetiza las creencias. Aparece en la iconografía los seres humanos y sus deidades, influenciados por la naturaleza circundante. Además, el uso del oro y el platino aluden al sol y a la luna. En las máscaras se utiliza el platino para adornar los ojos y otros elementos complementarios, mientras que el oro es utilizado para el rostro (Mejías, 1997).

Figura 7
Máscara Antropomorfa cultura La Tolita



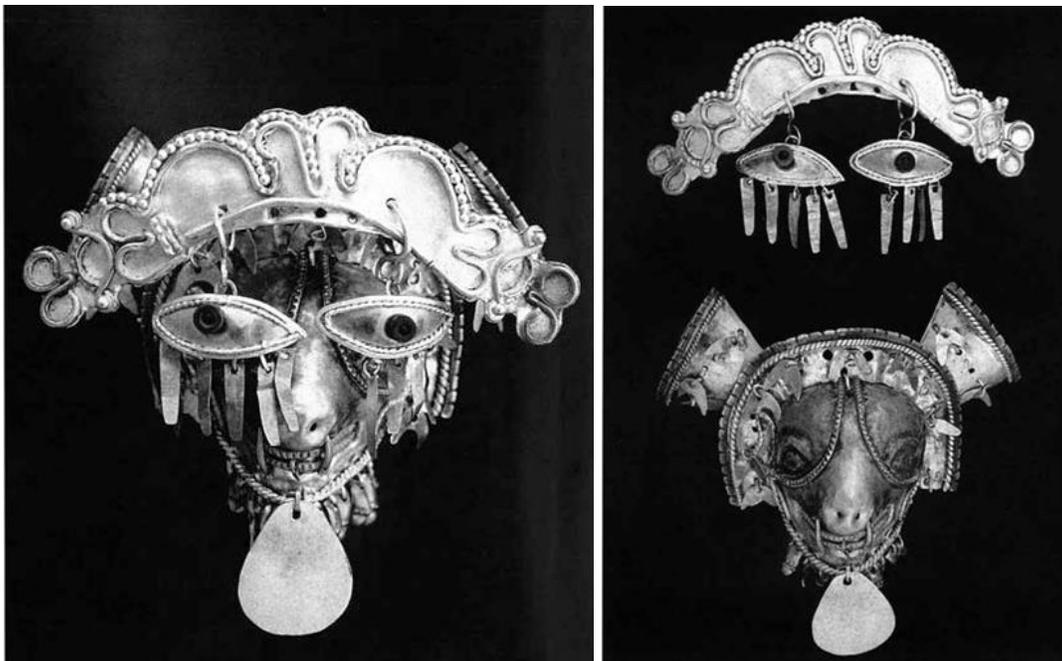
Nota: Adaptado de Algunas consideraciones sobre la orfebrería del platino en la América Prehispánica a través de la cultura La Tolita-Tumaco, de Mejías, 1997.

Es representada en una de las máscaras una deidad con dientes de felino que combina en su fabricación metales como el oro, el platino y la plata. Esta presenta características zoomórficas con elementos humanos, como se muestra en la Figura 9. En lo técnico, la máscara lleva elementos removibles como la diadema con ojos. Los elementos que resaltan en su significación son el tocado, como símbolo de estatus, y los colmillos, como símbolo de poder. Se establece que la

complejidad de la técnica y la elaboración de la máscara está relacionada su significado mágico religioso, como un elemento mediador que sirve para mediar entre lo divino y lo mortal (ista Mejías, 1997).

Figura 8

Máscara zoomorfa con diadema desmontable.



Nota: Adaptado de Algunas consideraciones sobre la orfebrería del platino en la América Prehispánica a través de la cultura La Tolita-Tumaco, de Mejías, 1997.

En la fase tardía de La Tolita denominada Atacames, desde el 700 d.C hasta 1500 d.C, el trabajo de platino cae en decadencia y el cobre puro o con arsénico entra en vigor como material principal para la creación de accesorio y objetos metálicos. Asimismo, el cobre era mezclado con oro. Trabajaron el cobre a través de técnicas como el trabajo en frío, fundido, martilleado, recocado del metal, “gilding” o (proceso en el cual se expone un objeto de tumbaga al fuego para que se oxide el cobre) y soldadura por exudación. Se afirma la existencia de cinco tipos de cobre en La

Tolita: cobre nativo, cobre arsénico, latón, cobre de estaño y aleación de cobre y oro (Scott, 1982 y Lleras Pérez, 2015).

El "gilding" o dorado es un proceso en el cual se expone un objeto de tumbaga al fuego para que se oxide el cobre, después se lava el con un ácido vegetal o úrico para disolver el óxido de cobre. Este proceso se repitió varias veces para obtener una o varias capas de oro, para después bruñirlo y adherir las capas de oro y cobre. Esta técnica fue ampliamente utilizada en la costa y sierra norte ecuatoriana, al igual que al sur de Colombia (Holm, 1995).

Se teoriza que el cobre traído a la costa fue importado debido a que no existen fuentes naturales de este elemento en la región. Este material debió ser traído de las minas de cobre de la sierra ecuatoriana, de las provincias de Bolívar, Azuay, Cañar, Imbabura o Carchi (Hosler, 1990, como se citó en Lleras Pérez, 2015), a la costa en forma de lingotes, es decir, ya refinado. Guinea Bueno (1998), en cambio, propone que el cobre era traído del norte y centro del Perú a través de las redes de intercambio de los Manteños-Huancavilcas.

Existen bienes arqueológicos relacionadas a la cultura Jama-Coaque cuya cronología va de 400 a 600 d.C, Lleras Pérez (2015) menciona que no se ha podido recuperar bienes in situ, por lo que no existe una cronología para estos objetos metalúrgicos en colecciones ni provenientes de excavaciones. Los objetos pertenecientes a esta sociedad son 174 y provienen, según sus fuentes, de los cantones: San Isidro, el 82.2%, Jama, Sucre y Pedernales, todos ubicados en la provincia de Manabí. El rango estimado para estos artefactos va del 400 a.C al 600 d.C.

La mayoría de los objetos son de oro, o con aleación de oro, excepto un pendiente de bronce encontrado en San Isidro. No existen objetos de plata o platino, pero en el estudio realizado por Barrandon et al. (2004) tienen pequeñas cantidades de estos materiales, incluyendo cobre, además

una pieza con aleación de cobre y plata. Mostrando el uso de aleaciones de cobre y oro por parte de los orfebres Jama-Coaque. La técnica más empleada era la del martilleado, usando la fundición para elementos pequeños, es extraño el empleo de ambas para una pieza, también se utilizaron ganchos para el ensamblaje de las piezas, así como evidencia de soldadura. Para la decoración se utiliza el repujado que crea intrincados motivos en ambas caras del objeto. Característica particular es el añadido de piedras preciosas y semipreciosas como colgantes a las piezas de oro (Lleras Pérez, 2015).

Son 295 los objetos relacionados a la cultura Bahía, datada entre 600 a.C a 600 d.C, en la colección del Ministerio de Cultura del Ecuador en Quito. De un tercio de estos objetos se desconoce o es incorrecta la procedencia, pero teniendo en cuenta lo dicho por los informantes, algunos proceden de Esmeraldas, Guayas y, la mayoría, de Manabí, siendo más concentrado el número de objetos en San Isidro y Salaite (Lleras Pérez, 2015).

La metalurgia Bahía se caracteriza por el uso de oro de aluvión y aleaciones de oro y cobre, se caracteriza por introducir el uso de plata. Las técnicas aplicadas eran el martilleado y el fundido, para piezas pequeñas. Se realizaban láminas con el martilleada para realizar formas tridimensionales (Lleras Pérez, 2015).

Las técnicas empleadas para fabricar piezas complejas fue el martilleo, ensamblaje mecánico y soldadura de metales. Al igual que en Jama-Coaque se utiliza el repujado para las decoraciones. Los accesorios de nariz y pendientes eran los más elaborados y tienen entre 19 y 14 categorías respectivamente y, junto a otras decoraciones faciales, corresponden al 68.78% de la muestra de la reserva del Ministerio de Cultura del Ecuador (Lleras Pérez, 2015).

De la cultura arqueológica Milagro-Quevedo, de la información de excavaciones realizadas en el área de la Cuenca del Guayas, se estima que su presencia parte del 400 al 1533 d.C. Evidencia en el sitio Ayalán (Ubelaker, 1981) y en La Compañía (Meggers, 1966), ambas relacionadas a Milagro-Quevedo, indican que después del periodo de colonización los nativos continuaban realizando sus prácticas funerarias, incluyendo objetos metálicos en su ajuar (Lleras Pérez, 2015).

El metal más utilizado en Milagro-Quevedo es el cobre y el cobre arsénico, usado para crear las conocidas hachas monedas y múltiples ornamentos. También, en menor porcentaje, se reportaron objetos de oro puro de esta sociedad. Al igual que los objetos orfebres de las culturas ya mencionadas, Milagro-Quevedo utilizó el martillero y soldadura. Para decoración técnicas de repujo, y, más importante, el uso de láminas de oro o plata para recubrir objetos decorativos, colgantes o incrustaciones de piedras preciosas como jadeíta y turquesa, inclusive, se utilizó Spondylus para las incrustaciones en piezas de cobre. Además, las piezas ornamentales metálicas suelen estar bien pulidas, a diferencia de objetos más grandes donde se aprecia marcas de su molde o del martilleo (Lleras Pérez, 2015).

El territorio Manteño Huancavilca se extiende desde la provincia Manabí, Santa Elena y Guayas, su cronología va del 600 al 1533 d.C. Entre los metales utilizados está el cobre, sumamente utilizado, la plata, la tumbaga, con diferentes composiciones, y el oro; los objetos encontrados de los últimos dos metales escasos. Los objetos de diferentes metales se combinan en casos como máscaras de platas con un tocado de cobre. Las técnicas utilizadas no difieren de las ya mencionadas como el martilleado, el fundido y el soldado, aquellas para ensamblar piezas: ganchos, para pectorales y pendientes, y bridas, para objetos más pequeños. En decoración, son frecuentes los objetos cobre dorado o “gilding”, como también las incrustaciones y los pendientes

de piedras preciosas como turquesa y lapislázuli, esta última traída de Perú o Chile (Lleras Pérez, 2015).

El fundir y martillar fueron técnicas importantes para la creación de objetos en Manteño-Huancavilca, muchos objetos grandes tuvieron que ser fundidos para finalizar con el martilleado, también hay piezas pequeñas de cobre fundidas (Lleras Pérez, 2015). Holm (1995) reporta la existencia de moldes abierto y preformas de hachas monedas.

Por otra parte, merece la pena el estudio realizado por Juengst et al. (2021), sobre modificaciones dentales realizadas por indígenas en la costa ecuatoriana. La muestra consta de siete individuos y se teoriza que esta práctica entro en vigor alrededor del 990 hasta 1646 d.C. Aunque no se determina el tipo de metal empleado para las incrustaciones, pero se plantea metales como el oro y el platino

Hay evidencia arqueológica de incrustaciones dentales en restos óseos, algunos de ellos ya no poseían la incrustación, pero si las perforaciones circulares o fondo plano con anillos concéntricos, en el sitio La Piedra en Esmeraldas, se evidenció incrustaciones ranuradas con andas rectangulares de oro (Manser 1946; Saville 1913; Van Rippen 1918, como se citó en Juengst et al, 2021). Además, la mayoría de las incrustaciones se hallaron en incisivos y caninos (Joyce, 2012).

Por último, existe una herramienta para metalurgia denominada toberas que primero fue confundida por torteros, esta sirvió para avivar el fuego al ser colocado en la parte distal de un canuto de caña (Holm, 1991). Funes (1970) catalogó este hallazgo como una tortera o fusayola en forma de “hongo”, siendo de Esmeraldas su procedencia.

En el sitio excavado por Estrada (1957), específicamente del ajuar de la tumba del, denominado por el mismo autor como, “cacique Guayas” es procedente de la cultura Milagro

Quevedo según Meggers (Holm, 1991). Junto a cerámica y metales tales como el oro, cobre dorado y cobre, se encontraron las “torteras en forma de hongo” que habían estado en contacto al fuego, demostrando su verdadera función.

Evidencia etnohistórica. El primer relato que tenemos sobre objetos metálicos y su transporte en la costa lo tenemos en la Relación Xamano-Xerez, donde se relata:

“Y traían muchas piezas de plata y oro por el arreo de sus personas, para hacer rescate con aquella con quien iban a contratar, en que intervenían coronas y diademas y cintos y puñetes y armaduras, como de piernas y petos y tenacuelas y cascabeles, y sartas y marcos de cuentas y rosecleres, y espejos goarnecidos de la dicha plata.” (Bravo, 1985 [1526]: p. 179)

Holm (1995) menciona que en Coaque los españoles consiguieron un gran botín, y recolectaron más a medida que avanzaron hasta llegar a la Isla Puná en donde, el autor comenta, se realizó “la primera fundición y relato de oro y plata en Sudamérica” (p. 27).

En la Historia del Nuevo Mundo (2000 [1572]) el cronista Girolamo Benzoni ilustra, a través de xilgrabado, después de su viaje al territorio ecuatoriano en 1547 y 1550, la forma en que trabajaban y fundían los metales como el oro y la plata. En la Figura 11 se ve, a la izquierda, el proceso de fundido a dos personas avivando el fuego con sopletes, mientras que a la derecha a una persona moldeando el metal sobre un yunque y una roca como martillo. El relato de Benzoni en la entonces provincia de Quito no menciona las boquillas cerámicas, tampoco en otras crónicas ni ilustraciones (Guiena Bueno, 1998)

Figura 9
Xilgrabado de Benzoni



Nota: Adaptado de La metalurgia de cobre en la costa norte del Ecuador durante el período de Integración, de Guinea Bueno, 1998.

El trabajo etnográfico realizado por Holm (1968) en la provincia de Manabí indica que mayormente se aviva el fuego en abanico, pero en 10 sitios se aviva con caña Guadua de 35 cm aproximadamente, se sopla la caña a cierta distancia de la boca al igual que, como indica Guinea Bueno (1998), en el xilgrabado de Benzoni.

Fray Reginaldo de Lizárraga en su visita en Guayaquil entre 1550 y 1560 describe a los chonos como “morenos, no tan políticos...El cabello traen un poco alto, y el cogote trasquilado” (p. 53). En cuanto a las joyas, no hay fuentes etnohistóricas que hablen de ello (Szazdi y León Borja, 1980). Cieza de León indica que: “En algunos de estos pueblos los caciques y principales se clavan los dientes con puntas de oro.” (Cieza de León, 2005, p. 162)

En las tierras intermedia entre la cuenca del río Esmeraldas y la cuenca del río Guayas, actualmente Santo Domingo, se denominó a sus habitantes como colorados, desde el siglo XVIII,

su nombre se debe a que teñían de rojo sus rostros con achiote, y es una población que existe hasta el presente, (Szaszdi y León Borja, 1980).

Existe multitud de comentarios sobre los cayapes, originarios de Esmeraldas. Szasidi y León Borja (2009) citan las descripciones de Miguel Cabello de Balboa sobre los accesorios de los aborígenes de Atacames: “Desembarcaron como cincuenta indios, tan apuestos y compuestos de oro, que bastaran hacer ricos a mis compañeros...Y fue cosa de ver el oro que sobre sí traían, así varones como hembras” (p. 11) y “Hay mucho oro en la tierra...mucho que traen sobre sí los naturales: adórnanse con ella las orejas y narices y muñecas y piernas, así en la garganta del pie y como arriba en el senoguil” (p. 11).

La isla Puná fue considerada un lugar en que se producían muchos metales tales como el oro, el cobre y la plata. De esta manera Lizárraga (1916) narra:

“Hay en esta isla plateros de oro que labran una chaquira de oro, así la llamamos acá, tan delicada, que los más famosos artífices nuestros, ni los de otras nasciones la saben, ni se atreven á labrar; destas usaban las mujeres principales collares para sus gargantas; llevóse á España, donde era en mucho tenuta”. (p. 55)

Además, Zarate (1555, como se citó en Szaszdi y León Borja, 1980) narra que los punaes “tenian muchas lanzas con hierros de oro bajo, y hombres y mujeres traian muchas joyas y anillos de oro. Servíanse con vasijas de oro y plata”. (p. 40)

En Manabí, entre Cojimés y Bahía de Caráquez, se ubicaron los Coaque, Pasao y Caraques. Diego de Trujillo (1571) indica que “Ya teníamos noticias de Cuaque, que era un gran pueblo, muy rico de oro, plata, esmeraldas y otras piedras de otros colores y chaquira de oro y

plata y de hueso, y mucha gente” (p. 13). Según Szaszdi y León Borja (1980), los cronistas no distinguen entre diferentes etnias. Zarate describe:

“Précianse de traer muchas joyas de oro en las orejas y en las narizes, mayormente esmeraldas, (...). Atanse los brazos y piernas con muchas bueltas de cuentas de oro y de plata y de turquesas menudas y de contezuelas blancas y coloradas y caracoles, sin consentir traer a las mugeres ninguna cosa destas.” (Pease y Hampe Martínez, 1995, p.33)}

Szaszdi y León Borja (1980) describen a los Paches como una población ubicada al norte de Manabí desde Bahía de Caráquez hasta Salango. Cieza de León (2005) cuenta que “Traen en sus personas algún adorno de joyas de oro, y unas cuentas muy menudas a quien llaman chaquira colorada, que era rescate extremado y rico. Y en otras provincias he visto yo, que se tenía por tan preciada esta chaquira, que se daba harta cantidad de oro por ellas” (p. 138-139). Es de la región de los Paches, específicamente de Salango adjunto al pueblo de Salangone, que provino la famosa balsa, descrita en párrafos anteriores, de la Relación Samano-Xerez.

Los Huancavilcas, asentados en el actual territorio de la provincia de Santa Elena, el límite sur de Manabí hasta la ciudad de Guayaquil (Szaszdi y León Borja, 1980). Sobre adornos Cieza (2005) relata “En las cabezas se ponen unas coronas de cuentas muy menudas, a quien llaman chaquira y algunas son de plata, y otras de cuero de tigre o de león” (p. 162).

1.6.5 Mullu

El *Spondylus princeps* ha sido asociado a ritos relacionados con las lluvias, al agua y, en especial a el fenómeno de El Niño. El hallazgo más antiguo de este ritual ocurrió en Santa Elena, alrededor del 3600 a.C, que luego se expandió al sur, actual Perú desde 2000 a.C, y al norte, a

Centroamérica y México desde el 300 d.C en el que se encuentra *Spondylus* decorando los frisos en el Templo de Tláloc, en Teotihuacán (Marcos, 2021).

La díada ritual está conformada por el mullu y trompetas hechas de caracolas denominado Pututo (*Strombus peruvianus*) y *S. guleatus* Swainson. Ambas representan el tiempo de lluvias debido a que el Mullu simboliza el agua y lluvia, mientras que el Pututo el tiempo ritual (Marcos, 2021).

La *Spondylus* se caracteriza por vivir en aguas cálidas de alrededor del mundo, además necesita carbonato de calcio (CaCO_3) para formar su robusta capa exterior roja y para adherirse a las capas rocosas en profundidades de 7 a 30 metros. En América esta especie se encuentra desde el Ecuador hasta el Golfo de California en México. Es relevante destacar que Ecuador se caracteriza por un régimen climático cíclico, alternando periodos de sequía, que predominan durante 5 a 8 años, con periodos de intensas lluvias que suelen durar entre uno y tres años (Marcos, 2021).

Como se mencionó esta concha era sumamente apreciada por las sociedades originarias, pero aparentemente solo era un elemento que podían utilizar los hombres, además se realizaban cuentas con estos moluscos que adornarían a los denominados enchaquirados. Así lo menciona Fernández de Oviedo (1959, como se citó en Benavides, 2006):

“Estas tierras de Puerto Viejo son planas y con muy pocos cerros, y el sol las achicharra bastante y están un tanto enfermizas. La mayoría de los indios que habitaron la costa son sodomitas abominables, haciendo esto con los niños, y tenían a los niños muy bien enchaquirados y adornados con bastante joyería de oro.”

Mientras Zarate (1995 como se citó en Benavides, 2006) describe: “Ellos ataban sus brazos y piernas con algunas vueltas de cuentas de oro, plata y pequeñas turquesas, y cuentas y conchas rojas y blancas, sin permitir a ninguna de las mujeres usar estas” (p. 33).

1.6.6 Tatuaje o pinturas corporales

“En esta costa y tierra sujeta a la ciudad de Puerto Viejo y a la de Guayaquil hay dos maneras de gente, porque desde el cabo de Passaos y río de Santiago hasta el pueblo de Zalango son los hombres labrados en el rostro, y comienza la labor desde el nacimiento de la oreja y superior de él y desciende hasta la barba, del anchor que cada uno quiere. Porque uno se labran la mayor parte del rostro, y otros menos, casi de la manera que se labran los moros. Las mujeres de estos indios por el consiguiente andan labradas y vestidas ellas y sus maridos de mantas y camisetas de algodón, y algunas de lana”. (Cieza de León, 2005, p. 138)

Asimismo, Cieza de León (2005) indica que “Los caraques y sus comarcas es otro linaje de gente, y no son labrados” (p. 147). Es posible que otras poblaciones no hayan practicado el tatuaje o la pintura corporal, es importante recordar que la conquista de poblaciones tierra adentro no fue del todo activa (Holm, 1953)

Inca Garcilaso de la Vega, en sus Comentarios Reales en el que describe que los Incas “llegaron a otras provincias de gente más bárbara y bestial que toda la demás que por la costa hasta allí habían conquistado; hombres y mujeres se labraban las caras con puntas de pedernal” (p. 224) también menciona que ellos “demás de traer labrados los labios por fuera y de dentro, traían las caras embijadas a cuarteles de diversos colores, un cuarto de amarillo, otro de azul, otro de colorado y otro de negro, variando cada uno los colores como más gusto le daban” (p. 224). Szazdi

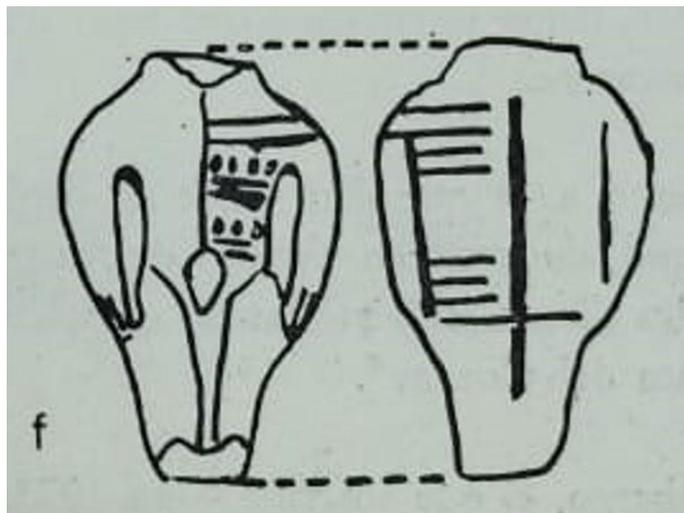
y León Borja (1980) mencionan que Garcilazo solo pasó por Pasao y que la práctica de labrado que observó en realidad la vio en otras poblaciones.

La palabra “labrar”, proveniente de textos históricos, en conjunto con la evidencia arqueológica de los rostros adornados de figurines de barro ha sido interpretada por investigadores como pruebas del “tatuaje en relieve” practicada por estas sociedades (Szazdi y León Borja, 1980).

La palabra “tatuaje” o “tattoo”, en inglés, fue descubierta por los occidentales, gracias a James Cook, y proviene de la isla de Tahití en Oceanía, en donde hubo un mayor desarrollo de este arte. Etimológicamente, la palabra *tattoo* proviene de la palabra “ta-tau” significa “marca sobre la piel” (Oleas-Orozco, 2020).

Figura 10

Figurín Huancavilca con diseños corporales



Nota: Adaptado de *Estética y ornamentación del pueblo Huancavilca*, de Szászdi, 1980.

Szazdi y León Borja (1980) menciona que la palabra “labrar” originalmente se refiere a “trabajar”, usada ampliamente en la documentación histórica del siglo XVI. En el fragmento de Cieza (2005) es explícita la pintura facial en las poblaciones entre Pasao y Salango, ambos autores

teorizan que utilizaban sellos o pintaderas, puesto que a simple vista no se pudo diferenciar entre un tatuaje o estampado facial.

Holm (1957) indica que la cerámica huancavilca indica la práctica de pintura facial de motivos geométricos. Igualmente, Szászdi (1980) describe que, en excavaciones realizadas en Santa Elena, como en el sitio Las Conchas cerca de Salinas, se halló hematita especular, altamente tintorea, y polvos amarillos. Añade que también se debieron utilizar tintes vegetales como el “wituk” que en la actualidad es usada por los Kichwa amazónicas, Tsáchilas, Woaraní y Shuar para pintura corporal, facial y/o capilar para actos ceremoniales, siendo más importante en las mujeres. Por ejemplo, en el caso de las mujeres Jama, al parecer las pinturas corporales y/o tatuajes eran exclusivos de las sacerdotisas (Triviño Benavides, 2023).

Capítulo 2

2. Marco teórico

2.1 Museología

2.1.1 *Conceptos sobre la Museología*

La etimología de museología es “el estudio de los museos”, desde lo teórico no lo práctico, en la cual la museografía se desempeña. A partir de los años 50 se le han otorgado varios significados:

Su primera acepción relaciona a la museología a todo referente a lo museal, a diferentes áreas concernientes a los museos. Este concepto parte de los países angloparlantes y migra a Latinoamérica

El segundo se utiliza en el ámbito académico y sigue la etimología del término. Los conceptos más utilizados son parecidos a la propuesta de Rivière en 1981 (como se citó en Desvallées, 2010), sobre la museología como disciplina científica:

La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o museolizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología.

A pesar del implemento de la palabra museología en los 50s, generalmente las personas que participan no emplean esta palabra, más bien lo hacen las personas exteriores a esta institución (Desvallées,2010).

En la tercera acepción se cementa noción de la museología como disciplina científica. Es en los años 60 que en los países de Europa del este se concibe a la museología como una disciplina científica, lo cual influye al ICOFOM, el Comité Internacional para la Museología. En los 80 y 90, y se concibe como “el estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad, estudio dentro del cual el museo, fenómeno determinado, en el tiempo, no es más que una de sus posibles materializaciones” (Desvallées, 2010, p. 58). Abarcando, entonces, la museología el estudio del patrimonio. Idea que eventualmente fue desechada debido a que no respondía a parámetros realmente científicos.

La cuarta acepción proviene de la Nueva Museología, corriente que influyó a la museología de los 80. La Nueva museología enfatiza la labor del museo para el desarrollo social, es una corriente interdisciplinaria que, en contraposición de los modelos clásicos de museos, se interesa en nuevos tipos de museos como “los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y de técnica”, entre otras propuestas beneficiosas para el bien social a través del patrimonio de los museos (Desvallées, 2010).

Por último, la quinta y última acepción abarca las anteriores ya mencionadas, en tanto a las teorías, reflexiones y experiencias referentes al “campo museal”. Se trazan, entonces, dos líneas concernientes al “campo museal”, la primera hace referencia a sus funciones principales: documentación, restauración, presentación, preservación, etc; mientras que la segunda se refiere a otras disciplinas que exploran lo museal en casos puntuales (Desvallées, 2010).

2.1.2 Nueva Museología

El momento clave para la corriente de la Nueva Museología ocurre en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972, donde aparece el concepto de “Museo Integral”, la cual es

respaldada por la palabra “ecomuseos” inventada por Hugues de Varine en la IX Conferencia General de la ICOM en 1971. En 1972, además, se instauro un término trascendental para la práctica museística, este es el concepto de Patrimonio de la Humanidad (Navajas, 2008).

Es con la Declaración de Québec realizado en Canadá y, a nivel internacional, la Declaración de Oaxtepec en 1984, se revalida lo declarado en la Mesa Redonda realizada en Chile. Es en 1985 que se crea el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM), de raíces francófonas, que forma parte de la ICOM. Por último, en 1992 en la Declaración de Caracas se evalúan los museos en la región y “se plasma el vínculo de la sociedad y el museo como portadores de la identidad de los pueblos” (Navajas, 2008).

Como se mencionó en párrafos anteriores, la Nueva Museología busca integrar a la comunidad y sociedad al museo para que exista un dialogo entre ambas partes con el fin de darle una dimensión social a la práctica museística. Los parámetros metodológicos que utiliza esta corriente son los siguientes (Navajas, 2008):

Primero, en la democracia cultural todos los miembros de la sociedad participan en el dialogo sobre el museo, entre ellos los museólogos, los actores políticos, las entidades públicas o privadas, la comunidad local, el ciudadano, etc. Entre todos construyen el museo porque es para ellos (Navajas, 2008).

Segundo, como menciona Navajas (2008), el triple paradigma de la Nueva Museología en que el objeto pasa a ser patrimonio, el público a la comunidad y de una edificación a un territorio. Tercero, la concientización en que a través de la interpretación y provocación se concientiza a la comunidad sobre la importancia del patrimonio y, por ende, del museo, siendo este una herramienta a servicio de la comunidad para su desarrollo económico y social. Cuarto,

un sistema abierto en el confluyen múltiples expertos en diferentes disciplinas con diferentes opiniones, sobre las cuales el museólogo filtra y reflexiona. Por último, el museo es un lugar dinámico que invita a la acción a su comunidad.

El patrimonio es entonces visto como herencia de la comunidad a la cual pertenece que está en constante construcción formando parte de una “nueva colección” en la que en su exposición al público sirve como una herramienta de comunicación y, por tanto, de concientización. Y, como menciona Navajas (2008), el museo y la exposición no son el fin sino son un medio que sirve para crear un dialogo en la comunidad.

2.1.3 Museología crítica

La museología crítica es una disciplina social que analiza los orígenes políticos, sociales y económicos de los museos, así como su función en el desarrollo de la sociedad al actuar como un medio para la expresión, valoración y afirmación de identidades sociales (Navarro y Tsagaraki, 2009). Hasta el momento esta corriente no tiene una doctrina específica ni figuras estelares, pero si académicos reconocidos en al ámbito anglosajón e hispano como Anthony Shelton, Carla Padró, Óscar Navarro Rojas, entre otras figuras importantes (Lorrente, 2015).

La museología crítica es transdisciplinar y se enriquece de múltiples perspectivas que participan en el desarrollo y en la reflexión de la teoría de la museología crítica. Se basa en la subjetividad, la reflexividad y la pluralidad de interpretaciones que se enfrentan a las narrativas dominantes. De este modo se cuestionan las estructuras de poder, por ende. es clave el activismo político en el que se defienden los derechos de las minorías. Esta disciplina se enfrenta a los límites establecidos por los museos y promueve la participación activa del público (Lorente, 2006).

La museología crítica nace de la academia, al igual que la “arqueología crítica”, “pedagogía crítica” y otras disciplinas con perspectivas reflexivas (Navarro y Tsagaraki, 2009). En 1979 se desarrollaron las ideas de la museología crítica en la Academia Reinwardt, de Países Bajos, estimulando a los estudiantes a formular su propia opinión sobre los museos que visitan como parte del público (Lorente, 2006).

Lorente (2006) menciona la perspectiva de Peter van Mersch, y Lynne Teather, ellos consideran que la nueva museología y la museología crítica tienen en común el desafiar la visión de la museología tradicional. Ambos ponen un fuerte énfasis en la parte político-social, desde lo académico al activismo.

Pero, según Lorente (2006), la museología crítica tiene la capacidad absorber planteamientos que son diferentes entre sí, debido a que esta corriente no tiene una doctrina específica, al contrario de la nueva museología que posee autores claves para su desarrollo como lo son: André Desvallées, George-Henri Rivière y Hugues de Varine-Bohan.

Otra diferencia que establece Lorente (2006) es que los neo-museólogos, en su mayoría etnólogos, suelen centrar su trabajo en ecomuseos, mientras que los museólogos críticos, entre ellos antropólogos, historiadores y sociólogos, se enfocan en museos y centros de arte contemporáneo. Por ejemplo, influenciados por la museología crítica, los museos de arte toman en cuenta múltiples puntos de vista, anteriormente solían relatar la evolución histórico-artística de las obras.

La aplicación práctica de la museología crítica se materializa en una museografía que plantea interrogantes, en lugar de solo narrar discursos, y toca temas controvertidos. Lorente

(2015) menciona que museos de antropología e historia tomaron la delantera en plantear este tipo de estrategias que son implementada en menor medida en museos de arte contemporáneo. Otra tendencia de la museografía crítica consiste realizar reconstrucciones históricas y mostrar a los visitantes cómo han cambiado las maneras de exponer los bienes de un museo a través del tiempo.

Esta corriente se contrapone al modelo americano del white cube y reivindica la multiplicidad de presentaciones desde la experimentación la realización de montajes históricos. Lorente (2015) hace hincapié en que si los museos desean transmitir algo estos montajes deben ser explicados, evitando “discursos institucionales anónimos” al reconocer la autoría del personal del museo dentro de las salas de exposición. También, como se ha mencionado en párrafos anteriores, es necesario abrir el museo a otras voces, no solo la de los expertos, también las perspectivas de la comunidad y de cualquiera que desee participar en el museo.

2.1.4 El Guion Museológico

Como se menciona en Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion del Museo Histórico Nacional (2013), en el guion “se define el relato, las unidades temáticas y los mensajes generales de la exposición” (p. 20). Es un documento realizado por un equipo multidisciplinario y transdisciplinario que, en su proceso de diseño, forma la exposición (Galindo, 2018).

En el “Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultura” del Ministerio de Cultura República de Cuba (2009), se explica que la exposición debe tener tres características: valor cultural, el contenido debe ser claro y relacionarse lógicamente entre sí. En las exposiciones se cuentan historias y se comparten ideas

que sirven para la difusión de la cultura, a través de la “comunicación visual”, a los públicos visitantes de los museos (Museo Histórico Nacional, 2013).

El guion museológico es un componente fundamental para el museo, cuya finalidad es presentarse al público al materializarse a través de la exposición. Para planificar una exposición debe tener un tema, un título, así como objetivos y debe tenerse en cuenta al público al cual está dirigido, Tras su creación el guion museológico sirve como base para el guion museográfico y el guion educativo (Ministerio de Cultura República de Cuba, 2009; Museo Histórico Nacional, 2013).

2.2 Museografía

2.2.1 *Conceptos sobre la museografía*

El término Museografía nace en el siglo XVIII, específicamente en 1727, a manos de Caspar Friedrich Nickel. En la actualidad, se concibe a la museografía como la parte práctica de la museología en la que se aplica técnicas para realizar las funciones estructurales del museo como “el acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición” (Desvallées, 2010, p. 55). Se diferencian ambos términos al ser la museología el componente teórico y la museografía su parte práctica, llevando inclusive el nombre de museología aplicada.

Se conceptualiza en conjunto a la “expografía” que son técnicas utilizadas para exposiciones dentro y fuera de los museos. También se relaciona a la “escenografía” que parte del diseño de interiores como técnicas para el “acondicionamiento del espacio” (Desvallées, 2010, p.56).

Además, lo que se llama “el programa museográfico” está encargado de mostrar los contenidos de la exposición y mostrar los “vínculos funcionales” con las exposiciones y otros espacios del museo (Desvallées, 2010).

El museógrafo debe tener en cuenta varias consideraciones con el fin de maniobrar y organizar las áreas científicas y técnicas del museo, entre estas: conocer el programa de investigación y cuidado de las colecciones para la presentación de las piezas de exposición seleccionadas por el conservador; conocer los procesos de conservación e inventario de los objetos; la puesta en escena para su mediación y para la fácil comprensión del público de los expuesto (Desvallées, 2010).

En orden de cumplir las tareas antes mencionadas se crean oficios específicos como: el registraire, encargado de la gestión las piezas museales; el responsable de la seguridad encargado de las tareas de esta área; el responsable de la restauración y curación de las obras y piezas. El museógrafo debe funcionar como mediador entre estos oficios y el público, siempre en busca de un equilibrio (Desvallées, 2010).

En suma, la museografía se encarga de comunicar de manera visual el contenido e historia que el curador desea contar, es a través del guion museográfico y las piezas seleccionadas de la reserva con la finalidad de ser presentado al público.

2.2.2 Guion Museográfico

Este tipo de guion, también denominado proyecto museográfico, es realizado por un museógrafo, el cual está encargado de materializar el guion museológico dentro de un determinado espacio, creando la experiencia que se dará a los visitantes en la exposición (Ministerio de Cultura República de Cuba, 2009 y Museo Histórico Nacional, 2013).

En este proyecto se detalla los elementos y procedimiento que se utilizaran para la presentación de las piezas museales, así como las piezas de apoyo, de carácter informativo y/o didáctico, para la exposición al público. En este sentido el museógrafo se encarga de la escenografía y comunicación de lo descrito en el guion museológico o “traducir en términos espaciales un conjunto de conceptos generales y objetivos específicos” (Ministerio de Cultura República de Cuba, 2009, p. 35).

Para desarrollar la exposición es necesario formar un equipo de trabajo multidisciplinario constituido por museólogos, curadores, investigadores, museógrafos, conservadores, trabajadores sociales, diseñadores gráficos, fotógrafos, ingenieros, arquitectos y especialistas técnicos como carpinteros, electricistas, etc (Ministerio de Cultura República de Cuba, 2009).

2.3 Didáctica de la arqueología

El principal objetivo de la didáctica es educar, que las personas puedan adquirir conocimientos y una actitud diferente sobre su patrimonio. La didáctica de la arqueología se relaciona con la didáctica del patrimonio y de otras ciencias sociales (Cardona Gómez, 2015).

Existen dos conceptos para referirse a la didáctica de la arqueología. La primera se centra en la educación patrimonial de la educación formal (escuelas y colegios) y no formal (museos) a un público en formación escolar. Mientras que la segunda concepción va más allá de actividades didácticas para niños y adolescentes, se puede aplicar la difusión y divulgación en otros ámbitos como son blogs, noticieros, entre otros lugares informales de educación (Cardona Gómez, 2015).

La finalidad de la didáctica en la arqueología es informar sobre nuestra historia, el trabajo arqueológico y el patrimonio cultural, también concibe otorgar valor y significado al patrimonio cultural desde el respeto y conocimiento con el fin de crear una cultura compartida que permitirá

implicar a la sociedad en la defensa y protección de su patrimonio arqueológico. Esto conlleva crear intervenciones didácticas que lleven a desarrollar la capacidad crítica y creatividad del público al crear planteamientos sociales relevantes. De esta manera, la didáctica de la arqueología va más allá del quehacer arqueológico y participa directamente en el presente y en el futuro de su sociedad, adquiriendo un sentido de formación, acción y participación comunitaria (Cardona Gómez, 2015).

2.4 Cultura Material en Arqueología

Los estudios enfocados en la cultura material son interdisciplinarios, se centran en la idea que el componente material es una parte fundamental de lo cultural y que hay dimensiones de la existencia social que no pueden ser entendidas sin este. El estudio de la cultura material es sumamente cambiante, está en constante desarrollo y cambio (Tilley, 2006).

De hecho, la génesis del estudio de la cultura material parte de la Antropología y Arqueología (Tilley, 2006). Como sabemos, la Arqueología es una ciencia social que estudia la cultura material y, teniendo en cuenta que los artefactos contienen y comunican significados, el objetivo del arqueólogo es proponer teorías sobre los objetos elaborados por antiguas sociedades humanas (Carreras Monfort y Nadal Lorenzo, 2002; Guarinello, 2006).

Es debido a la expansión del colonialismo occidental que se presentó la preocupación de rescatar lo considerado como "salvaje" o "primitivo", aquello que no entraba dentro de los cánones occidentales; en consecuencia, el coleccionismo de los artefactos de estas sociedades fue parte esencial de la agenda de grandes museos, puesto era lo único que se podía "salvar" de estas culturas. La colección y clasificación de artefactos, desde el siglo XIX hasta 1920 aproximadamente, sentó las bases de la investigación antropológica y arqueológica. El estudio de

estos artefactos, medido a través del avance tecnológico, conllevó a la creación de las bases de esquemas evolucionistas y difusionistas, además sobre la aculturación y el cambio (Tilley, 2006).

Es claro que desde la arqueología se promueven diferentes tipos de discursos, por lo que se han planteado críticas a la labor arqueológica desde el post-procesualismo, planteando la Arqueología como una ciencia que “crea el pasado desde el presente” (Lull y Micó, 2001, p. 27) y que tiene una labor sociopolítica. Por este motivo, desde la didáctica de la arqueología se plantea el acercamiento de la comunidad a las investigaciones arqueológicas con el objetivo que el público conozca y reconozca su herencia cultural.

2.4.1 Arqueología Procesualista

Es a mediados del siglo XX, académicos anglosajones impulsaron el objetivo de transformar la arqueología en una ciencia rigurosa al igual que las ciencias exactas. Según Lull y Micó (1998), este proyecto estuvo estrechamente ligado a los intereses capitalistas de los países desarrollados, que no solo aceptaron sino también financiaron el avance de los principios del liberalismo burgués. Al mismo tiempo, la arqueología contribuyó a legitimar los mecanismos de explotación y alienación promovidos por estos países.

Esta corriente, fuertemente neopositivista, criticaba el carácter subjetivo de las ciencias sociales, abogando por la objetividad y respaldada por datos empíricos, en la investigación arqueológica. Además, se enfatiza una metodología hipotética-deductiva con el fin de obtener resultados fiables y objetivos. Aunque, es una postura no muy diferente al evolucionismo y materialismo-histórico, teniendo en común formular leyes universales explicando las sociedades humanas (Lull y Micó, 1998).

Como mencionan Lull y Micó (1998), la Nueva Arqueología seguía los siguientes parámetros: Crear hipótesis sobre alguna sección de la realidad y seleccionar de datos que deben ser replicables para otros investigadores, es a partir de la validez de las hipótesis que se pueden formular leyes o predicciones para explicar “manifestaciones de la realidad”.

A la Nueva Arqueología se le suma antropología neo-evolucionista, cuyo enfoque es crear leyes a partir de regularidades observadas en la conducta humana y, como enuncian Lull y Micó (1998), “una ciencia que explicase los fenómenos en referencia a una jerarquía de conexiones causales de índole material” (p, 63). Ambas aproximaciones a la cultura material comparten su interés a las variables ecológicas, tecnológicas, energéticas y demográficas.

Lull y Micó (1998) hacen referencia al trabajo de Lewis Binford (1962), “Archaeology as anthropology”, donde plantea tres teorías aplicables a la nueva arqueología: el modelo cibernético de W. R. Ashby (1956), la teoría de sistemas de L. von Bertalanffy (1968) y algunos principios de la ecología cultural desarrollados por J. Steward (1955).

El cambio en la teoría y metodología en el estudio de la arqueología trajo consigo la necesidad de redefinir el concepto de cultura el cual, en términos generales, se define como “un sistema integrado por subsistemas interdependientes, cuya dinámica conjunta puede ser expresada mediante modelos formales” (Lull y Micó, 1998, p. 64).

Es el movimiento que existe entre los subsistemas el que define el proceso cultural que está sujeto a causas, que pueden ser explicadas en leyes. La función e interacción entre subsistemas está encaminado a la reproducción social; al mismo tiempo, a través del sentido de autopreservación, mejor conocido como supervivencia, ocurre la génesis de las sociedades. Fue necesario para la supervivencia la renovación del contrato social (Lull y Micó, 1998).

La Nueva Arqueología brindó una base amplia de datos empíricos que ocurrieron gracias a los nuevos análisis en el material arqueológico. Lull y Micó (1998), dividieron en tres líneas de investigación a las nuevas variables de estudio: la tafonómica, que pretende dilucidar el momento de deposición original de la cultura material para reconstruir los patrones de comportamiento humano; la segunda, se enfoca en la recolección de datos relacionados a los subsistemas tecnológicos, ecológicos y demográficos, a partir de esto surgen los estudios de restos vegetales, animales, así como tratar de identificar la participación humana sobre los recursos naturales orgánicos y las investigaciones relacionadas a la paleoecología de los que surgieron análisis de la naturaleza como de la geología, suelos, recursos hídricos, etc; por último, las metodologías de prospección arqueológica, los métodos de datación absoluta, los análisis isotópicos y estudios de las tecnología de elaboración de artefactos

2.4.2 Arqueología Post-Procesual

A inicios de los 80s se publicaron las primeras propuestas de la arqueología post-procesual, posteriormente, en los 90s se asentaron sus múltiples perspectivas. La denominada arqueología post-procesual nace de la crítica de la base teórica, metodológica e incluso ética de las corrientes arqueológicas anteriores. Surge del audaz cuestionamiento “post-moderno”, el cual aniquila la objetividad sobre expresiones humanas como el arte y la ciencia (Lull y Micó, 2001).

Las posturas post-procesualistas proponen que las sociedades son entes dinámicos en perpetuo conflicto. El análisis del registro arqueológico se realizó teniendo en cuenta que, las sociedades, debían mantener la desigualdad con herramientas de explotaciones y relaciones de poder. Son fundamentales en las sociedades, desde esta perspectiva, los conflictos de interés que nacen a partir de la división desigual del poder y de los recursos primordiales e intelectuales. En

conjunto, se interpretan las dinámicas sociales a partir del conflicto generado por la desigualdad y la resistencia a los agentes dominantes

Las propuestas post-procesualistas, según Lull y Micó (2001), siguen tres líneas:

Primero, entender a la cultura material como un texto que las personas, como mencionan Lull y Micó (2001), pueden leer e interpretar, al entender que es un “medio de comunicación simbólico” que, a través de su lenguaje, forma la realidad social. Los objetos participan en las relaciones de poder al mantenerlas o alterarlas, siempre responden a intereses parciales. Además, la materialidad posee un componente funcional, sin embargo, no debe negarse su parte ideológica que cambia dependiendo del contexto en el que haya sido manipulado el objeto.

El post-procesualismo tiene fuertes lazos con posturas marxistas, en especial por su postura “conflictual” sobre las sociedades, la perspectiva de M. Weber y filósofos que tratan temas como el poder y la ideología, M. Foucault y L. Athusser respectivamente. Siendo estos los temas que más tocan las arqueologías postprocesualistas.

Segundo, la fuerte crítica a los planteamientos teórico, metodológicos y éticos de las corrientes arqueológicas con influencia científicista. Las arqueologías post-procesualistas se apoyaron de las propuestas de filósofos y antropólogos, como se señaló en líneas anteriores, para arremeter en contra del positivismo y empirismo de la arqueología científica. Esta crítica parte de que las hipótesis planteadas son incontrastables y que su aplicabilidad depende del consenso de la comunidad científica sobre “supuestos extra-científicos” (Lull y Micó, 2001).

Por último, los post-procesualistas definen a la arqueología como una práctica interpretativa y contemporánea que enlaza el pasado con el presente a través desde un enfoque crítico y teórico o, en palabras de Lull y Micó (2001), la arqueología “crea pasados desde el

presente” (p. 27). En este sentido, las interpretaciones de la cultura material y los datos que nos proporciona ya están cargados de la/s teoría/s escogida por los investigadores. En conclusión, esta disciplina social no es neutral ni objetiva como pretende creer ser; por lo tanto, se plantea, desde las posturas post-procesuales, utilizar el enfoque hermeneúutico el cual permite aplicar diversas experiencias y situaciones actuales al pasado. El quehacer hermeneúutico se diferencia del esquema lineal de la metodología procesual al ser un proceso al ser un espiral sin fin que admite múltiples significados e interpretaciones.

En el ámbito político, este enfoque brinda soporte a las interpretaciones de discursos considerados subversivos sobre el pasado que, a su vez, el discurso hegemónico de la Nueva Arqueología, con su discurso cientifista, intenta desacreditar. Se debe considerar que todos los discursos están atravesados por las relaciones de poder y que, si bien sirven para reivindicar luchas sociales, también sirven para imponer narrativas que favorecen a ciertos sectores sociales (Lull y Micó, 2001).

Es precisamente la falta de reconocimiento de las implicaciones sociopolíticas del quehacer arqueológico que los post-procesualismos señalan de las arqueologías tradicionales. El escribir el pasado con los discursos del presente que benefician intereses específicos (Lull y Micó, 2001). Por ejemplo, se puede vislumbrar esto en los inicios de la arqueología, cuyos discursos evolucionistas inherentemente racistas reivindicaban la superioridad de la civilización europea sobre otro tipo de sociedades consideradas inferiores, además, como mencionan Lull y Micó (2001), no se puede negar la participación de la arqueología en la implantación del imperialismo que erosiona otros puntos de vistas no occidentales.

2.5 Patrimonio cultural

De manera más amplia, se considera al patrimonio como herencia cultural que está ligada a la identidad de una sociedad y que es transmitida de generación en generación. El concepto de patrimonio se ha desarrollado en la historia teniendo en cuenta los diferentes enfoques sociales de cada época, refleja los intereses de hegemonías y esto se vislumbra por el incremento de museos para fortalecer la identidad nacional (Vallines Vásquez y León Estrada, 2024).

Prats (1997) menciona que el patrimonio es una invención y construcción social. La invención trata discursos manipulativos creados por el poder que deben ser aceptados para perpetuarse en la sociedad, a partir de su aceptación se transforma en construcción social asociada a procesos de legitimización de referentes simbólicos. Ambos procesos son complementarios y forman parte de un mismo proceso.

Deviene del romanticismo, una corriente irracionalista, individualista y naturalista. Sus criterios de legitimización son la naturaleza, la historia y la inspiración creativa que están más allá de las leyes del orden social. En el momento que las fuentes de poder empezaron a confluir con elementos culturales materiales e inmateriales, que se asociaban a determinadas ideas, valores e identidades, este universo simbólico entonces adquiere poder y es esencial e inmutable (Prats, 1997).

Prats (1997) sostiene que el romanticismo se presenta como "la ideología de la burguesía", un movimiento que fortalece la libertad, la creatividad, la individualidad, la expansión colonial y la expansión comercial. Durante el siglo XIX, bajo la influencia del romanticismo, se fortalecen y, eventualmente, también se desvanecen las identidades de tipo nacional y colonial. Para construir estas identidades, se utilizaron sistemas simbólicos y

representaciones, como el patrimonio cultural. En Europa, específicamente en el siglo XIX, se produjo un auge del patrimonio nacional y de los museos nacionales, instituciones que rinden homenaje a la nación.

Para entender este proceso, es importante señalar que la identidad se construye socialmente, es cambiante y puede presentar múltiples versiones de sí misma. Toda identidad se basa en una estructura ideológica que integra ideas y creencias. Dentro de estas identidades se relacionan, al menos una vez, la realidad, las ideas, los valores y los intereses de quienes las fomentan y comparten. En este contexto, los repertorios patrimoniales actúan como representaciones simbólicas de dichas identidades y son expuestos al público (Prats, 1997)

Prats (1997) explica que, para activar un repertorio patrimonial, es fundamental seleccionar referentes de la naturaleza, la historia o la creatividad, y presentarlos dentro de un discurso que se valida mediante el carácter legitimado de estos referentes. Este discurso variará según los referentes seleccionados, su significado, su relevancia, sus interrelaciones y su contexto.

Los repertorios patrimoniales son activados por agentes sociales que tienen poder y que buscan proponer una versión de la identidad con intereses específicos en mente. Generalmente, el poder político, representado por los gobiernos locales, regionales y nacionales, suele desempeñar este rol. Sin embargo, no solo los gobiernos pueden activar el patrimonio; pueden hacerlo, inclusive con más fuerza, actores del poder político informal o incluso la oposición política, también sectores de la sociedad civil (Prats, 1997).

A lo largo del siglo XX, el patrimonio cultural ha sido objeto de un estudio científico y clasificador, especialmente en Europa tras las guerras. Este esfuerzo se ha reflejado en

convenciones, cartas y documentos que han contribuido al desarrollo de métodos para su clasificación, conservación y análisis. Por ejemplo, la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial y Natural celebrada en París en 1972 (Vallines Vásquez y León Estrada, 2024).

En el siglo pasado, el patrimonio cultural abarcaba principalmente elementos materiales, como monumentos, obras arquitectónicas, estructuras arqueológicas, cuevas y otros sitios con “valor universal excepcional” en términos históricos, artísticos o científicos. Además, incluía lugares creados tanto por el ser humano como por la naturaleza que poseen valor histórico, estético, etnológico o antropológico. Posteriormente, en 2003, se llevó a cabo la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que expandió la definición para incluir conocimientos, costumbres y expresiones de las sociedades humanas que constituyen parte de su patrimonio cultural (Cepeda Ortega, 2018).

En el siglo XXI, ha surgido un nuevo paradigma en torno al patrimonio cultural que pone énfasis en su valor tanto cultural como económico, además de su potencial dentro del ámbito socioeducativo. Este enfoque destaca la riqueza colectiva del patrimonio, que es fundamental para una democracia cultural en la que la población asume un compromiso y responsabilidad en la conservación y utilización de los bienes patrimoniales (Cepeda Ortega, 2018).

Esta corriente se entrelaza con el objetivo 11 Ciudades y comunidades sostenibles de la Agenda 2030 sobre el Desarrollo Sostenible, específicamente el objetivo 11.4 Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo (Naciones Unidas, 2018).

Los discursos académicos y políticos, que influyen en investigaciones y programas públicos, destacan la diversidad y una visión integral de la cultura. En este contexto, el patrimonio material e inmaterial se entrelazan, formando parte de las identidades locales y reflejando tanto la realidad social como la herencia ancestral. Esta perspectiva está vinculada a la construcción de identidades colectivas (Vallines Vásquez y León Estrada, 2024).

Si la sociedad no muestra interés en conectarse con el patrimonio mediante acciones de protección y participación, los elementos con valor patrimonial potencial no llegarán a consolidarse como tal, ni tendrán impacto alguno en los miembros de una comunidad. En cambio, un elemento puede adquirir un significado patrimonial cuando se asocia directamente con la construcción de identidades individuales y colectivas, lo que aporta beneficios sociales a las comunidades (Vallines Vásquez y León Estrada, 2024).

En suma, Vallines Vásquez y León Estrada (2024) señalan que el patrimonio cultural puede servir como una herramienta para el desarrollo comunitario. En el momento que las comunidades seleccionan posibles elementos patrimoniales, lo hacen desde sus concepciones, capacidades y necesidades, lo cual conlleva a la vinculación identitaria y a posibles beneficios sociales, económicos y culturales.

2.6 Identidad cultural

Históricamente el concepto de identidad nace junto a los estados-naciones. Desde finales del siglo XVIII el nacionalismo se convierte en una forma de identidad colectiva y, para cohesionar a los nuevos ciudadanos, las naciones crearon símbolos patrios y establecieron un idioma nacional como sustitución de los regionales (Arenas, 1997).

A mediados del siglo XIX, tras la independencia de colonias europeas en Latinoamérica, los recientes estados-naciones tuvieron que moldear sus identidades para diferenciarse de otros. Los países europeos, debido al desarrollo industrial, dejaron a un lado las tradiciones, caso contrario en América Latina en el que los países tuvieron que forjar sus identidades desde la tradición, a pesar de ser visto como un obstáculo para alcanzar la modernización (Arenas, 1997).

Las culturas tradicionales, incluyendo las etnias indígenas y negras, fueron incorporadas en el imaginario nacional y reconocidas como una parte esencial de la identidad del país. Esta búsqueda de identidad responde al temor de no asemejarse a los países occidentales, impulsando así la recuperación de lo nacional a través de la valorización de las "raíces" del pasado en común que se vislumbra mediante los restos arqueológicos o documentos históricos, siendo fundamental para la construcción de la identidad nacional (Arenas, 1997)

En este contexto, los museos nacionales desempeñaron un papel fundamental en la definición y exposición de las identidades nacionales (Roigé, 2021). Sin embargo, con el avance de la globalización, el Estado ha visto disminuir su influencia en diversas áreas, como la social, lo que ha dado mayor protagonismo a las comunidades locales en la construcción de identidades. Asimismo, las municipalidades han asumido un rol central, convirtiéndose en “el eje de las reivindicaciones sociales y políticas” (Wollard, 1999, p. 48).

La identidad nacional se construyó a través de homogeneizar social, cultural, política y religiosamente la sociedad para formar un sentido de pertenencia nacional entre personas sin ningún lazo en común al crear una comunidad política. Es con la globalización la ilusión de la identidad nacional es destruida, debido a los cambios que conlleva (Fernández-Soria, 2020).

Scheiner (2006) establece que en el contexto globalizador se valora en mayor medida la individual frente a lo colectivo, entonces también se repiensa las identidades más allá del individuo y comunidad. Y, como menciona Wollard (1999), los estados pierden poder en la construcción de las identidades, siendo este un deber que toman las localidades y también deben hacerlo los municipios. Entonces, como menciona Fernández-Soria (2020) se desplaza el discurso nacionalista con "los discursos de la diversidad", las políticas culturales y la libertad cultural.

La UNESCO en 1982 definió a la cultura en la Declaración de México sobre las Políticas Culturales como "los distintos rasgos espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad. Abarca las artes, el estilo de vida, los derechos humanos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias"

La identidad cultural se manifiesta a través de la cultura, siendo un proceso dinámico que cohesionan individuos que la comparten formando una comunidad que mediante manifestaciones, valores y creencias en común que crean un sentido de pertenencia y conforman la herencia compartida entre generaciones (Fernández-Soria, 2020).

2.7 Globalización Cultural

La globalización es un proceso objetivo que conecta a todos los países del planeta a través de redes tecnológicas de información y comunicación. Estas redes conectan las economías nacionales al mercado mundial, impulsan el comercio entre países y generan una interdependencia económica que impacta las identidades (Castells, 2005; Quintana Bernal et al., 2024).

La globalización provoca una reestructuración de la sociedad a nivel mundial, transformando los espacios urbanos en áreas subordinadas a los medios de comunicación y a la interconexión de poderes científico, técnico, político y cultural. En este contexto, como se mencionó en párrafos anteriores, las identidades nacionales pierden relevancia, se da menos importancia a la colectividad mientras que se valora la individualidad, en este escenario los individuos adoptan identidades múltiples (Scheiner, 2008).

Originalmente, el territorio era el referente principal de la cultura y el lugar donde se construían las identidades. Hoy en día, las personas interactúan y se relacionan socialmente de maneras "menos duraderas, más puntuales, múltiples y desterritorializadas" como menciona Wollard (1999, p. 49). Esta desterritorialización y desafiliación de las estructuras sociales tradicionales surge a partir de factores como la movilidad social y geográfica, así como la diversidad cultural que se concentra en las grandes ciudades.

Las identidades culturales peligran ante las influencias de sectores dominantes a nivel global, también la diversidad cultural se ve afectada por las prácticas económicas capitalistas y los medios de comunicación que impulsan la homogeneización cultural (Mac Gregor, 2005; Quintana Bernal et al., 2024). En este contexto, el patrimonio cultural no entra dentro de la lógica uniformadora de la globalización, por este motivo en el ámbito social se denota una devaluación del patrimonio cultural que ya no es visto como un referente cultural (Fernández-Soria, 2020).

Aunque la globalización representa una amenaza para las identidades culturales, también permite visibilizar la diversidad cultural al activar una "dinámica auto-identificadora" que responde a la homogeneización cultural. En este contexto, las identidades se construyen a través de prácticas y la historia local, lo que impulsa el resurgimiento de nacionalismos y la creación de

diversas identidades culturales (Mac Gregor, 2005; Fernández-Soria, 2020). Al mismo tiempo, existen comunidades que, aunque se adaptan a las influencias culturales externas, intentan conservar sus propias expresiones culturales (Quintana Bernal, 2024).

Capítulo 3

3 Metodología

El proyecto es de tipo interdisciplinar y tiene como objetivo aproximar al público guayaquileño al patrimonio arqueológico y a su herencia cultural mediante una exposición arqueológica atractiva y reflexiva, se decidió emplear un enfoque mixto (cuantitativo-cualitativo) y de alcance descriptivo.

Para la investigación se empleó el diseño exploratorio secuencial (DEXPLOS), que inicia con la recopilación y análisis de datos cualitativos y luego avanza hacia la obtención y análisis de datos cuantitativos. También se utilizó la investigación transversal no experimental, específicamente en la fase cuantitativa del DEXPLOS, debido al empleo de la encuesta de opinión (Hernández Sampieri et al., 2014).

La fase inicial, de carácter cualitativo, se centró en describir la indumentaria de las sociedades originarias de la costa ecuatoriana, desde las diversas formas de elaboración hasta explorando sus implicaciones sociales, políticas y religiosas a través de una investigación bibliográfica. Los resultados de esta etapa sirvieron para crear, en la fase cuantitativa, la encuesta de opinión dirigida a personas de la ciudad de Guayaquil.

Posteriormente se realizaron las entrevistas a 3 especialistas en el área de arqueología, museografía y educación, que sirvieron para validar y enriquecer los contenidos recabados en la investigación bibliográfica y sus recomendaciones para la elaboración del guion museológico-museográficos.

Las fases anteriores sirvieron para conocer los temas de mayor interés para las personas para orientar el contenido y enfoque de la exposición arqueológica. Por último, las entrevistas y

las encuestas sirvieron para conceptualizar y elaborar el guion museológico-museográfico en las últimas fases.

En resumen, las fases para la realización del proyecto fueron:

- Investigación bibliográfica
- Entrevistas a especialistas
- Encuestas al público en general
- Conceptualización de la exposición
- Elaboración del guion museológico-museográfico

3.1 Investigación Bibliográfica

Para el diseño del guion museológico fue indispensable la investigación bibliográfica de fuentes científicas (libros, artículos, tesis, entre otros) de estudios relacionadas a la indumentaria de las culturas arqueológicas de la costa ecuatoriana. Esta investigación se encuentra en la sección de “Antecedentes de prácticas culturales”.

Se clasificó la información en categorías relacionadas a la indumentaria, las cuales se dividieron en:

- Industria textil
- Iconografía de los figurines
- Textilería
- Orfebrería
- Mullu
- Tatuajes y pinturas corporales

Al mismo tiempo, en las categorías textiles y orfebrería se subdividieron en tres tipos de evidencia: arqueológica, etnohistórica y etnoarqueológica. Es importante destacar que la evidencia etnoarqueológica se obtuvo exclusivamente de estudios etnográficos relacionados con los textiles. Por otro lado, en la categoría de iconografía se recopiló información a partir de investigaciones centradas en el análisis de los figurines y su indumentaria, las cuales derivaron en interpretaciones sobre la organización social, política y religiosa de las sociedades originarias de la costa de Ecuador

3.2 Encuesta al público

Las encuestas son herramientas útiles para recopilar datos de diversas personas con el propósito de describir de forma numérica las tendencias y opiniones de una población a partir del análisis de una muestra (Hernández Sampieri et al., 2014). El diseño de las encuestas buscó fomentar la participación comunitaria al involucrar a personas de diferentes grupos etarios y niveles de conocimiento en el proceso de investigación. Este enfoque responde a los principios de la nueva museología y la museología crítica, que destacan la importancia de la participación comunitaria para democratizar los museos y garantizar que sean espacios inclusivos y significativos.

El objetivo general de la encuesta es identificar el nivel de conocimiento sobre las sociedades originarias de una parte de la población de Guayaquil, también sus preferencias en tipos de museo y las temáticas relacionadas con estas sociedades que les interesarían ver en una exposición. Esta encuesta tiene como propósito diseñar una propuesta atractiva y entretenida que promueva el aprendizaje de parte de la herencia cultural de los ciudadanos de Guayaquil-

Para esta encuesta, fue necesario conocer las opiniones y conocimientos de diferentes grupos etarios: adolescentes (15 a 18 años), adultos jóvenes (19-25 años) y adultos (mayores de 26 años). Se consideró pertinente incluir la opinión de personas no especializadas e inclusive alejadas del ámbito museístico y arqueológico al ser un público esencial para promover la educación cultural y la difusión del patrimonio arqueológico nacional.

Se optó por un muestreo no probabilístico, que se caracteriza por responder a las características de la investigación y los propósitos del investigador, es un tipo de muestreo que no permite generalizar los resultados de la población (Hernández Sampieri et al., 2014). El enfoque no probabilístico fue necesario debido a la falta de un marco muestral completo y al tiempo limitado disponible para la obtención de datos. Aunque esto limita la capacidad de generalizar los resultados a parte de la población de Guayaquil, los datos obtenidos ofrecen una base exploratoria valiosa para comprender las preferencias y conocimientos de un público diverso.

Presencialmente se encuestaron a adolescentes de bachillerato de una unidad educativa particular en Guayaquil y complementariamente se diseñó una encuesta en línea para participantes voluntarios. De esta manera, se obtuvieron datos tanto en formato presencial como digital, ampliando el alcance de la recolección de información. Las ventajas de las encuestas en línea radican al permitir la participación de múltiples personas y por ser una herramienta rápida de bajo coste, por ejemplo, museos realizan pequeñas encuestas con información preliminar en redes sociales para recolectar sugerencias, opiniones y para reconocer tendencias de su público (Castellanos Pérez & Pérez Santos, 2022).

Para el sondeo se utilizó el sondeo tipo bola de nieve, es decir, las encuestas se compartieron mediante canales digitales, aprovechando redes sociales para llegar a un público

diverso (Castellanos Pérez & Pérez Santos, 2022). Además, se realizaron las encuestas en un colegio particular, elegido por su accesibilidad y disposición para participar. Si bien el uso de redes sociales y la selección de una unidad educativa particular introducen sesgos al limitar la diversidad sociodemográfica de los participantes, estos métodos permitieron recopilar datos preliminares de manera eficiente y permitieron la participación de públicos relevantes para el estudio.

En síntesis, aunque los resultados no son generalizables, proporcionan información valiosa sobre las percepciones de audiencias potenciales para exposiciones arqueo-museológicas y puede servir como base para investigaciones similares en el futuro. Finalmente, los datos recolectados sirvieron como insumo clave para (1) identificar el nivel de conocimiento sobre las sociedades que habitaron la costa del país, así como (2) conocer si los participantes han tenido experiencias previas en museos y preferencias de tipos de museos, (3) identificar el tipo de exposiciones más atractivas para ellos e (4) identificar los temas más interesantes para una exposición arqueológica.

3.3 Entrevista a especialistas

La entrevista se define como una herramienta flexible y abierta que permite un intercambio de información entre el entrevistador y el entrevistado sobre un tema específico. En este proyecto, se propone llevar a cabo una entrevista semiestructurada, basada en una guía de temas y preguntas, otorgando al entrevistador la libertad de formular preguntas adicionales para profundizar en la información obtenida (Hernández Sampieri et al., 2014).

Como se indicó en párrafos anteriores, se entrevistó a 3 especialistas, a uno en arqueología, relacionado a estudios sobre indumentaria. Esta entrevista tuvo como objetivo

profundizar en los contenidos obtenidos a través de la investigación bibliográfica, identificando posibles vacíos, brindando información complementaria o enfoques alternativos basados en su experiencia. Además, se formularon preguntas específicas para orientar el diseño de la propuesta de exposición arqueológica.

Asimismo, se entrevistó a dos especialistas en museografía y educación en el área de museos con el propósito de optimizar la propuesta de exposición, centrándose en aspectos como el tipo de narrativa, el uso de colores, la iluminación, los recursos museográficos y la incorporación de tecnologías como herramientas educativas.

3.4 Conceptualización de la exposición

Para la conceptualización, primero fue necesario definir el título de la exposición, los objetivos, el público meta y el tema central para, posteriormente, desarrollar una estructura narrativa que permita cumplir con los objetivos planteados (Galindo, 2018). Para posteriormente crear la historia a través del *storytelling* (Willey, 2019).

Como menciona Willey (2019), aunque cada visitante tiene características únicas y experimenta el mundo desde una perspectiva diferente, la mayoría comparte una naturaleza curiosa y se siente atraída por historias bien elaboradas, por este motivo fue esencial utilizar el *storytelling* como una herramienta para la realización del diseño de la exposición.

Willey (2019) menciona que los elementos que sirven para crear la historia de la exposición son: Primero, la base de todo es la gran idea (The Big Idea), le sigue los temas principales (Main Themes), y, por último, los mensajes (Messages). Cabe mencionar que se trata de un proceso creativo no lineal que precisó de replantear, editar y reeditar las ideas.

La gran idea es el concepto central que otorga sentido y propósito a la exposición; es significativa para el público y no es trivial. Su relevancia radica en que establece los límites dentro de los cuales se desarrollarán los pasos siguientes del proceso expositivo. Aunque a menudo se confunde con los objetivos, temas o resultados, la gran idea se distingue por su capacidad para proporcionar significado, coherencia y peso conceptual. Además, se define en una oración que resume lo que se verá, hará y/o descubrirá en la exposición (Serrell, 2019).

Al mismo tiempo, los temas y los mensajes deben sustentar y alinearse con la gran idea. Los temas principales son ideas críticas, mientras que los mensajes son información concreta que apoya a los temas principales, los mensajes se clasifican en: primario, aquello que la exposición debe presentar; secundario, aquello que la exposición debería mostrar; por último, terciario, un mensaje que puede incluirse si es posible (Willey, 2019).

3.5 Elaboración del guion museológico-museográfico

Para el guion museológico-museográfico se adaptó el esquema para guion museológico de Galindo (2018) el cual se dividió en: tema, subtemas, contenidos, apoyos comunicacionales, prefiguración museográfica y colección.

1. Tema: corresponde al título de los temas principales de la exposición.
2. Subtemas: posteriormente, se enumeraron los subtemas asociados a cada uno de los temas.
3. Contenido: se explica brevemente en qué consisten los subtemas Se describió concisamente su contenido teniendo en cuenta la investigación bibliográfica realizada que sirvió de base para crear los apoyos comunicacionales.

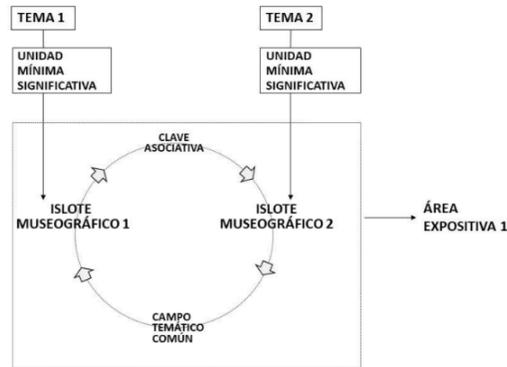
4. Apoyos comunicacionales: son recursos como, por ejemplo, textos de sala, imagen, vídeo, grabación sonora, infografías, mapas, etc; que sirven para enfatizar las ideas de la exposición.
5. Prefiguración museográfica: sirve como punto de partida para el diseño museográfico, Se consideró el recorrido previsto para los visitantes dentro del área de exposición, se describió sobre los estímulos se deseaban provocar en el visitante y el por qué. En otras palabras, se consideraron los elementos de ambientación, las instalaciones o dispositivos museográficos que estarán presentes, así como las emociones, reacciones y comportamientos previstos en el público.
6. Colección: En esta sección se incluyó el nombre de las figuras de la lista anexa (Anexo D) de bienes arqueológicos, fotográficos o artísticos con su respectivo código.

Tras la elaboración del guion museológico en el formato establecido, la propuesta conceptual debe tomar forma en el espacio museográfico. Para interpretar el guion en espacio fue necesario utilizar la estrategia del islote museográfico para continuar con el proceso crítico-creativo de creación de la exposición (Galindo, 2018).

Galindo (2018) describe al islote museográfico como una estructura integrada por diversos elementos museográficos, como paneles, vitrinas, pedestales y bases, que agrupan un subconjunto de bienes u objetos museables que, junto con sus recursos de apoyo comunicacional, están vinculados a una Unidad Mínima Significativa.

Figura 11

Ejemplo de la articulación de los islotes museográficos dentro de un área expositiva.



Nota: Adaptado de El guion museológico, una herramienta para la seducción, de Galindo, 2018.

La Unidad Mínima Significativa (UMS) consiste en el desarrollo mínimo de un tema, el cual no puede descomponerse más dentro del espacio físico, sin perder claridad ni dificultar la comprensión para los visitantes. En otras palabras, cada UMS se asocia a un islote museográfico y reúne la información necesaria para ser comprendida de manera independiente, sin depender de los demás islotes de la exposición, y a pesar de estar integrada dentro de un tema más amplio (Galindo, 2018).

El desarrollo del argumento de la exposición se logra mediante una adecuada organización y conexión de los islotes museográficos a lo largo del recorrido espacial. Esto se alcanza utilizando claves asociativas, como códigos de colores, tipografías, objetos destacados o íconos, que son elementos claros y fácilmente comprensibles para el público. Durante el diseño museográfico, se llevó a cabo una revisión crítica tanto de la secuencia de los islotes como de las claves asociativas, asegurando que estuvieran alineados con la conceptualización general de la exposición (Galindo, 2018).

Capítulo 4

4. Resultados

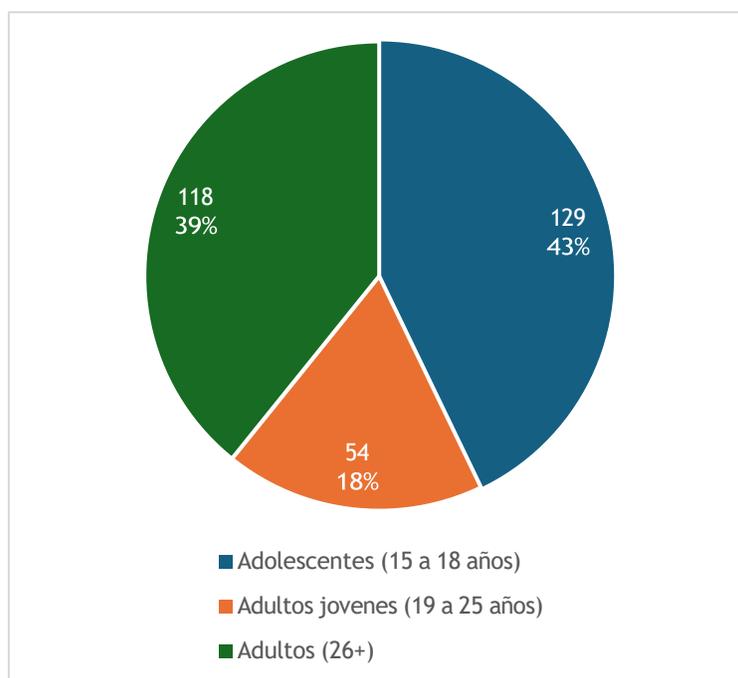
4.1 Análisis de las encuestas

La encuesta constó con 301 participantes, los cuales 224 registraron sus respuestas en el formato en línea, mientras que 77 estudiantes de bachillerato de un colegio particular del norte de Guayaquil fueron encuestados presencialmente. En ambos formatos se realizaron las mismas preguntas.

4.1.1 Edades

Figura 12

Grupos etarios de los encuestados

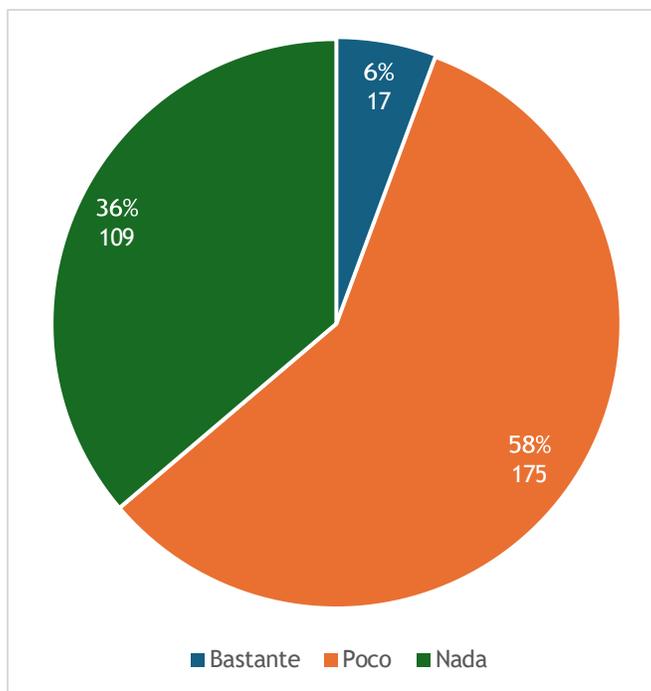


En la encuesta en línea participaron 52 adolescentes, 54 jóvenes adultos y 118 adultos mayores de 26 años. Por otro lado, la mayoría de los adolescentes encuestados de forma presencial tienen entre 15 a 17 años, a excepción de tres estudiantes de 18 años y uno de 14 años. Sumando ambos formatos, en la encuesta participaron 129 adolescentes conformando el 43% de la muestra (Figura 12).

4.1.2 Conocimiento sobre sociedades originarias

Figura 13

Conocimiento sobre las sociedades originarias según los encuestados

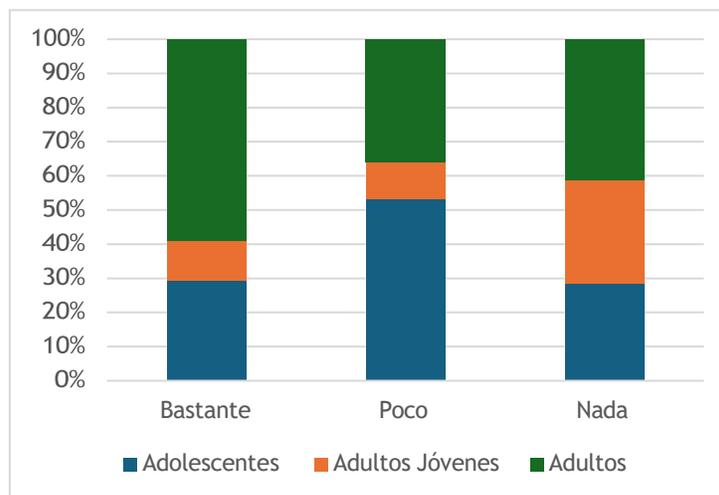


La mitad de los encuestados en línea reconocieron tener poco conocimiento sobre las sociedades originarias, mientras que 43% respondieron que su conocimiento era nulo y solo un 7% reconocieron saber bastante del tema. Por otro lado, de los adolescentes encuestados presencialmente el 80% respondieron que conocían poco, el 17% nada y solo 2 personas mencionaron conocer bastante. En su totalidad, la muestra refleja que la mayoría de los encuestados tiene poco o nulo conocimiento sobre las sociedades originarias (Figura 13)

Como se muestra en la Figura 14, el 59% de las personas que afirmaron tener un bastante conocimiento fueron adultos, quienes también representaron el 43% de aquellos que declararon no tener ningún conocimiento. Por su parte, los adolescentes constituyeron el 53% de los encuestados que indicaron tener poco conocimiento.

Figura 14

Conocimiento sobre sociedades originarias por grupo etario

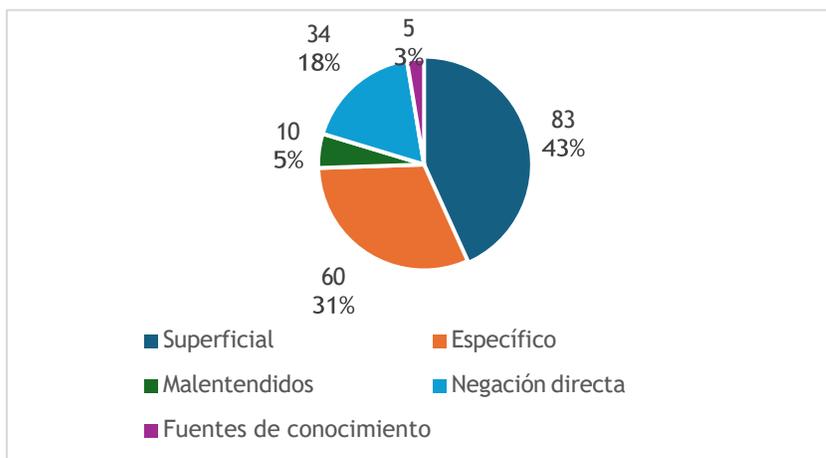


Posteriormente, se preguntó a quienes respondieron conocer "poco" o "bastante" sobre las sociedades originarias qué específicamente sabían al respecto. Las 192 respuestas obtenidas se agruparon en cinco categorías de conocimiento: superficial, específico, negación directa, malentendidos y fuentes de conocimiento (Figura 15).

La mayoría de las respuestas correspondieron a un “conocimiento superficial”, especialmente entre los adolescentes de la muestra. En segundo lugar, predominó el “conocimiento específico”, también mayoritariamente atribuido a los adolescentes.

La categoría de “negación directa” incluyó las respuestas de personas que, pese a afirmar tener conocimiento, no ofrecieron información concreta y se limitaron a respuestas negativas o evasivas, representando el 18% de la muestra. Por otro lado, la categoría de “malentendidos” abarcó respuestas que no estaban relacionadas con el tema, lo que constituyó el 5% de la muestra. Finalmente, la categoría de “fuentes de conocimiento” incluyó respuestas que, aunque no contestaban directamente la pregunta, reflejaban los medios o lugares donde las personas adquirieron información sobre las sociedades originarias

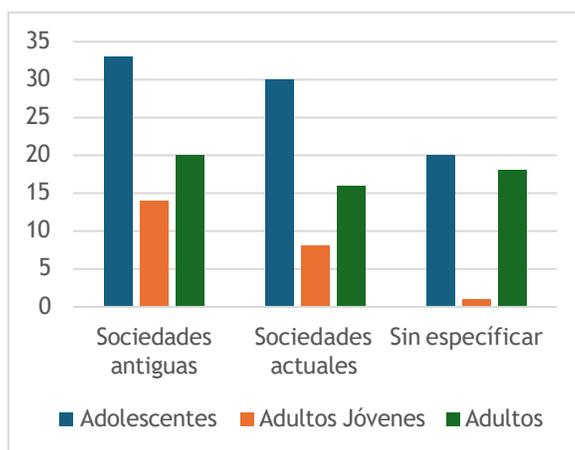
Figura 15
Tipos de conocimientos



En cuanto al conocimiento superficial y específico se observan dos tendencias en las personas de la muestra, pues sus respuestas estaban direccionadas a sociedades originarias antiguas y sociedades actuales, incluyendo la categoría de “sin especificar” que abarca respuestas generales sobre su conocimiento (Figura 16).

Se observa que en su mayoría los adolescentes, al igual que los adultos, relacionan a las sociedades originarias con el pasado. Seguido, lo relaciona con las poblaciones originarias de la actualidad. Por otro lado, los adultos tienden a no especificar a qué tipo de sociedades se refieren

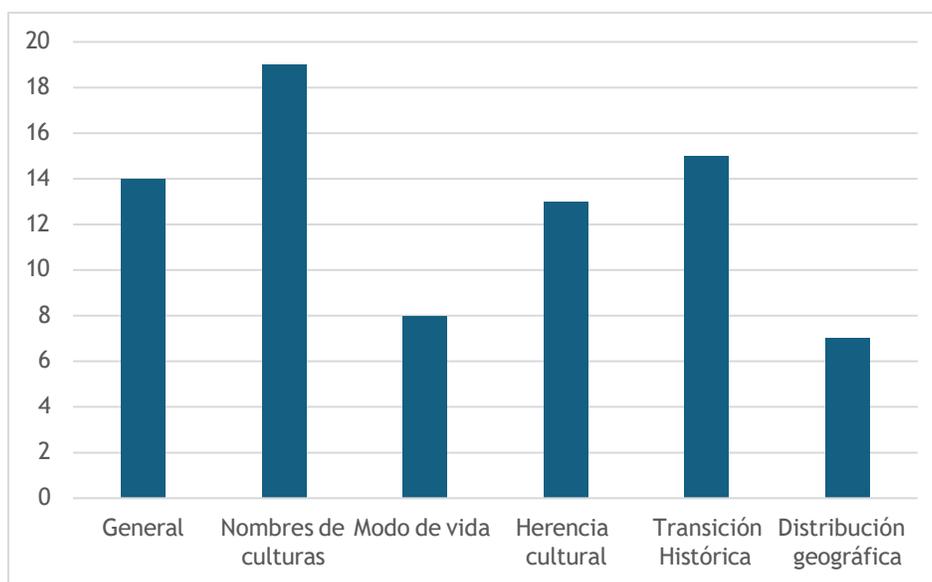
Figura 16
Categorías de conocimiento superficial y específico por grupo etario



En la categoría de "sociedades antiguas" (Figura 17), las subcategorías se definen de la siguiente manera: "General" incluye respuestas con información amplia y no específica; "Modo de vida" describe las actividades de subsistencia y aspectos económicos, sociales y religiosos; "Nombres de cultura" contiene respuestas que mencionan directamente los nombres de culturas arqueológicas; "Herencia cultural" abarca respuestas que señalan la influencia de las sociedades antiguas en la sociedad ecuatoriana; "Transición histórica" incluye respuestas relacionadas con la colonización; y "Distribución geográfica" comprende respuestas que indican las regiones donde se establecieron estas sociedades.

“General” fue la categoría que la mayoría de los adolescentes escogieron, al igual que en las subcategorías “modo de vida”, “herencia cultural” y “transición histórica”. En cambio, los adultos jóvenes respondieron en su mayoría “nombres de culturas”. Por último, en la subcategoría “distribución geográfica” los encuestados relacionaron a las sociedades antiguas con la costa y la sierra.

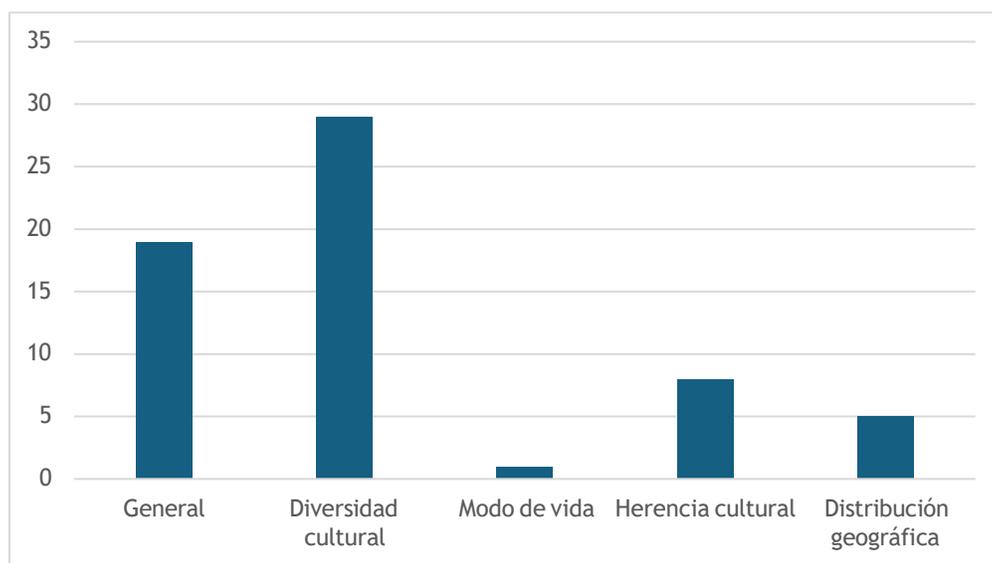
Figura 17
Subcategorías de conocimiento sobre sociedades antiguas



En la categoría de "sociedades actuales" (Figura 18), las subcategorías se definen al igual que la categoría anterior a diferencia de “diversidad cultural” que, además de contener nombres de las sociedades actuales, se resalta la diversidad cultural en el país. En cuanto a las demás subcategorías, en “general” respondieron en su mayoría adolescentes, al igual que en las subcategorías “diversidad cultural” y “herencia cultural”. Finalmente, en la subcategoría “distribución geográfica” los encuestados relacionaron a las sociedades actuales con la amazonia y la sierra

Figura 18

Categorías de conocimiento sobre sociedades actuales



4.1.3 Preferencias de museos

El 86% de los encuestados ha visitado un museo, mientras que el 14% no lo ha hecho, sin una diferencia notable entre grupos etarios (Figura 19). En cuanto a las preferencias, los adolescentes muestran mayor interés por las exposiciones de arte, seguidas de las de historia y arqueología. Los adultos jóvenes prefieren exhibiciones artísticas, históricas y culturales. Por su

parte, los adultos se inclinan principalmente por las exposiciones arqueológicas, seguidas de las culturales y artísticas (Figura 20).

Para la propuesta de exposición arqueológica sería acertado aplicar elementos de exposiciones de arte, es decir, combinar elementos de arte y fotografía con la exposición de bienes patrimoniales. Esto con la finalidad de atraer a un público variado, en especial a jóvenes, a exposiciones arqueológicas.

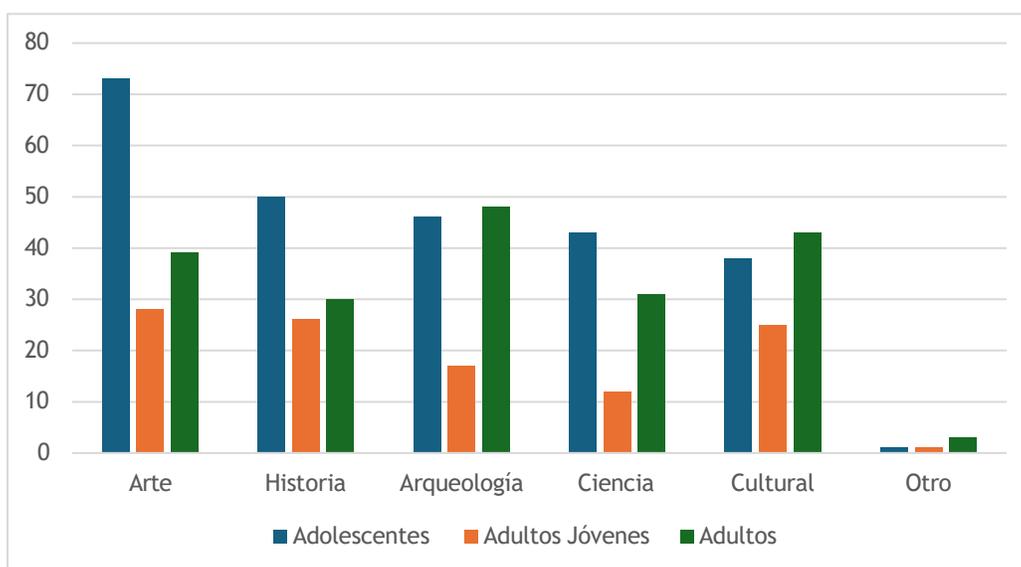
Figura 19

Encuestados que han visitado un museo



Figura 20

Exposiciones preferidas por grupo etario.



4.1.4 Temáticas preferidas

La mayoría de los encuestados eligieron desear conocer más sobre la organización social y las prácticas religiosas (Figura 21). Los adolescentes y adultos prefirieron temas como textiles, organización social y prácticas religiosas. Mientras que los adultos jóvenes la organización social, prácticas religiosas y tatuajes y/o pinturas corporales (Figura 22).

Figura 21
Temáticas de exposición preferidas

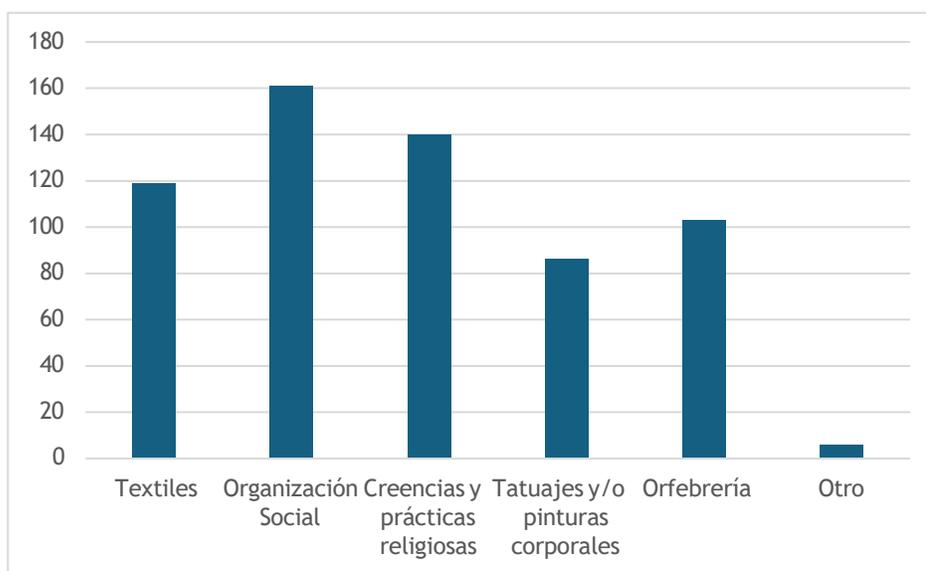
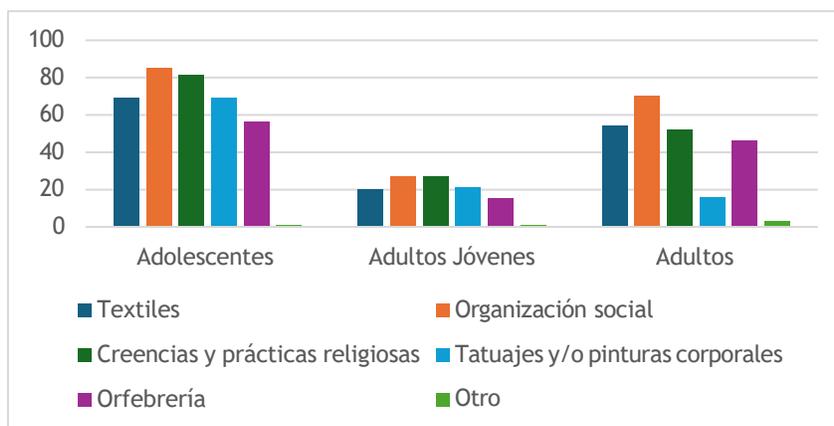


Figura 22
Temáticas de exposición preferidas por grupo etario



4.2 Análisis de las entrevistas a especialistas

4.2.1 Arqueología

La entrevista con el arqueólogo, también curador de museo, proporcionó información sustancial para enriquecer el diseño del guion museológico, complementando la investigación bibliográfica con perspectivas prácticas y conceptuales. El entrevistado destacó la pertinencia del tema, señalando que, a pesar de la importancia de los textiles en las sociedades precolombinas del Ecuador, estos han sido menos estudiados en comparación con otros bienes culturales como la cerámica.

En términos de organización, recomendó estructurar la exposición en temáticas principales y subdividirlas en subtemas, subrayando la necesidad de restringir los períodos cronológicos. Este enfoque permitiría profundizar en detalles específicos cuando se enfoca en un solo período o cultura, mientras que una exposición de mayor alcance requeriría un tratamiento más general de los contenidos.

El arqueólogo identificó elementos clave para la exhibición, tales como los ponchos de los chamanes y los sombreros de concha *Spondylus*, resaltando su uso ritual y su carga simbólica. También sugirió incluir fragmentos textiles recuperados, evidencia indirecta como improntas textiles en figurinas Jama-Coaque, y relatos de cronistas que describen la riqueza de los textiles precolombinos. Estos elementos permitirían a los visitantes apreciar el significado histórico y social de estas piezas. Asimismo, subrayó que los ponchos de chamanes y los elementos de guerreros son representativos de los roles sociales y jerárquicos en estas culturas.

Para conectar la temática con el contexto actual, propuso realizar comparaciones visuales entre indumentaria contemporánea y precolombina, empleando ejemplos como trajes litúrgicos

relacionados con roles de poder. Además, recomendó abordar aspectos relacionados con pigmentos textiles y pinturas corporales, sugiriendo análisis fisicoquímicos de sellos como método para ampliar el conocimiento sobre este tema.

Por último, el entrevistado mencionó fuentes complementarias que podrían enriquecer la investigación, tales como *Sellos: la potencia del ícono* de Montalvo Puente y Acevedo Gómez de la Torres (2022), *Textiles y vestidos en el Ecuador precolombino* de Ochoa (1999), y *Lo humano y lo divino: metalurgia y cosmogonía en la América antigua* de Falchetti (2018).

4.2.2 Museos

El análisis de las entrevistas realizadas a dos especialistas en el campo de los museos (una educadora y una museógrafa) revela puntos cruciales para optimizar la propuesta de exposición arqueológica sobre la indumentaria precolombina de la costa ecuatoriana. El objetivo principal de las entrevistas fue explorar diversos aspectos relacionados con la narrativa expositiva, la distribución de los elementos, el uso del color, la iluminación, los recursos gráficos y la integración de nuevas tecnologías.

En cuanto a la narrativa, la educadora destacó la importancia de utilizar técnicas de *storytelling* para hacer la exposición más accesible y atractiva para el público general, ya que las exposiciones arqueológicas suelen ser percibidas como demasiado informativas y pesadas. Por otro lado, la museógrafa expresó su preferencia por una estructura no cronológica, sugiriendo que una disposición que incluya elementos de diversas épocas históricas enriquecería la experiencia del visitante.

Ambas entrevistadas coincidieron en la importancia de una investigación arqueológica e histórica sólida antes de la creación de la exposición. Esta investigación es fundamental, ya que servirá como base para la elaboración del guion museológico, que posteriormente se traducirá en el guion museográfico, adaptado a las características del espacio en el que se llevará a cabo la exposición.

En lo que respecta a la interactividad y el tipo de experiencia que debe ofrecer la exposición, la educadora subrayó que la experiencia debe ser *sensorial*, permitiendo a los visitantes interactuar con objetos tangibles, como réplicas textiles, para experimentar directamente su textura o incluso probarse réplicas de la vestimenta utilizada en épocas precolombinas. La museógrafa, por su parte, destacó la diversidad de los públicos y sugirió que, para atraer a diferentes grupos, deben emplearse estrategias variadas, como el uso de nuevas tecnologías. En este sentido, propuso la integración de pantallas táctiles, que permitirían al público examinar en detalle la vestimenta histórica, así como el uso de códigos QR para acceder a información adicional.

Con respecto a los programas educativos, la educadora resaltó su relevancia para promover la exposición entre jóvenes de escuelas, colegios y universidades. También sugirió una estrategia innovadora denominada “vitrinas itinerantes”, en la que réplicas de objetos patrimoniales se exhibirían en lugares de alta circulación para generar interés por la exposición. La museógrafa, en cambio, propuso que la promoción también debe realizarse a través de las redes sociales, especialmente para captar la atención del público más joven. Ambas entrevistadas coinciden en que, en ciudades como Guayaquil, donde el interés por el ámbito cultural no es universal, las estrategias de promoción son esenciales.

En términos de inclusión, la educadora destacó la necesidad de realizar esfuerzos para atraer a personas de contextos vulnerables y personas con discapacidad. Señaló que lo sensorial juega un papel clave en la creación de una experiencia inclusiva. La museógrafa complementó esta idea, indicando que el lenguaje de la exposición debe ser claro y accesible para todos los públicos. Además, mencionó que, conforme a la ley de cultura, debe incluirse el uso de Braille y Kichwa, como parte de una política inclusiva.

Sobre la museografía y los elementos expositivos, ambas especialistas coincidieron en el uso de maniqués para recrear las vestimentas de las sociedades originarias. En cuanto al diseño del espacio, la museógrafa sugirió el uso de colores vivos para hacer la exposición atractiva a nivel sensorial y en coherencia con la temática de la indumentaria precolombina. En relación con la iluminación, destacó la necesidad de utilizar luces frías, ya que las luces cálidas podrían deteriorar los bienes patrimoniales. Asimismo, enfatizó la importancia de que las fotografías e ilustraciones utilizadas en la exposición sean de alta calidad para evitar la pérdida de detalles esenciales.

Por último, en lo que respecta a las nuevas tecnologías, la museógrafa subrayó que, aunque es fundamental incorporar tecnologías interactivas, deben considerarse las limitaciones presupuestarias y los recursos disponibles para cada proyecto. En este sentido, recomendó la implementación de elementos digitales prácticos, como videos o imágenes en 3D, para enriquecer la experiencia del visitante sin comprometer la viabilidad del proyecto.

4.3 Guion Museológico-Museográfico

La exposición “Las costuras en el tiempo: Indumentaria originaria de la costa ecuatoriana” tiene como principal objetivo fomentar el conocimiento y la valoración del

patrimonio cultural de la costa ecuatoriana a través de la indumentaria de las sociedades originarias, al ser un componente didáctico para comprender los cambios sociales, destacando su relevancia histórica, cultural y social. Asimismo, busca sensibilizar a los visitantes sobre la importancia de preservar y proteger el patrimonio arqueológico y cultural del Ecuador, promoviendo un sentido de identidad y responsabilidad hacia nuestra herencia.

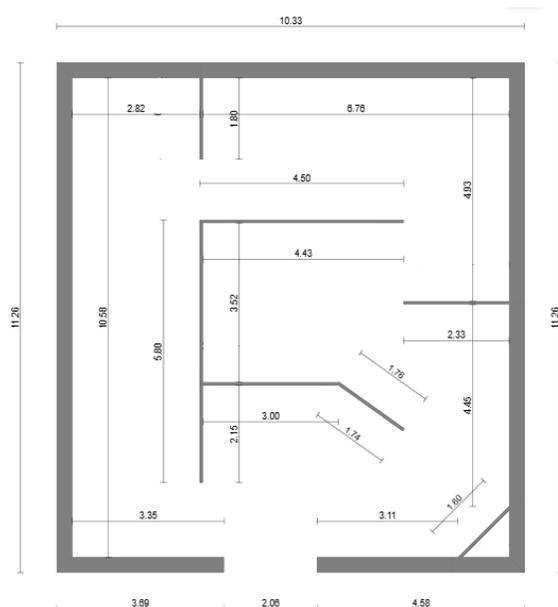
La exposición está dirigida al público general de la ciudad de Guayaquil, con un enfoque especial en estudiantes de escuelas y colegios, quienes representan una audiencia en formación clave para fortalecer el conocimiento y la valoración del patrimonio cultural, convirtiéndose así en futuros visitantes recurrentes y promotores de los museos.

En términos generales, el tema central de la exposición es la indumentaria utilizada por las sociedades originarias de la costa del Ecuador. Y la gran idea es: explorar cómo la indumentaria conecta a los ciudadanos de Guayaquil con su herencia originaria, evidenciando los elementos compartidos y cómo la colonización moldeó nuestra percepción de esa herencia, transformándola en estigma y vergüenza.

La exposición inicia con el panel informativo introductorio de la exposición (Figura 23). Seguido del primer islote museográfico titulado “Hilando el ayer y el hoy” que sirve como introducción y presenta las herramientas textiles utilizadas por las sociedades del pasado, aquellas utilizadas por sus descendientes en la provincia de Santa Elena y también por la sociedad contemporánea de Guayaquil.

Figura 23

Plano con medidas aproximadas para la construcción de la exposición

**Figura 24**

Introducción de la exposición.

LAS COSTURAS EN EL TIEMPO
INDUMENTARIA ORIGINARIA DE LA COSTA ECUATORIANA

Vestirse va más allá de lo superficial. Es una práctica universal que trasciende el tiempo y define épocas. A través de la indumentaria, comunicamos quiénes somos, quiénes aspiramos a ser y cómo nos relacionamos con nuestro entorno. Más que una necesidad, es una forma de expresión, un arte y, en la actualidad, una poderosa industria global.

Guayaquil, como ciudad portuaria, refleja una riqueza cultural única, resultado de la confluencia de personas de distintas regiones del Ecuador y del mundo. De la mezcla de múltiples etnias y culturas surge la población autodenominada mestiza.

Antes de nosotros y antes de la llegada de los colonizadores europeos, existieron personas habitando el actual territorio costero del Ecuador. Estas comunidades, al igual que nosotros, usaron la vestimenta como un lenguaje visual para comunicarse, marcar jerarquías, expresar su identidad cultural y participar en rituales significativos, tanto en la vida como en la muerte.

Teniendo esto en cuenta ¿somos realmente tan diferentes a ellos?
 ¿No somos, al final, parte del mismo tejido social e histórico?

Seguido está “Forjando el poder” que presenta cómo se construyó y consolidó el poder a través de las desigualdades en las sociedades del pasado mostrando figurinas que denotan la diferenciación social a través de los roles de género aplicados a mujeres; seguido, mostrar figurinas relacionadas a la religión y poder como son los sacerdotes, sacerdotisas y chamanes, etc; demostrando cómo se exacerbó la diferenciación social después de la diferenciación por género. Por último, mostrar familias y parejas hetero y homosexuales con el fin de resaltar la naturaleza humana, pero también para reflexionar sobre los prejuicios racistas y homófobos eurocentristas que afectan nuestra sociedad.

En “Metal y Mully” se presentan las decoraciones personales y rituales de sociedades como La Tolita-Tumaco, Jama-Coaque, Bahía y Milagro-Quevedo, describiendo la fuente de obtención de los metales, brevemente su proceso de creación y el simbolismo detrás de los ornamentos de metal y concha *Spondylus*.

Finalmente, la sección titulada “Labrando el presente” exhibe figurinas que destacan tatuajes y pinturas corporales, acompañadas de descripciones que recogen las impresiones de los colonizadores sobre las sociedades que habitaron la costa del actual Ecuador. Este espacio invita a reflexionar sobre cómo la marginalización de las sociedades originarias, promovida por los europeos que se consolidaron como la fuerza dominante en el territorio, fue resultado de prejuicios racistas y homófobos. Estos prejuicios, lejos de quedar en el pasado, persisten en la actualidad, perpetuados por nosotros, mestizos con ascendencia indígena, al reproducir actitudes de desprecio hacia una parte esencial de nuestra herencia cultural.

“Hilando ayer y hoy” es la primera sección que van a ver los visitantes dentro del recorrido, yendo desde el subtema 1, 2 y 3 en sucesión. Esta sección sirve para mostrar al público la universalidad del vestir desde lo contemporáneo a lo antiguo.

Desde la introducción se describen a los descendientes de las sociedades originarias y se resume su historia que está vinculada con la navegación y la riqueza de sus textiles. Posteriormente se conecta con las prácticas textiles en Santa Elena que están a punto de desaparecer en contraposición de la industria de la moda global. Este último subtema sirve para que los visitantes reflexionen sobre el daño ambiental y social de las prácticas textiles. Finaliza con las herramientas ancestrales, para que puedan ser comparadas con las herramientas utilizadas por las tejedoras y las industrias.

La sala de exposición contará con paredes de color púrpura, al ser uno de los colores utilizados para teñir tejidos desde milenios por nuestras sociedades originarias. Los objetos de exposición de los dos primeros subtemas no estarán colocados en vitrinas.

En el subtema 1 se colocará un panel informativo introductorio (Figura 25) en el que se colocará dos fotografías antiguas de recolectores de cacao (Figura C63) y de la costa de la península de Santa Elena (Figura C64). Se espera que los visitantes interactúen con el telar vertical (Figura 26), que será colocado contra la pared entre los párrafos su respectivo panel informativo (Figura 27), así como con un fragmento de tejido (Figura 28) que estará colocado en un banquito de madera. También debajo de la línea rosa del panel se colocarán enmarcadas ramas de algodón nativo (Figura 29) y añil (Figura 30).

En la sección del subtema 2 se colocará un panel informativo (Figura 31) y frente a este una máquina industrial (Figura 32) en una mesa, además de hilos de coser (Figura 33). Se plantea

crear un recurso interactivo (Figura 34) en el que se le preguntará al visitante “¿Cuántas prendas compras al año?” en donde colocarán pequeñas esferas negras en envases transparentes enumerados del 1 al 10+ para responder la pregunta.

Por último, en el lado izquierdo del panel informativo introductorio (Figura 35) se colocará fotografías de improntas de textiles en barro de Real Alto (Figura 4) y de una pieza cerámica Jama-Coaque (Figura 36). Debajo del panel introductorio se colocará una vitrina horizontal que irá con una cédula (Figura 37) sobre las fusayolas exhibidas (Figuras de C10 a C17) y se presentaran otras herramientas como agujas de cobre (Figuras C8 y C9).

A la derecha de la introducción se colocará el título de la herramienta educativa (Figura 38), debajo de este se colocará una Tablet en la que se visualizará en alta calidad textiles e información sobre su hallazgo y sobre la cultura Milagro-Quevedo y las tolas, esto servirá para que los visitantes admiren los detalles de los tejidos antiguos (ver Figura 39). Al costado izquierdo de las fotografías de improntas se colocará un mapa de la costa ecuatoriana (Figura 40).

Figura 26
Panel informativo de subtema 1

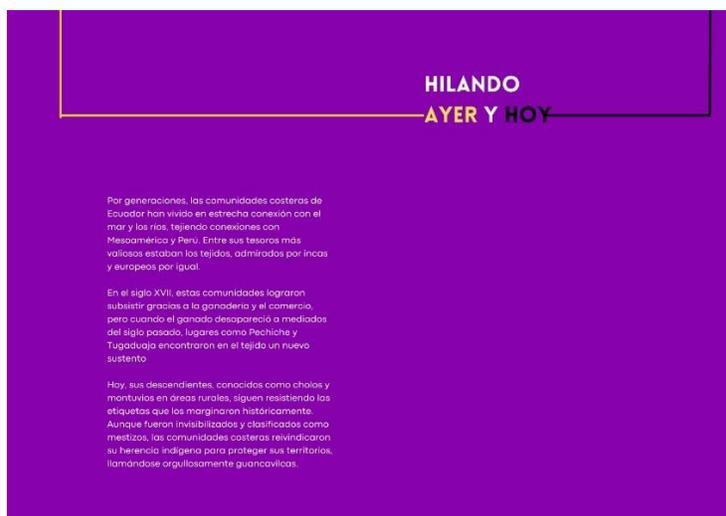


Figura 27
Ejemplo de telar vertical.



Adaptado de Etnoarqueología de la producción textil del valle de Chanduy en la provincia de Santa Elena de López Cheves, 2024.

Figura 28
Panel de subtema de tema 1.

ALGODÓN: COLOR Y TRADICIÓN

En Santa Elena y Manabí, el tejido ha sido una tradición que conecta a las comunidades con su entorno natural. El algodón criollo, blanco y café, fue la base de esta labor. En tiempos antiguos, los hilos se teñían con tintes naturales: púrpura obtenido de un caracol marino llamado múrice, azul del añil, cafés de cáscaras de guasmo y algarrobo, y amarillo del corazón del árbol moral.

El proceso era todo un arte. Usaban una herramienta llamada fusayola para torcer el algodón en hilos finos o grueso y con ayuda del telar vertical se tejían manteles, alforjas o hamacas.

Con el tiempo, el algodón local fue reemplazado por hilos industriales, y herramientas tradicionales como la fusayola quedaron en desuso. Lo que antes se transmitía de generación en generación, de abuelas a nietas o incluso entre hombres, está desapareciendo.

Hoy, este legado cultural casi se ha extinguido. En 2002 había 11 tejedoras activas; ahora, en 2024, apenas quedan dos.

Figura 29
Ejemplo de tejido.



Adaptado de Etnoarqueología de la producción textil del valle de Chanduy en la provincia de Santa Elena de López Cheves, 2024.

Figura 30
Algodón Nativo.



Fuente: Laboratorio de arqueobotánica ESPOL.

Figura 31
Planta de Añil.



Fuente: Laboratorio de arqueo-botánica ESPOL.

Figura 32
Panel de subtema 2 de Tema 1

TEXTILES EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA
MASIVO

La industria textil es un pilar económico en Ecuador, contribuyendo con el 7% del Producto Interno Bruto (PIB) y generando cientos de miles de empleos. Sin embargo, enfrenta un gran reto: reducir su impacto ambiental. La moda global, que movió 1,68 billones de euros en 2023, sigue creciendo a un ritmo acelerado. A medida que las ciudades crecen y el poder adquisitivo aumenta, la moda rápida se ha expandido, ofreciendo ropa barata para un consumo masivo y veloz.

Aunque las fibras naturales siguen presentes, el poliéster y otros materiales sintéticos dominan la producción. Este material, que no es biodegradable, contamina los ecosistemas y contribuye a la crisis ambiental. Además, la moda rápida fomenta la explotación laboral en países en desarrollo.

Por eso antes de tu próxima compra, pregúntate: ¿realmente lo necesito?

Figura 33

Ejemplo de máquina de coser industrial.



Nota: Imagen bajo licencia CC0 1.0 Universal. Fuente: PxHere

Figura 34

Ejemplos de hilos de costura.



Nota: Imagen bajo licencia CC0 1.0 Universal. Fuente: PxHere

Figura 35
Ejemplo de recurso interactivo.



Nota: Exposición “Stefan Sagmeister: The Happy Show ”. Fuente: flickr, de Noah Scalin 2012.

Figura 36
Panel de subtema 3 de tema 1

ANCESTRALIDAD
LAS PRIMERAS PRÁCTICAS TEXTILES

Debido al clima cálido y húmedo de nuestro país, la conservación de textiles antiguos es casi imposible. Por este motivo se ha recurrido a evidencias indirectas para conocer su existencia. Se cree que la cestería estuvo presente en contextos funerarios de hace unos 9,000 años, en la cultura Las Vegas de Santa Elena. Otras evidencias son las figurinas con vestimenta, pesos de red, anzuelos y fragmentos de cerámica perforada, que podrían haber sido las primeras fusayolas.

La primera evidencia directa de textiles fue descubierta en el sitio Real Alto, en Chanduy, provincia de Santa Elena. En pedazos de arcilla mal cocida de la cultura Valdivia, en la que se encontraron impresiones de telas. Más tarde, se confirmó la presencia de algodón (*Gossypium barbadense*) a través de semillas carbonizadas halladas en un contexto doméstico, datadas entre 3500 y 3000 a.C. Las herramientas, técnicas y materia prima se heredaron a sus actuales descendientes. sus descendientes.

Figura 37*Impronta de textil en figura Jama Coaque.***GA-2-2062-81**

Nota: Elaboración propia. Fuente: Reserva arqueológica del MAAC.

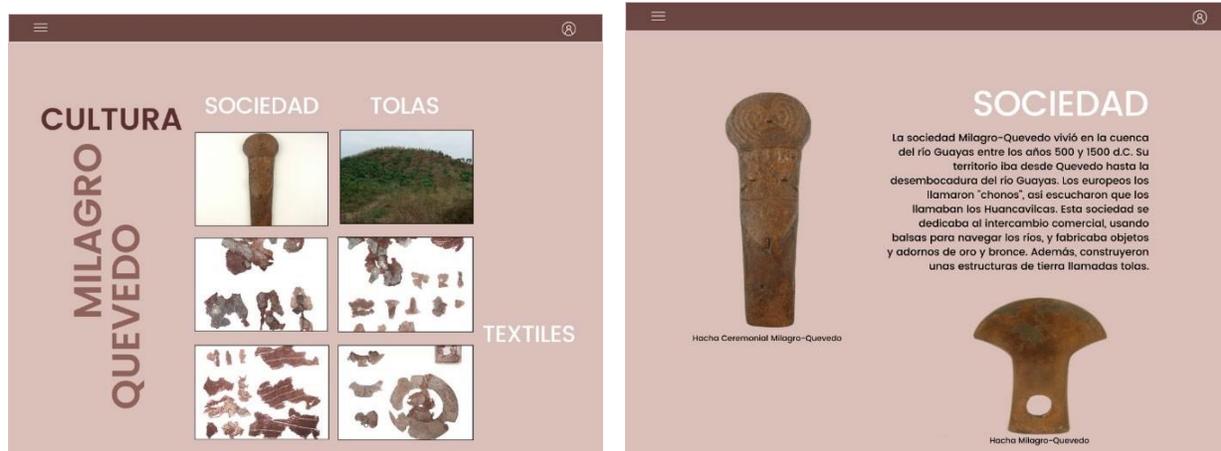
Figura 38*Cédula de sección 1 de subtema 3 de tema 1*

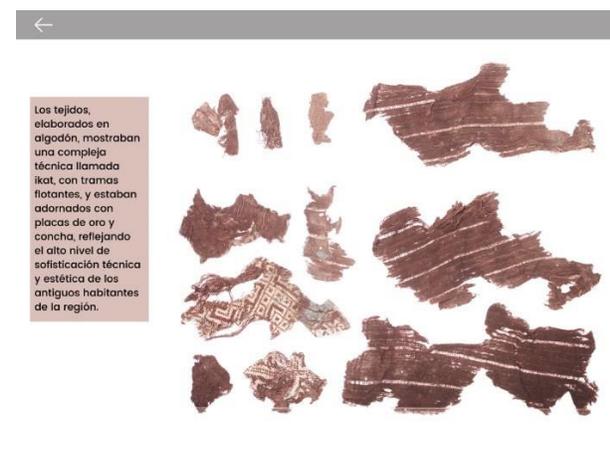
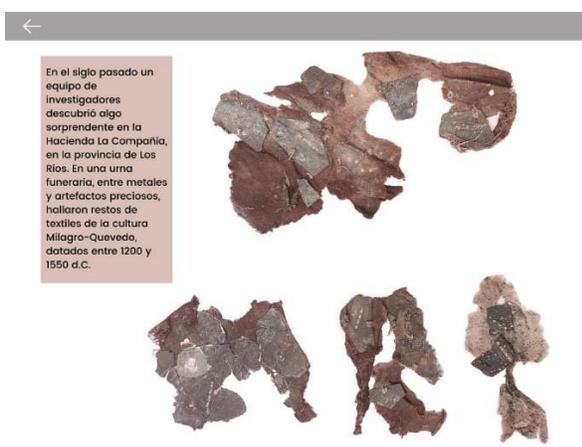
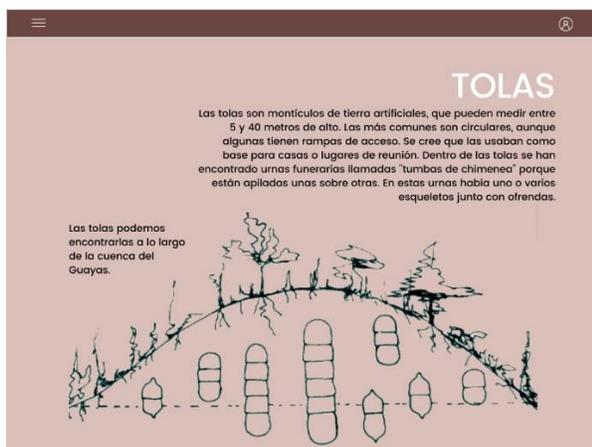
FUSAYOLAS

Las fusayolas, además de ser herramientas esenciales para el hilado, también reflejan la creatividad de las culturas que las producían, adquiriendo una dimensión artística única. Su diseño varía según la época y la región

Bahía 1, 2, 3, 5 y 6 La Tolita 7 y 8

Manteño 9

Figura 39*Panel de sección 2 de subtema 3 de tema 1***Figura 40***Herramienta educativa digital*



Nota: Figura de tola tomada de Contreras Barco (2022). Figura de tolas de Holm (1983). Textiles y hachas de reserva del MAAC (GA-100-2008-81 y GA-5-914-78).

Figura 41
 Mapa de la región costa del Ecuador.



Adaptado de Villacrés, 2009. Disponible bajo licencia CC BY-SA 4.0. Fuente: Wikimedia Commons.

Figura 42
 Disposición de la sala 1

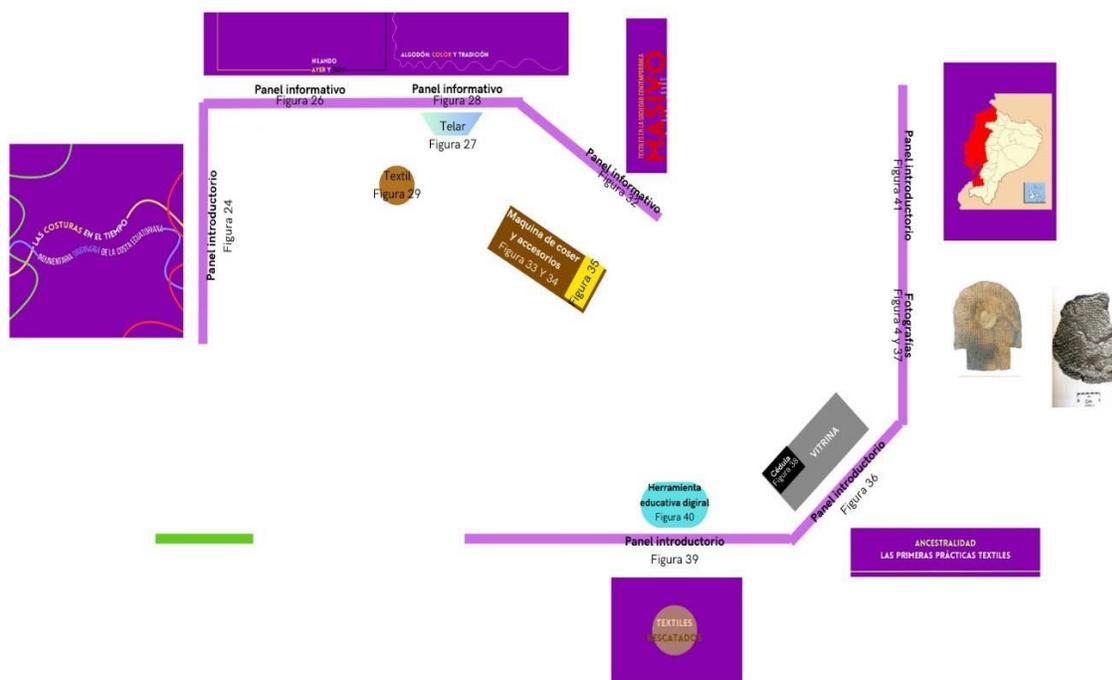


Figura 43
Planos 3D de Sala 1



Nota. Elaborado por Richard Jhonson Tixi Yupa.

4.3.2 Sala 2: Forjando el poder.

En la segunda sección de la exposición se explica cómo se construyó el poder en las sociedades originarias de la costa ecuatoriana empezando desde la diferenciación por género en “Las primeras desigualdades”, hasta la diferenciación social en “Ritual y cotidianidad” y, por último, se presentó su parte más humana al exhibir figurinas relacionadas en “Familia”.

En esta parte se pretende mostrar la organización social, desde la diferenciación de géneros como base de la subsecuente diferenciación social, estas dos primeras partes desean evocar curiosidad y reflexión al apreciar que las desigualdades han existido en el pasado como en el presente,

Al igual que el aspecto de familia, al reconocer que las figurinas no se tratan de simples objetos, sino de personas con sentimiento y emociones que tuvieron una familia, pareja e hijos, este subtema pretende generar empatía y reflexión que las familias, parejas y personas no heteronormativas existían y no eran condenadas por ello en la antigüedad.

La sala contará con paredes de color rojo, al entrar a la sala, los visitantes serán recibidos por un panel introductorio del contenido de esta sección (Figura 43). Posteriormente, se encontrarán con las vitrinas de plataforma que contienen los bienes arqueológicos y serán iluminados con una luz fría, agrupadas en tres conjuntos (por cada subtema) que guiarán el recorrido de manera secuencial. Además, cada subtema contará con un panel explicativo general. Entre las vitrinas se brindará información adicional en cédulas informativas.

Los visitantes serán recibidos primero por el panel introductorio del subtema 1 (Figura 44), en el que se exhibirán en dos vitrinas verticales figurinas Valdivia (Figuras C1 a C7) que se

colocarán en ambos lados del panel informativo de este subtema, en el primer panel, más cercano a la entrada de la sala se colocará una cédula informativa (Figura 45).

El segundo subtema es “Ritual y cotidianidad” el cual, por su extensión, se colocará en la pared más extensa del espacio y en el medio el panel introductorio de este segundo subtema (Figura 46) se colocará en el extremo derecho de dicha pared. Este subtema engloba 3 temáticas: “Caciques y sacerdotes”, “Sacerdotisas: ritualidad femenina” y “Guerreros”.

El primero abarca cómo era representada la masculinidad, sus significado y rol en sus sociedades, y como a través de la indumentaria se aprecian las diferentes actividades que desempeñaron, además como se liga el poder con lo masculino en sociedades como Jama-Coaque, Bahía y La Tolita. En la vitrina horizontal se colocarán dos cédulas informativas (Figura 47), junto a las figurinas (Figuras C20 a C26 y C29).

A continuación, en “Sacerdotisas: ritualidad femenina” se menciona como las mujeres en sociedades La Tolita y Jama-Coaque desempeñaron el papel de sacerdotisas y, como en Valdivia, eran parte de rituales femeninos. En esta parte se colocarán en una vitrina una cédula informativa (Figura 48) y los bienes arqueológicos (Figuras C19, C22, C27, C28, C48 y C49).

Finalmente, en “Guerreros” se trata como se organizaron los combatientes Jama-Coaque y se presenta evidencia que algunas mujeres fueron parte de este grupo. Como detalle se explica que son las cabezas trofeo y como esa práctica sigue vigente en sociedades contemporáneas. En esta sección se colocará dos cédulas informativas (Figura 49) y se mostrará en una vitrina horizontal las figurinas (Figura C30 a C32) con una cédula informativa sobre las cabezas trofeo.

Por último, en el subtema 3 se utilizarán dos paneles informativos (Figuras 50 y 51), antes de la salida de la sala de colocará una vitrina cuadrada en la que se colocarán figurinas

afines (Figura C33 a C39). Este último subtema sirve como conector con el tema 3, al mencionar crónicas donde se describen los materiales de los accesorios utilizados por estas sociedades.

Figura 44

Panel introductorio del tema 2.



Figura 45

Panel subtema 1 del tema 2.



Figura 46
Cédula informativa subtema 1



Figura 47
Panel subtema 2 tema 2.



Figura 48
Cédulas informativas de sección 1 de subtema 2 de tema 2.



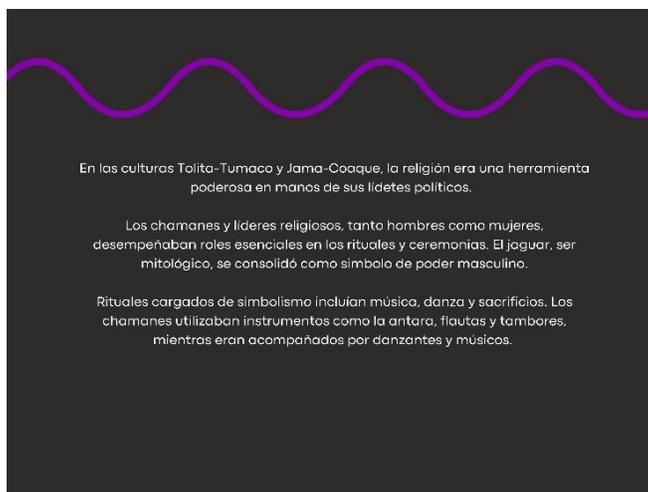


Figura 49
Cédula de sección 2 de subtema 2 de tema 2



Figura 50
Cédulas de sección 3 de subtema 2 de tema 2

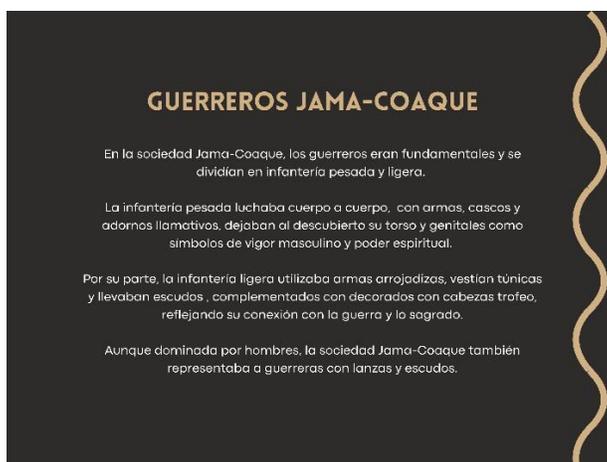




Figura 51
Panel informativo 1 de subtema 3 de tema 2



Figura 52

Panel informativo 2 de subtema 3 de tema 2

ENCHAQUIRADOS

Existen relatos de hombres jóvenes, denominados **enchaquirados**, que participaban en actividades homosexuales religiosas en templos, adornados con chaquiras (cuentas de concha) y oro, que demuestran su estatus social dentro de sus comunidades. Inclusive llegaban a ser enterrados vivos en la tumba de su cacique

“Estas tierras de Puerto Viejo son planas y con muy pocos cerros, y el sol las achicharra bastante y están un tanto enfermizas. La mayoría de los indios que habitaron la costa son sodomitas abominables, haciendo esto con los niños, y tenían a los niños muy bien **enchaquirados** y adornados con bastante joyería de oro.”

Fernández de Oviedo

“Ellos ataban sus brazos y piernas con algunas vueltas de cuentas de oro, plata y pequeñas turquesas, y cuentas y conchas rojas y blancas, sin permitir a ninguna de las mujeres usar estas”

Agustin de Zarate

Figura 53

Disposición de Sala 2

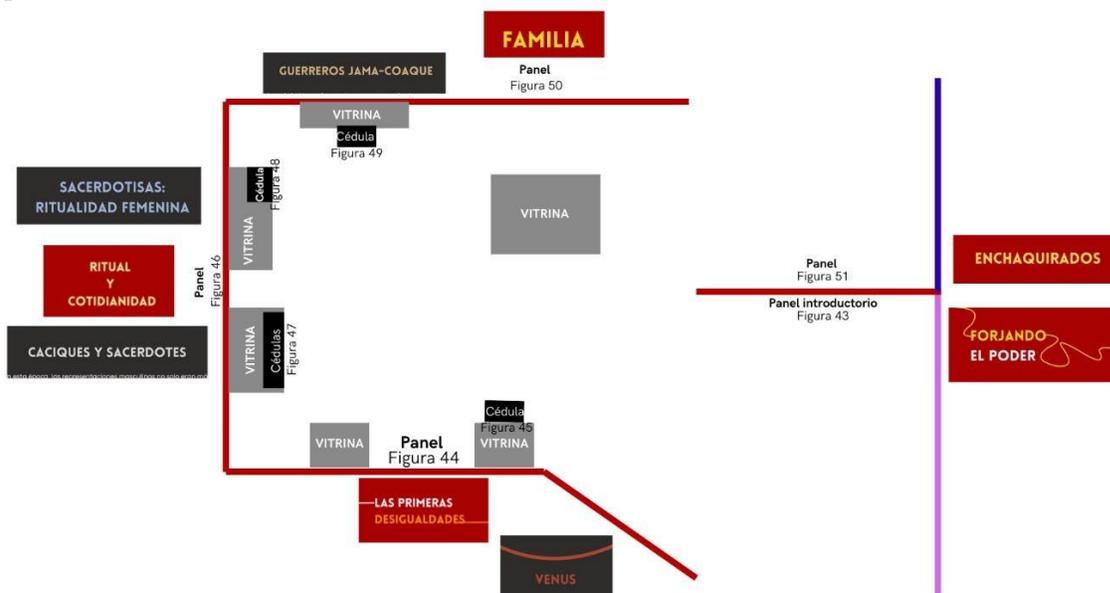


Figura 54
Plano 3D de Sala 2



Nota. Elaborado por Richard Jhonson Tixi Yupa.

4.3.3 *Sala 3: Metal y Mullu.*

En esta sala se presentarán accesorios metálicos y de concha spondylus. Primero, se presentará la fuente de materia prima de metales y, muy brevemente, las técnicas empleadas para su fabricación y posteriormente su significado a nivel social y ritual. Por último, se presentarán las impresiones de los conquistadores sobre la orfebrería de los nativos de la costa.

Esta parte de la exposición pretende ser solo de tipo informativa, pero se desea resaltar el atractivo estético de los accesorios personales metálicos y de concha Spondylus, exhibiendo dichos bienes en bustos de joyerías de color negro para enfatizar los colores de los ornamentos. Los bienes patrimoniales de metal (Figuras de C54 a c57 y de C59 a C62) se mostrarán en una sola vitrina horizontal que contará con las respectivas medidas de seguridad y con cédulas informativas (Figura 55 y 57) que complementan información sobre técnicas de manufacturas, materiales y máscaras ceremoniales. La información de los paneles se leerá, en orden, de derecha a izquierda a medida que se va avanzando en línea recta desde la entrada de la sala.

La sala no empezará con un panel introductorio sobre lo que observará, sino directamente con un panel sobre las fuentes de obtención de materia prima (Figura 53) que se ubicará, desde la entrada, en la pared ubicada en la derecha. Después le sigue un panel informativo del primer subtema “Oro y platino” (Figura 54). En la pared que se encuentra frente a la entrada de la sala se colocará el segundo panel del subtema 1 (Figura 56).

Otra manera de adentrarse a la sala es desde la entrada a la izquierda en la que estará el panel del subtema 2 (Figura 58) y a sus extremas dos vitrinas verticales que contendrán 2 y 3 collares de Spondylus (Figuras de C50 a C53 y C58) colocados en bustos de joyería de color

negro, al igual que los bienes patrimoniales metálicos. Adicionalmente, en las vitrinas se colocarán dos cédulas informativas sobre las Spondylus (Figura 59).

Por último, se presenta el subtema 3 el cual está planteado como conclusión del tema 3 y enganche para el tema 4. En este se plantea colocar primero un panel informativo (Figura 60) y posteriormente fragmentos de las impresiones de los cronistas europeos sobre la riqueza en metales de las poblaciones nativas de la costa (Figura 61).

Figura 55

Panel informativo tema 3



Figura 56*Panel informativo 1 de subtema 1 tema 3*

ORO Y PLATINO

Las sociedades originarias utilizaron metales como el oro y el platino para crear piezas ornamentales, funerarias y rituales, elaboradas con herramientas de piedra como yunques, martillos y cinceles. Entre estas, las más destacadas pertenecen a la cultura La Tolita-Tumaco, que floreció desde el norte de Manabí y Esmeraldas en Ecuador hasta la bahía de Buenaventura en Colombia.

Aprovechando su proximidad a los ríos Santiago, Onzole y Cayapas, perfeccionaron técnicas metalúrgicas como la creación de tumbaga (aleación de oro y cobre) y el trabajo en platino. Sus piezas combinaban metales preciosos con incrustaciones de piedras como esmeraldas, turquesas, jadeíta, cuarzo y obsidiana, reflejando la riqueza natural de la región y el ingenio artístico de esta sociedad.

Figura 57*Cédulas informativas subtema 1 tema 3*

TÉCNICAS

Los artesanos de La Tolita lograron moldear el platino combinándolo con oro argentífero (oro con plata). Debido a que el platino no se fundía fácilmente por su alta temperatura de fusión (1775 °C), lo mezclaban con oro, cuya temperatura de fusión es menor (1063 °C). Al fundirse el oro, el platino permanecía pastoso y, mediante martilleo, sus partículas se adherían al metal dorado, demostrando un ingenio único para la época.

La orfebrería de La Tolita también destacó por sus piezas articuladas y móviles, unidas mediante grapas, alambres o bordes plegados, con las máscaras como ejemplo icónico. Utilizaron técnicas como el martilleado para crear láminas y formas tridimensionales, así como el fundido para piezas pequeñas. Además, emplearon ensamblajes mecánicos, soldadura y repujado para fabricar piezas decorativas y complejas, compartiendo esta última técnica con la cultura Jama-Coaque.

**Figura 58**

Panel informativo 2 de subtema 1 tema 3

**Figura 59**

Cédulas informativos de subtema 1 tema 3.

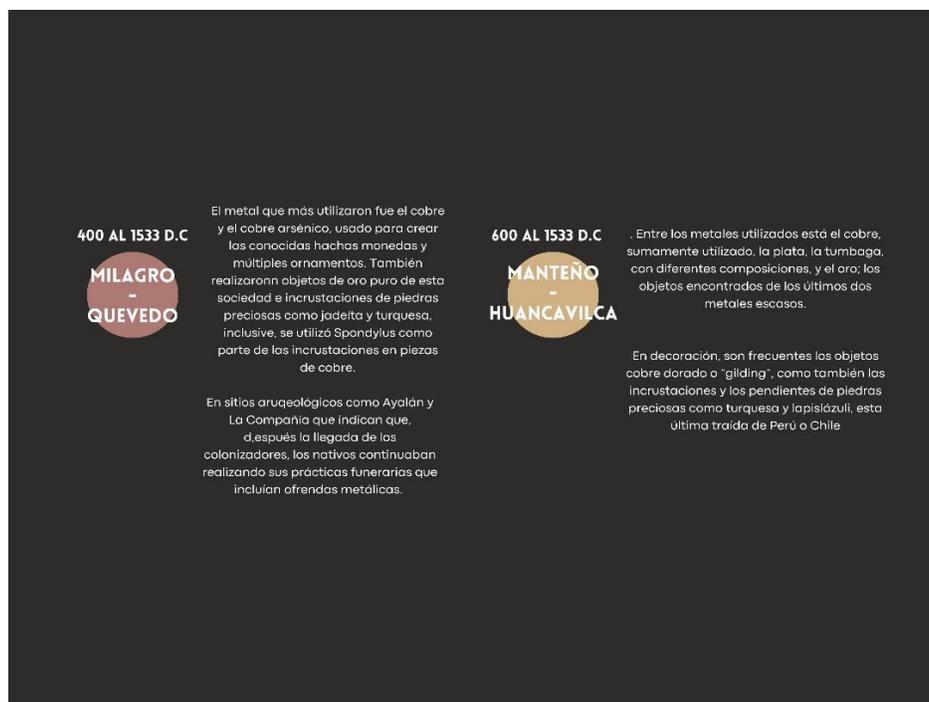


Figura 60
Panel de subtema 2 tema 3



Figura 61
Cédulas informativas de subtema 2



Figura 62
Panel de subtema 3 de tema 3

Cuando los europeos llegaron a las costas del Ecuador, quedaron deslumbrados por la riqueza que poseían los pueblos originarios. En Coaque, actual territorio de la provincia de Manabí, los conquistadores obtuvieron un gran botín de oro y otros bienes valiosos como la esmeralda. Continuaron saqueando riquezas de las poblaciones asentadas a lo largo de la franja costera hasta llegar a la Isla Puná y realizaron la primera fundición y reparto de oro y plata en el continente.

Figura 63

Cédulas informativas de subtema 3 tema 3

“Ya teníamos noticias de Coaque que era un pueblo muy rico en oro, plata, esmeraldas y otras piedras de otros colores, y chaquira de oro y plata, y de hueso... Había gran cantidad de ropa blanca de algodón”.

Diego de Trujillo

“Ellos ataban sus brazos y piernas con algunas vueltas de cuentas de oro, plata y pequeñas turquesas, y cuentas y conchas rojas y blancas, sin permitir a ninguna de las mujeres usar estas”

Agustín de Zarate

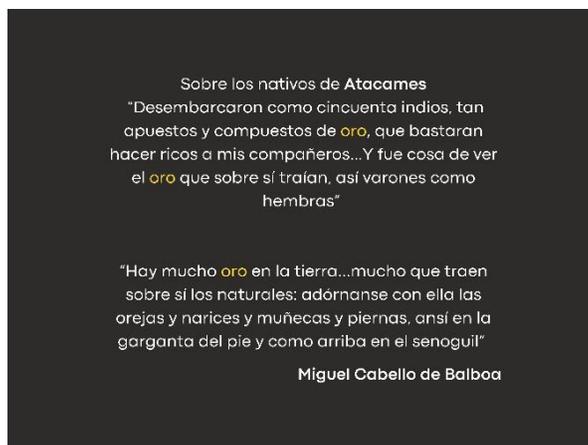


Figura 64
Disposición de sala 3

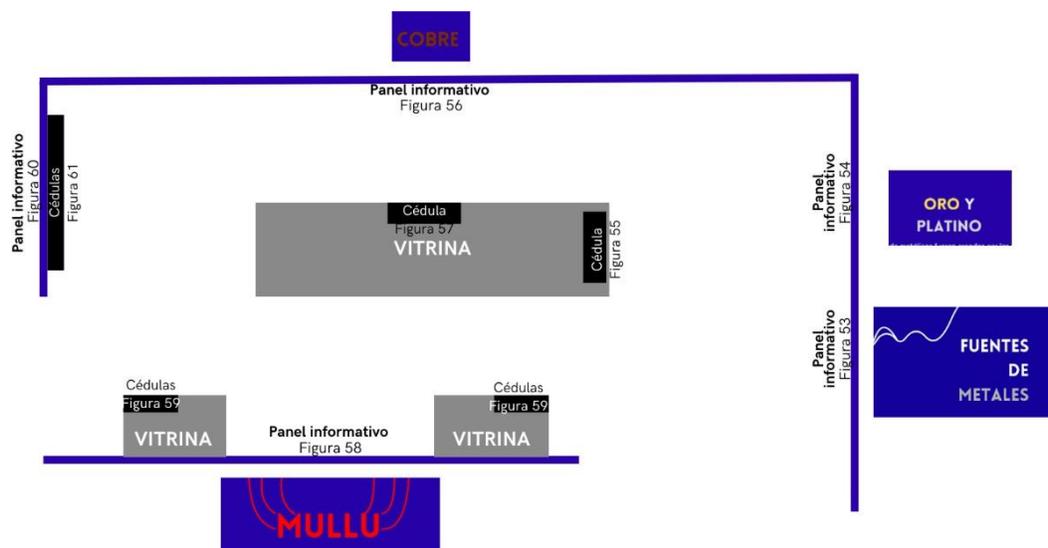


Figura 65
Plano 3D de saala 3



Nota. Elaborado por Richard Jhonson Tixi Yupa.

4.3.4 *Sala 4: Labrando el presente*

El contenido de la exposición aborda, en la primera sección denominada “Colonialismo”, las impresiones de los europeos sobre las sociedades originarias de la costa ecuatoriana, con énfasis en su desagrado hacia las prácticas de tatuajes y pinturas corporales. Posteriormente, el segundo subtema, denominado “Herencia”, reflexiona sobre los prejuicios contemporáneos que persisten en torno a nuestra herencia cultural, evidenciando la continuidad de las percepciones negativas que se han transmitido históricamente. De este modo, la exposición busca establecer un diálogo crítico entre las representaciones del pasado y los desafíos actuales en la valoración de nuestra herencia que es parte de nuestra identidad.

Esta sala pretende ser totalmente reflexiva e interactiva en comparación a las anteriores. Al ingresar el visitante se encontrará con un panel introductorio (Figura 63) y a su izquierda la definición de la RAE de la palabra cholo, una palabra ampliamente utilizada en Guayaquil en diferentes contextos (Figura 64) y del DLE la palabra montuvio/montubio (Figura 65).

En esta primera sección, a la derecha de la entrada, se mostrará primero una introducción sobre lo que significó el colonialismo para nuestras sociedades (Figura 66). Se exhibirán las figurinas arqueológicas de la cultura Manteño-Huancavilca que presentan diseños corporales (Figuras C40 a C42) y en cédulas se pondrán fragmentos de los pensamientos de los españoles sobre las sociedades, los tatuajes y/o pinturas corporales (Figura 67). En otra vitrina se podrán sellos (Figuras C44 a C47) junto con una descripción breve en una cédula sobre sus posibles funciones (Figura 68). Se mostrarán mapas sobre la ubicación de poblaciones indígenas en la costa (Figura C69 y 69).

Esta sección sirve como antesala para la siguiente, a la izquierda de la entrada, que toca el tema del estigma y la invisibilización de nuestra herencia ancestral en la que los mestizos aspiran a separarse de su ascendencia indígena. Aquí se pretende mostrar dos preguntas que promuevan la reflexión y que las respuestas se coloquen en notas adhesivas en dos colores diferentes, esto incentivará la participación e interactividad (Figura 70).

Frente a la pared en la que se colocarán las notas adhesivas se colocarán fotografías relacionadas con el río Guayas (Figuras C65 a C68). Adicionalmente se exhibirá en una vitrina un bien arqueológico de una balsa (Figura C43) en medio de las fotografías.

En sus extremos se colocará tres maniqués con las vestimentas de las sociedades Huancavilcas y Chonos. Sobre los Huancavilcas habrá dos figuras debido a que hay descripciones sobre la vestimenta femenina, mientras que sobre los Chonos solo existe masculina. La vestimenta de los huancavilcas se describe, en los hombres como una camisa sin mangas y una especie de taparrabos corto en la parte frontal y largo en la parte posterior, descrito como tipo “cola de caballo”, mientras que las mujeres vestían una tela amarrada a la cintura que llegaba a media pierna y una manta cubriendo sus hombros. Mientras los chonos andaban

mayormente desnudos, pero se describe que utilizaban taparrabos. Ambas sociedades convivieron en la ciudad de Guayaquil, se colocarán cédulas informativas sobre las descripciones realizadas por un cronista (Figura 71).

Figura 66

Panel introductorio de Tema 4



Figura 67

Panel 1 de subtema 2 de tema 4

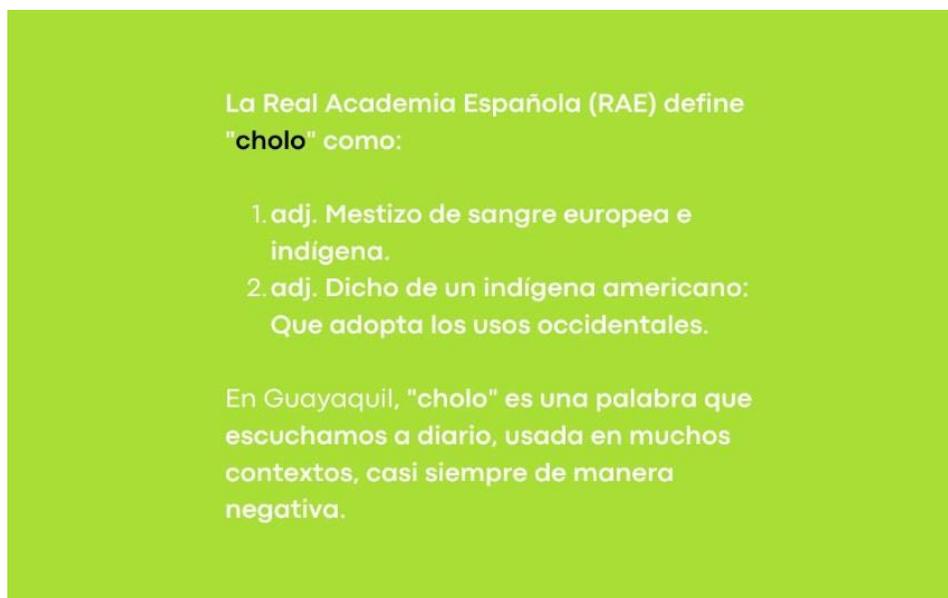
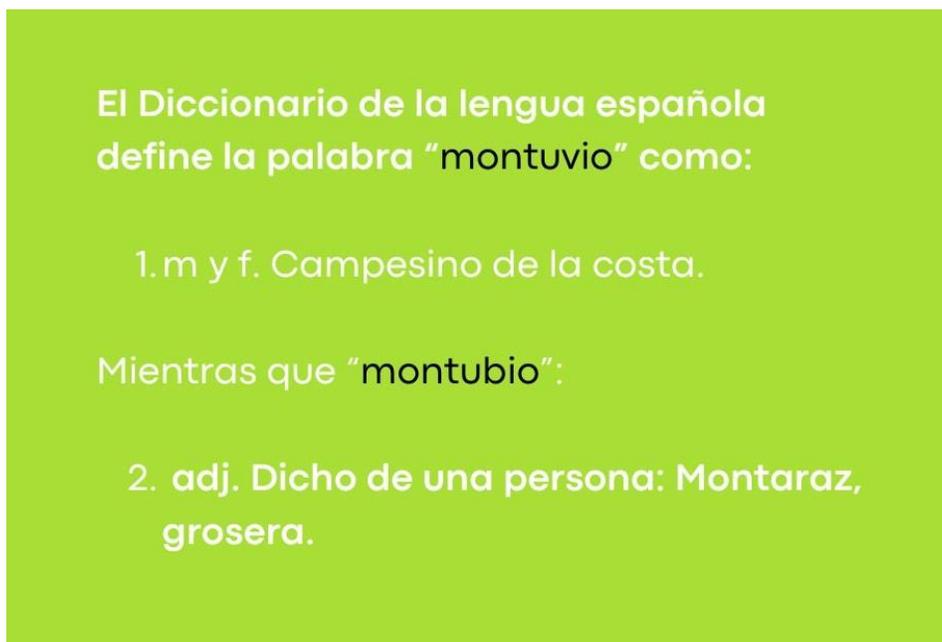


Figura 68

Paneles 1 de subtema 2 de tema 4



El Diccionario de la lengua española define la palabra "montuvio" como:

1. m y f. Campesino de la costa.

Mientras que "montubio":

2. adj. Dicho de una persona: Montaraz, grosera.

Figura 69

Panel introductorio de subtema 1 de tema 4



COLONIALISMO

Los europeos, aunque maravillados con las riquezas de estas sociedades, despreciaron sus prácticas religiosas y sociales, calificándolas dentro del pecado de la idolatría y sodomía. Al no coincidir con su visión del mundo, decidieron imponer su cultura, utilizando la violencia y la explotación. Esto llevó al etnocidio y a la aculturación de las sociedades originarias de la costa, alterando profundamente sus tradiciones y formas de vida.

Figura 70

Cédulas sección 1 subtema 1 tema 4

TATUAJES

La práctica del "tatuaje en relieve" se interpreta a partir de figurines de barro con rostros adornados y textos históricos que mencionan el término "labrar." Este concepto conecta con el origen de la palabra "tattoo," descubierta en Tahiti, donde significaba "marca sobre la piel" y reflejaba un profundo desarrollo cultural de este arte.

"En esta costa y tierra sujeta a la ciudad de Puerto Viejo y a la de Guayaquil hay dos maneras de gente, porque desde el cabo de Passaos y río de Santiago hasta el pueblo de Zalanga son los hombres labrados en el rostro, y comienza la labor desde el nacimiento de la oreja y superior de él y desciende hasta la barba, del anchor que cada uno quiere. Porque uno se labran la mayor parte del rostro, y otros menos, casi de la manera que se labran los moros. Las mujeres de estos indios por el consiguiente andan labradas y vestidas ellas y sus maridos de mantas y camisetas de algodón, y algunas de lana".

Cieza de León

"llegaron a otras provincias de gente más bárbara y bestial que toda la demás que por la costa hasta allí habían conquistado; hombres y mujeres se labraban las caras con puntas de pedernal"

Inca Garcilazo de la Vega

Figura 71
Cédulas sección 2 subtema 1 tema 4

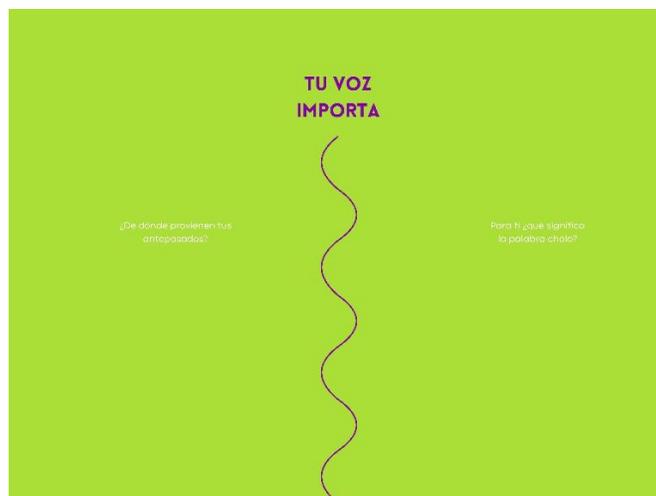


Figura 74
Cédulas subtema 2 tema 4



Figura 75
Panel final tema 4

Las palabras son más poderosas de lo que creemos, porque tienen la capacidad de dar forma a nuestra manera de ver el mundo. Desde la llegada de los colonizadores, se comenzó a contar una historia que descalificaba a quienes tenían ascendencia indígena, vinculando su herencia con la pobreza y la falta de educación. Esta narrativa, construida para justificar el dominio y la explotación, sigue vigente hoy en día. Incluso el mestizaje, un proceso que podría haber sido un puente cultural, ha sido utilizado a veces para alejarnos lo más posible de nuestras raíces indígenas. Al seguir repitiendo esas ideas, mantenemos viva una división que refuerza los estigmas y margina a quienes forman parte de esa rica herencia ancestral, la cual, lejos de ser un obstáculo, es un tesoro que define nuestra identidad.

Figura 76
Disposición sala 4

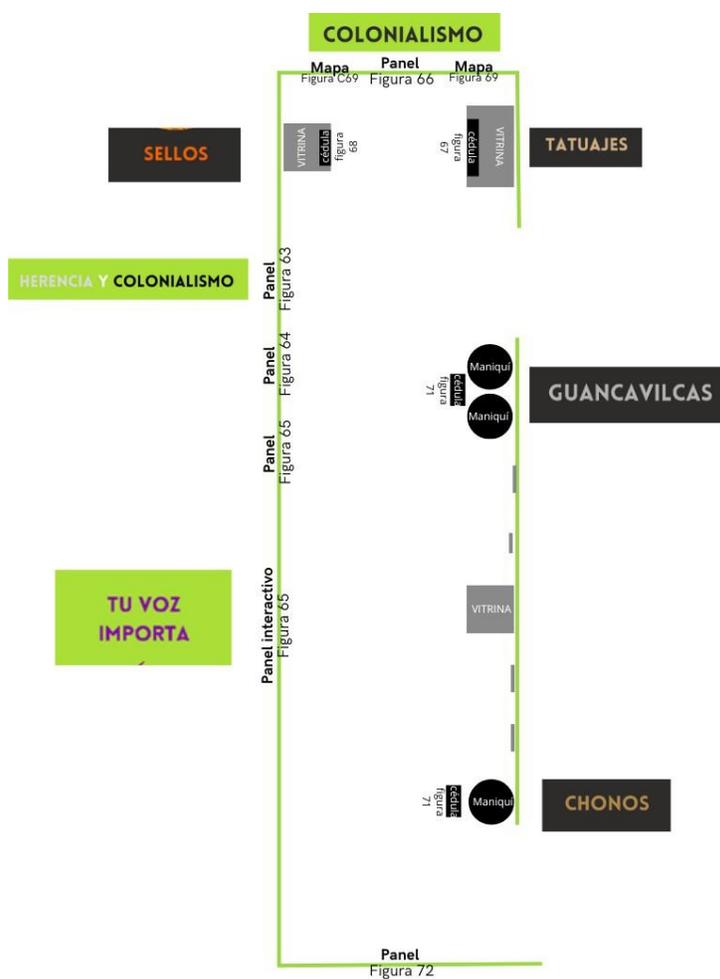


Figura 77
Plano 3D de sala 4



Nota. Elaborado por Richard Jhonson Tixi Yupa.

Capítulo 5

Conclusiones

El proyecto cuenta con un enfoque interdisciplinar, mezclando la didáctica de la arqueología con la museología y museografía que, como resultado, da vida a esta propuesta de exposición arqueológica que destaca por su enfoque innovador al utilizar la indumentaria como componente principal, combinando información histórica, interactividad y reflexión. Este enfoque busca fortalecer la conexión de la audiencia guayaquileña con su pasado ancestral al incorporar elementos del presente que faciliten esa relación.

La ejecución de la propuesta contó con la participación voluntaria de ciudadanos guayaquileños, quienes evidenciaron una notable falta de conocimiento sobre las sociedades originarias del Ecuador. Estos resultados demuestran la necesidad de estrategias innovadoras en la educación formal y no formal para acercar a la población de Guayaquil a su herencia cultural. Además, los ciudadanos encuestados expresaron interés en profundizar sobre temas como la organización social, las prácticas religiosas y los textiles, aspectos que fueron integrados en el desarrollo de la exposición.

La investigación bibliográfica permitió identificar y analizar los elementos de la indumentaria utilizados por las sociedades originarias de distintos períodos históricos. Asimismo, se abordaron temas contemporáneos y relevantes, como las desigualdades de género y sociales. En relación con las creencias religiosas, se destacó la importancia del *mullu* en los rituales y su asociación con los enchaquirados, visibilizando que la diversidad sexual no era condenada en la antigüedad.

A partir de los resultados de esta investigación, se conceptualizaron las cuatro secciones de la exposición y se seleccionaron bienes museables de la colección arqueológica del MAAC, los cuales fueron integrados en el guion museológico.

Finalmente, como complemento a la propuesta, se diseñó una herramienta educativa digital centrada en la cultura Milagro-Quevedo, ya que es una sociedad vinculada geográficamente y socialmente a la ciudad de Guayaquil. Esta herramienta fue diseñada para apelar al interés de un público joven que está conectado con la tecnología.

Bibliografía

- Acuña, S. R. (2007). Vestimenta e identidad en el Valle del Mantaro: la Kutuncha. *Artesanías De América*, 63- 64, 213-240.
- Alemán C. A. (2006). Los museos como instrumentos educativos. *Cultura*, (20), 13-30.
- ve
- Andrade, M. (2019). Del primer Museo Nacional del Ecuador a las colecciones científicas entre 1839 y 1876. *Index Revista de Arte Contemporáneo*, 8. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.205>
- Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana. *Nueva Sociedad*. 147.. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2568_1.pdf
- Banco Central del Ecuador (2004). Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo.
- Barrandon J.N., **Valdez Francisco**, Estévez P. (2004). Identificación mineralógica de las fuentes del oro precolombino utilizado en la metalurgia prehispánica del Ecuador. en Perea A. (ed.), Montero I. (ed.), García Vuelta O.(ed.). *Tecnología del oro antiguo : Europa y América*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 32, p. 405-416. ISSN 09561-3663.
- Benavides, H. (2006). La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados. *Íconos - Revista De Ciencias Sociales*, (24), 145–160. <https://doi.org/10.17141/iconos.24.2006.154>
- Benzoni, G. (2000 [1572]). Historia del nuevo mundo (relatos de su viaje por el Ecuador, 1547-1550. Banco Central del Ecuador.

- Bravo C. (1985). Francisco de Xerez, Verdadera relación de la Conquista del Perú. Crónicas de América, 14.
- Bonomo, M.; Prates, L.; Madrid, P.; Di Padro, V.; León, C.; Angrizani, R.; Pedersoli, C.; Bagaloni, V. (2010). Arqueología: conocer el pasado a través de los objetos . Museo, 3 (24), 16-28.
En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10005/pr.10005.pdf
- Calderón, J. (2023). UN MUSEO ANTROPOLÓGICO Y DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN GUAYAQUIL. Claves fundamentales para entender al MAAC dentro de la escena cultural y artística del Ecuador.
https://www.academia.edu/109310664/UN_MUSEO_ANTROPOL%C3%93GICO_Y_DE_ARTE_CONTEMPOR%C3%81NEO_EN_GUAYAQUIL?uc-g-sw=96160601
- Cardona Gómez, G. (2015). PERO... ¿DE VERDAD ESTO ES IMPORTANTE? La didáctica de la arqueología desde la academia y la investigación. La Linde. Revista de Arqueología Profesional. 4. 83-100.
- Carreras Monfort, C. y Nadal Lorenzo, J. (2002). Reflexiones en torno a la cultura material. Pyrenae: Revista de Prehistòria i Antiquitat de la Mediterrània Occidental, (33-34), p. 65-80.
- Castells, M. (2005). Globalización e identidad. Cuadernos del mediterráneo, 5, 11-20.
- Castellanos Pérez, R., & Pérez Santos, E. (2022). Claves para obtener información precisa sobre los públicos de museos con encuestas en línea en *CIMED22-II Congreso internacional de museos y estrategias digitales*, pp. 275-287. Editorial Universitat Politècnica de València.

- Castro, L. A. G. (2018). El guion museológico, una herramienta para la seducción. *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, (71), 74-83.
- Céleri Muñoz, L. S. (2022). Lineamientos para la puesta en valor del patrimonio arqueológico ecuatoriano. *South American Research Journal*, 2(1), 5–16.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.6661602>
- Cepeda Ortega, Jesús (2018). Una aproximación al concepto de identidad cultural a partir de experiencias: el patrimonio y la educación. *Tabanque*, 31. P. 244-262
- Crespo Toral, H. & Holm O. (1978). ¿Por qué un museo en el Banco Central? Banco Central del Ecuador.
- De Cieza de León, P. (2005). *Crónica del Perú: el señorío de los Incas*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Cortés Moreno, E. (1990). Historia de la conservación de textiles arqueológicos en América Latina. *Boletín Museo Del Oro*, (28), 93–105.
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7055>
- Consejo Internacional de Museos (2022). Definición de museo.
<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Contreras, L. (2022). Identificación, registro y prospección de las tolas del cantón Salitre, para la visibilización del estado de conservación e integridad y los factores que inciden en su deterioro [Tesis de Grado]. Escuela Superior Politécnica del Litoral

- Cuzco, V. (2022). Estudio de las representaciones iconográficas de la sexualidad y su relación con el poder político y religioso en la cultura Manteño-Huancavilca durante el periodo de integración [Tesis de Grado]. Escuela Superior Politécnica del Litoral
- Damp, J. & Pearsall, D. (1994). Early cotton from coastal Ecuador. *Economic Botany*, 48, 163-165.
- Desvallées, A. (2010). Conceptos claves de museología. ICOFOM.
- Di Capua, C. (2002). Los figurines de Valdivia. Un ritual de pubertad. Una hipótesis, en De la imagen al icono. *Estudios de arqueología e historia del Ecuador*, pp. 135-182.
https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1083&context=abya_yala
- Estrada, E. (1957). Los Huancavilcas: últimas civilizaciones pre-históricas de la costa del Guayas. Museo Víctor Emilio Estrada.
- Estrada, E., & Meggers, B. J. (1961). A Complex of Traits of Probable Transpacific Origin on the Coast of Ecuador. *American Anthropologist*, 63(5), 913-939.
<http://www.jstor.org/stable/667044>
- Federico, M. C. (2008). La moda, el sentido del vestir y la posmodernidad. *ICONOFACTO*, 4 (5), 11-26.
- Fernández Cortés, A. y González Sánchez, R. (2019). Análisis del uso de la tecnología en los museos: los museos inteligentes. Estudio de casos en la ciudad de Madrid. *Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio*, 3(1), 96-139.
<https://doi.org/10.21071/riturem.v3i1.11190>

- Fernández Soria, J. M. (2020). Identidad cultural y derecho a la educación. *Contextos Educativos. Revista De Educación*, (26), 23–39. <https://doi.org/10.18172/con.4445>
- Funes, S. M. A. (1970). Arte precolombino ecuatoriano: las fusaiolas o torteras del litoral. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Galindo C., L. A. (2018). El guion museológico, una herramienta para la seducción. *Revista de Museología*, (71).
- Giménez, G. (2005). Patrimonio e identidad frente a la globalización. *CONACULTA, Patrimonio cultural y turismo*. 13. 177-182. <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf13/articulo16.pdf>
- Grijalva, A. (2008). El Estado plurinacional e intercultural en la constitución ecuatoriana del 2008. *Revista Ecuador Debate*, 75, 49-62. <http://hdl.handle.net/10469/4170>
- González Ruibal, A. (2008). De la etnoarqueología a la arqueología del presente. En Salazar, J. & Domingo Sanz, Inés & Azkarraga, Jose & Bonet, H. (Eds.) (2008). *Mundos Tribales. Una visión etnoarqueológica* (pp. 16-27). Museu de Prehistòria de València.
- Guarinello Luiz, N. (2006). Archaeology and the meanings of material culture. En Funari, P. P., Zarankin, A., & Stovel, E. (Eds.). *Global Archaeological Theory: Contextual Voices and Contemporary Thoughts*. Springer Science & Business Media.
- Guinea Bueno, M. (1998). La metalurgia del cobre en la costa norte del Ecuador durante el período de integración. Guinea Bueno, M., Marcos, J. y Bouchard, J. F.(ed.), *El área septentrional andina* (1-). Institut français d'études andines. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.3366>

- Guinea Bueno, M. (2004). De lo duradero a lo perecedero, II: Técnicas textiles, producción y uso del tejido prehispánico en Esmeraldas, Ecuador. *Revista Española de Antropología Americana*, 34, 63-84.
- Gutiérrez Usillos, A. (2014). Análisis e interpretación iconográfica de las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque. *Antropología Cuadernos De Investigación*, (13), 13-25. <https://doi.org/10.26807/ant.v0i13.55>
- Gutiérrez Usillos, A. (2024). *Valdivia fase 3: transformación de las figuritas femeninas, aceleración de la desigualdad de género y notas sobre la diversidad* en *Revista Española de Antropología Americana* 54 (1): 11-25
- Hernández, S. (2012). La evolución de los museos y su adaptación. *Cultura y Desarrollo*, 8, 39-44.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, M., Valencia, S. M., & Torres, C. P. M. (2014). *Metodología de la investigación*. (6.^a ed.). Mc Graw Hill Education.
- Holm, O (1957). *El tatuaje entre los Aborígenes Prepizarrianos de la Costa Ecuatoriana* (Ed.), Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador. (Publicado originalmente en 2007)
- Holm, O (1980). El arte textil en el Ecuador precolombino en Stothert (Ed.), Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador. (Publicado originalmente en 2007)
- Holm, O. (1983). *Cultura Milagro-Quevedo*. Publicaciones de divulgación popular del Museo Antropológico y Pinacoteca del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

Holm, O (1991). Torteras vs Toberas en Stothert (Ed.), Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador. (Publicado originalmente en 2007)

Holm, O (1995). La Metalistería Precolombina del Ecuador (Ed.), Lanzas, silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador. (Publicado originalmente en 2007)

Hosler, D. (1997). Los orígenes andinos de la metalurgia del occidente de México. *Boletín Museo Del Oro*, 42, 3–25.

<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6905>

International Council of Museums (2022). Definición de Museo.

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Instituto Nacional de Estadística y Censo INEC (2023). Resultados del Censo de Población y Vivienda 2022

Juengst, S, & Ricketts, B. & Krigbaum, J. & Kamenov, G.. (2021). Exploring Dental Modification from Coastal Ecuador from an Unprovenienced Museum Collection. *Bioarchaeology International*. 10.5744/bi.2020.0012.

Joyce, T. A. (1912). *A Short Guide to the American Antiquities in the British Museum*. British Museum.

Klumpp, M. K. (1983). Una Tejedora en Manabí. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 3.

Lalama C. R. M. (2011). *Ancestros e Identidad. Historia prehispánica del Ecuador*. Poligráfica C.A.

- Lleras Pérez, R. (17-21 de julio de 2006). *LA METALURGIA PREHISPÁNICA DEL ECUADOR: CARACTERIZACIÓN, CRONOLOGÍA Y DISTRIBUCIÓN ESPACIAL* [Presentación en papel]. 52 CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, Sevilla, España.
- Lleras Pérez, R. (2015). *Metallurgy in Ancient Ecuador: A Study of the Collection of Archaeological Metallurgy of the Ministry of Culture, Ecuador*. Archaeopress. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1pzk1d2>
- de Lizárraga, F. R. (1916), *Descripción Colonial*. Biblioteca Argentina. https://www.gutenberg.org/files/39579/39579-h/39579-h.htm#CAPITULO_V
- López Cheves, J. I. (2024). *Etnoarqueología de la producción textil del valle de Chanduy en la provincia de Santa Elena*. [Tesis de grado no publicada]. Escuela Superior Politécnica del litoral.
- Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. *Museos. es: revista de la subdirección gneral de museos estatales*, 2, 24-33.
- Lorente J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26(2), 111-120. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422
- Llonch, M. N. (2010). Museos y moda. Entre el traje y el diseño. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 5, 5-6.
- Lull, V., & Micó, R. (1997). Teoría arqueológica, I. Los enfoques tradicionales: las arqueologías evolucionistas e histórico-culturales. *Revista d'arqueologia de Ponent*, (7), 107-128.

- Lull, V., & Micó, R. (1998). Teoría arqueológica II. La arqueología procesual. *Revista d'arqueologia de Ponent*, (8), 61-78.
- Lull, V., & Miró, R. (2001). Teoría arqueológica III. Las primeras arqueologías posprocesuales. *Revista d'arqueologia de Ponent*, (11-12), 21-41.
- Mac Gregor, J. A. (2005). *Identidad y Globalización. Cuadernos. México: Patrimonio Cultural y Turismo.*
- Macías Barrés, D. (2020). El cholo costeño más allá de la literatura. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, (47), 68–79. <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.47.4>
- Marcos J. (1973). Tejidos hechos en un telar en un contexto Valdivia Tardío. *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 40.
- Marcos J. (2006). *Exposición Los 10,000 años del Antiguo Ecuador. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo.*
- Marcos, J. (2021). El Hilado, el teñido y el uso del telar vertical en “Real Alto”: Tecnologías Iprecursoras del tráfico a larga distancia en Jadán Variñez, M. B. (Ed.) *Valdivia, una Sociedad Neolítica: Nuevos aportes a su conocimiento*, (pp. 159-180). Ediciones UTM.
- Meggors, B. (1966). *Ecuador Ancient peoples and places.* Thames and Hudson.
- Mejías A., J. (1997). Algunas consideraciones sobre la orfebrería del platino en la América Prehispánica a través de la cultura La Tolita-Tumaco. *Laboratorio de Arte*, 10, 47-61.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2018). *Directorio Red Ecuatoriana de Museos 2019.*
<https://www.turismo.gob.ec/wp-content/uploads/2019/01/Directorio-Nacional-de-Museos-2019.pdf>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2019). Museos del Ecuador.

<https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/red-museos-2018.pdf>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2022). Encuesta de Hábitos Lectores, Prácticas y Consumos

Culturales: Encueta nacional orientada a conocer los hábitos, prácticas y consumos culturales en la población ecuatoriana de cinco años en adelante.

<https://siic.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/sites/28/2022/06/Bolet%C3%ADn-EHLPRACC-14062022.pdf>

Ministerio de Cultura y Patrimonio (s.f.-a). Breve Reseña Histórica. Recuperado el 11 de

noviembre del 2024, de

<https://museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/maac/index.php/component/content/article/37-categorianucleares/148-historiamaac>

Ministerio de Cultura y Patrimonio (s.f.-b). EXPOSICIÓN LA FIGURINA VALDIVIA: EL

ÍCONO AMERICANO DE LA REVOLUCIÓN NEOLÍTICA. Recuperado el 11 de

noviembre del 2024.

<https://museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/maac/index.php/anteriores/actual/203-figurinavaldivia>

Ministerio de Cultura República de Cuba (2009). MANUAL SOBRE EL TRABAJO TÉCNICO

DE LOS MUSEOS ADSCRITOS AL CONSEJO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL.

https://www.academia.edu/25501812/MINISTERIO_DE_CULTURA_REP%C3%A9BLICA_DE_CUBA

CA DE CUBA MANUAL SOBRE EL TRABAJO TÉCNICO DE LOS MUSEOS ADSCRITOS AL CONSEJO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Moreno Pulido, E. (2007). Iconografía e iconología desde el Renacimiento hasta nuestros días. Su aplicación en la arqueología. *Revista Atlántica-Mediterránea De Prehistoria Y Arqueología Social*, 9(1), 179–214.

<https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/138>

Moscoso, M. (2021). Descifrando a los guerreros Jama Coaque: una aproximación iconográfica [Tesis de Grado]. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Müller, M. (2015). Iconography and Symbolism (2015). M.K. Hartwig (Ed.), A Companion to Ancient Egyptian Art, Chapter 5, 78-97, Wiley Blackwell.

Museo Histórico Nacional (2013). Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guión. https://www.mhn.gob.cl/sites/www.mhn.gob.cl/files/images/articles-28615_archivo_01.pdf

Museo Nacional del Ecuador (2019). DIVERS[JS]: Facetas de género en el Ecuador prehispánico.

Naciones Unidas (2018), La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe (LC/G.2681-P/Rev.3), Santiago.

Navajas C., O. (noviembre del 2008). Una “Nueva” Museología [Presentación en papel], Conferencia del Consejo Internacional de Museos de Argentina, Buenos Aires. https://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/new_museology_-_Narvajas_Corral0019.pdf

- Navarro, Ó., & Tsagaraki, C. (2009). Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. *Museos. es*, 5, 6, 50-57.
- Novillo, V. M. A., Sinchi L. E. R. & Ortiz, N. J. F. (2020). Patrimonio y educación: la reserva arqueológica del convento San Francisco de Azogues. *Revista Interdisciplinaria de estudios latinoamericanos*. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/43154>
- Oleas-Orozco, J., (2020). Tatuajes. Contextos, historia, prácticas y formación profesional. Ambato, Ecuador: Editorial Universidad Tecnológica Indoamérica.
- Paredes W. (2006). Guayaquil: Ciudad Sociedad, Cultura, Identidad y Globalización. Ensayo de Aproximación. Archivo Histórico del Guayas.
- Pease G.Y., F. y Hampe Martínez, T. (Eds.) (1995). Historia del descubrimiento y conquista del Perú. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pizarro, P. (1986 [1571]). Relación del descubrimiento y la conquista de los reinos del Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Prats, L. (1997). Antropología y patrimonio. Editorial Ariel, S.A.
- Proveda M., A. M. (2018). La institución del museo: origen y desarrollo histórico. *Publicaciones Didácticas*, 96, 80-112.
- Reyes Giraldo, G. (2023). Estudio iconográfico de la representación e los músicos durante el desarrollo regional: Bahía y Jama Coaque. [Proyecto integrador]. ESPOL. FCSH
- Rodríguez Corral, J. (2006). Textos y contextos de la materialidad e imaginación arqueológica. *Gallaecia revista de arqueoloxía e antigüidade*, (25), 305-331.

- Rodríguez, V. M. (2015). La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombina moderna. *Nómadas*, 76-87.
- Roigé X. (2021). Identidades: museos y representación de lo local. *Patrimoine et musées locaux : clés de gestion*. Pasos Edita. 29. 237-256.
- Salerno M. A. (2006). *Arqueología de la Indumentaria: Prácticas e Identidad en los Confines del Mundo Moderno (Antártida, siglo XIX)*. Del Tridente.
- Sardá, S. R. & Roncero, P. R. (2015). El museo y la ciudad. Una aproximación a la evolución del museo como centro educativo y cultural. *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*
- Serrell, B. (2019). *The big idea: Getting to an exhibition's big idea*. Serrell & Associates.
- Schávelzon, D. (1981). Arqueología y arquitectura del Ecuador prehispánico
- Scheiner, T. C., (2008). El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada. *Cuicuilco*, 15(44), 17-36.
- Scott, D. (1982). Pre-Hispanic Colombian metallurgy: studies of some gold and platinum alloys (Tesis Doctoral). University of London, Institute of Archaeology.
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: Consideraciones Psico-Sociológicas sobre la Indumentaria*. Catedra Ediciones.
- Stohtert K. y Parker, J. (1984). El tejido de una alforja en la península de Santa Elena. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 4.
- Szaszdi A. y León Borja, D. (1980). Atavio, joyas y adornos de los pueblos balseros: estudio etnohistórico. El indio ecuatoriano, pasado ancestral y problemas de aculturación. *Seminaria Americanista de la Universidad Casa de Colón*.

- Szászdi, I. (1980). Estética y ornamentación del pueblo Huancavilca. El indio ecuatoriano, pasado ancestral y problemas de aculturación. Seminario Americanista de la Universidad Casa de Colón.
- Tilley, C (2006). Introduction. En Tilley, C., Keane, W., Küechler, S., Rowlands, M., y Spyer, P. (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 7-12). SAGE Publications Limited.
- Trigger, G. B. (1992). Historia del Pensamiento Arqueológico. Editorial Crítica.
- Triviño Benavides, R. (2023). Iconografía de la indumentaria femenina: El acto de vestir en la cultura material Jama Coaque. [Proyecto integrador]. ESPOL. FCSH
- De Trujillo, D. (1571). Relación del descubrimiento del Reyno del Perú en El Perú a través de los siglos, primera parte. (pp. 9-104). Editores Técnicos Asociados.
<https://books.google.com.pe/booksid=UCbsAAAAMAAJ&pg=PA9#v=onepage&q&f=tr ue>
- Ubelaker, D. (1981). The Ayalan cemetery: a late intermediate period burial site on the south coast of Ecuador. *Smithsonian Contributions to Anthropology*, 29, Smithsonian Institution Press, Washington
- Ugalde, M. F. (2009). *Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Reichert Verlag Wiesbaden.
- Ugalde, M. (2017). De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana en *Trans*:* *diversidad de identidades y roles de género*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo de América.

Valdano M. J. (2005). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Edición Eskeletra.

Valdez F. (2010). La investigación arqueológica en el Ecuador: Reflexiones para un debate. *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, 2, 6-23.

Valdez, F., Gratuze, B., Yépez, A., & Hurtado, J. (2005). Avance de investigación: Evidencia temprana de metalurgia en la Costa Pacífica ecuatorial. *Boletín Museo Del Oro*, 53, 1-9.
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4953>
<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4953>

Vallines Vásquez y León Estrada, X. del A. (2024) El patrimonio cultural como parte del desarrollo sustentable en la actualidad. En León Estrada, X. del A. y Vásquez Zárate, S. R (Eds.). *Debates, reflexiones y prácticas contemporáneas del patrimonio cultural*, (pp. 3-20). El Colegio de Veracruz.

Willey, T. (2019). *The art of storytelling in exhibitions*. BC Museums Association.
<https://museum.bc.ca/brain/the-art-of-storytelling-in-exhibitions/>

Wollrad, D. (1999). *Ciudad, espacio público y comunicación*.

Anexos

Anexo A: Encuestas virtuales y presenciales

Este anexo contiene un archivo que incluye las 77 encuestas presenciales escaneadas y un archivo Excel con las respuestas de los 224 encuestados vía online. El archivo puede ser descargado desde el siguiente enlace:

https://drive.google.com/drive/folders/1Q6x-9IxYcrxOuQw1QC_1cMuz_XtjZFVD?usp=sharing

Anexo B: Entrevistas a especialistas

Formato entrevista para especialista en Arqueología:

Interpretaciones sobre la indumentaria

1. Según su experiencia, ¿cuáles son los elementos más representativos de la indumentaria que deberían destacarse en la exposición?
2. ¿Qué aspectos de la indumentaria cree que reflejan mejor las dinámicas sociales, económicas o políticas de estas sociedades?

Relacionar la arqueología con el presente

3. ¿Qué recomendaría destacar en la exposición para relacionar la temática con el contexto actual?
4. ¿Qué otros temas relacionados con la indumentaria podrían ser relevantes la exposición?
5. ¿Qué otros estudios recientes recomiendan revisar para abordar esta temática?

Formato entrevista para especialistas en Museos:

Especialista en Educación:

Narrativa

1. ¿Qué tipo de narrativa recomendaría para una exposición sobre la indumentaria de las sociedades originarias de la costa ecuatoriana? ¿Cronológica o temática?
2. ¿De qué manera podemos hacer que los visitantes conecten emocionalmente con los contenidos de la exposición?
3. ¿Qué recomendaciones daría para acercar a los guayaquileños a las sociedades del pasado mediante la indumentaria?

Interactividad

4. ¿Qué tipo de actividades interactivas cree que podrían enriquecer la experiencia del visitante en una exposición de este tipo?
5. ¿Qué aspectos considera clave para garantizar que las exposiciones sean accesible e inclusiva?

Especialista en Museografía:

Incluye las preguntas de Narrativa e Interactividad.

Diseño visual y espacial

1. ¿Qué elementos visuales o espaciales son esenciales para transmitir la riqueza cultural de la indumentaria?
2. ¿Tiene recomendaciones sobre el uso de colores, iluminación o materiales para destacar las piezas en exhibición?
3. ¿Alguna recomendación específica sobre la selección de materiales visuales, como fotografías, ilustraciones o mapas?

Tecnología aplicada

4. ¿Qué tecnologías recomendaría integrar para enriquecer la experiencia del visitante?

Anexo C: Bienes Museológicos**Arqueológicos (Reserva del MAAC):****Figura C1.**

Valdivia Embarazada

GA-5-2356-82

Fuente: Elaboración propia

Figura C2.

Valdivia con infante en brazos.

**Lado anterior****GA-3-1101-79**

Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C3.

Figurina transgénero 1.

GA-43-545-77



Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C4.

Figurina transgénero 2.

GA-94-915-78



Fuente: Elaboración propia.

Figura C5.

Figurina Valdivia 1

GA-72-536-77

Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C6.

Figurina Valdivia 2

GA-7-2515-83

Fuente: Elaboración propia

Figura C7.

Figurina Valdivia 3



Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C8 y C9.

GA-111-121-76-L Y GA-111-121-76-G. Agujas de bronce Manteño.

GA-111-121-76-L



GA-111-121-76-G



Fuente: Elaboración propia

Figuras C10, C11, C12, C13, C14, C15, C16, C17 Y C18.

Fusayolas

BAHÍA



1303



BAHÍA



1196



BAHÍA



982



BAHÍA



1622



BAHÍA



1636



LA TOLITA-TUMACO



1667



BAHÍA



949



LA TOLITA-TUMACO



1664



MANTEÑO



Nota: Elaboración propia

Figura C19.

Figurina Femenina La Tolita

GA-5-2996-87

Fuente: Elaboración propia

Figura C20.

Figura Masculina La Tolita.

GA--1-1631-80

Fuente: Elaboración propia

Figura C21.

Figura Zoo-antropomorfa La Tolita

GA-1-969-78



Fuente: Elaboración propia.

Figura C22.

Figura Femenina 1 Jama-Coaque.

GA-1-1618-80



Fuente: Elaboración propia

Figura C23.

Figurina de Músico 1 Jama-Coaque,

GA-1-521-77



Fuente: Elaboración propia

Figura C24.

Figurina de Músico 2 Jama-Coaque,

GA-4-3260-21



Fuente: Elaboración propia

Figura C25.

Vaso antropomorfo de percusionista Jama-Coaque.

GA-7-1241-79



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C26.

Vaso antropomorfa Bahía.

GA-3-2632-84



Figura C27.

Figurina femenina 2 Jama-Coaque

GA-4-1155-79



Fuente: Elaboración propia

Figura C28.

Figurina femenina 3 Jama-Coaque

GA-1-2379-82



Fuente: Elaboración propia

Figura C29.

Figurina chamánica Jama-Coaque.

GA-1-2139-82



Fuente: Elaboración propia

Figura C30.

Figurina de guerrera Jama-Coaque.

GA-1-2896-86



Fuente: Elaboración propia

Figura C31.

Figurina de guerrero Jama-Coaque.

GA-1-2872-85



Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C32.

Figurina de guerrero 2 Jama-Coaque.

GA-5-1174-79



ESCALA = 5 cm

Fuente: Base de datos del MAAC:

Figura C33.

Pareja de hombre y mujer La Tolita.

GA-15-1833-81



Fuente: Elaboración propia

Figura C34.

Pareja femenina La Tolita



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C35.

Placa con tres figuras antropomorfas La Tolita

GA-124-969-78



Fuente: Elaboración propia

Figura C36.

Placa con dos figuras antropomorfas La Tolita

GA-14-3183-02



Fuente: Elaboración propia

Figura C37.

Parto Bahía

GA-1-2364-82



Fuente: Elaboración propia

Figura C38.

Pareja de hombre y mujer Bahía

GA-2-2637-84



ESCALA = 5 cm

Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C39.

Anciana Bahía

GA-1-1701-80



Fuente: Elaboración propia

Figura C40.

Figurina Manteño-Huancavilca



Fuente: Elaboración propia

Figura C41.

Figurina 2 Manteño-Huancavilca



Fuente: Elaboración propia

Figura C42.

Figurina 3 Manteño-Huancavilca



Fuente: Elaboración propia

Figura C43.

Balsa Manteña



Fuente: Elaboración propia

Figura C44.

Sello ovalado Manteño



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C45.

Sello cilíndrico hueco Manteño



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C46.

Sello plano rectangular estilización antropomorfa con mango

GA-36-648-78



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C47.

Figurina 3 Chorrera



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C48.

Figurina Jama Coaque



Fuente: Elaboración propia

Figura C49.

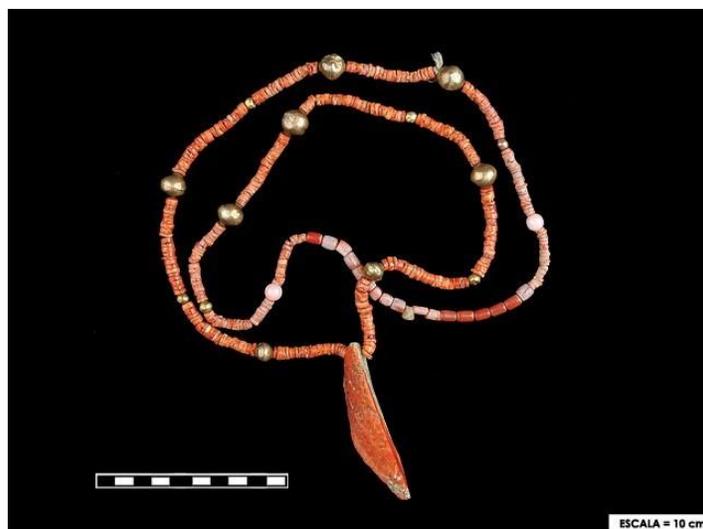
Figurina Jama Coaque



Fuente: Elaboración propia

Figura C50.

GA-1-59-76. Collar de cuentas spondylus alternado con 14 cuentas de oro. Bahía.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C51.

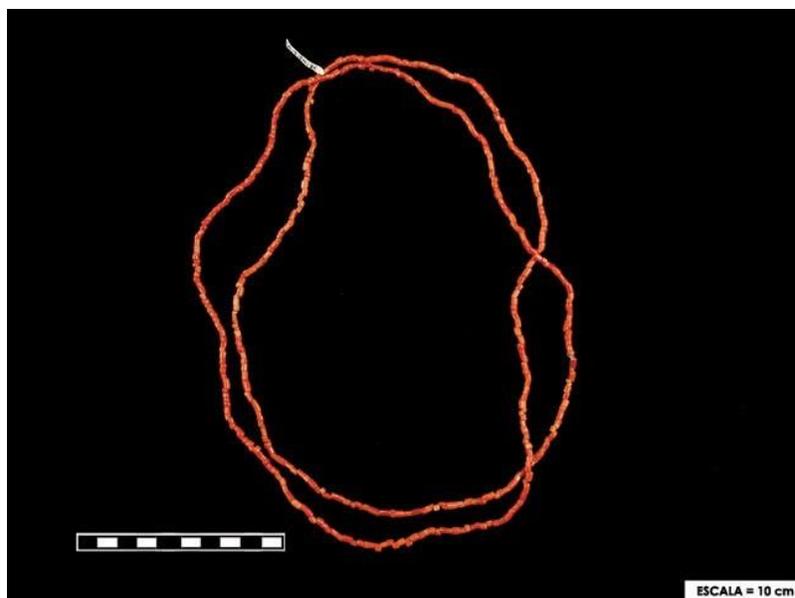
GA-6-1272-79. Collar de 32 cuentas alargadas alternado con 1 colgante Valdivia.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C52.

GA-7-24-76. Collar de cuentas Valdivia.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C53.

GA-38-3256-19. Collar de cuentas circulares Bahía.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C54.

GA-11-1253-79. Nariguera hueca con cuenta lítica lapislázuli. Manteño



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C55.

GA-1-702-78. Orejera Manteño.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C56.

GA-12-1033-78. Collar de 51 cuentas en forma de tonel. Jama-Coaque.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C57.

GA-9-1689-80. Collar de 14 cuentas de oro alternado con 12 cuentas de cuarzo. Chorrera.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C58.

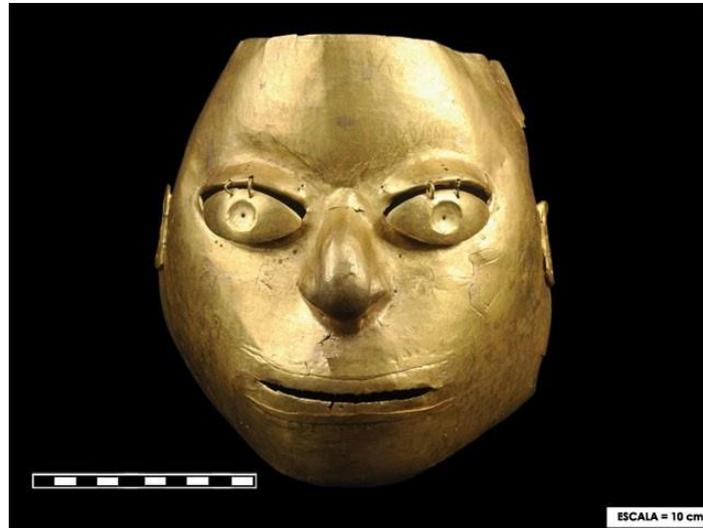
GA-13-1238-79. Collar de 11 cuentas alternado con colgante. Valdivia.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C59.

GA-2-2928-86. Máscara antropomorfa. La Tolita.



Fuente: Base de datos del MAAC

Figura C60.

GA-1-2971-87. Par aretes con cuentas líticas. La Tolita.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C61.

GA-6-2928-86. Nariguera zoomorfa. La Tolita.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Figura C62.

GA-7-1791-81. Nariguera de alambre con dos volutas. Milagro-Quevedo.



Fuente: Base de datos del MAAC.

Fotográficos:

Figura C63.

Daguerrotipo de recolectores de cacao siglo XIX o X en Baba.



Nota: Alto 24 cm y Ancho 17,80 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Figura C64.

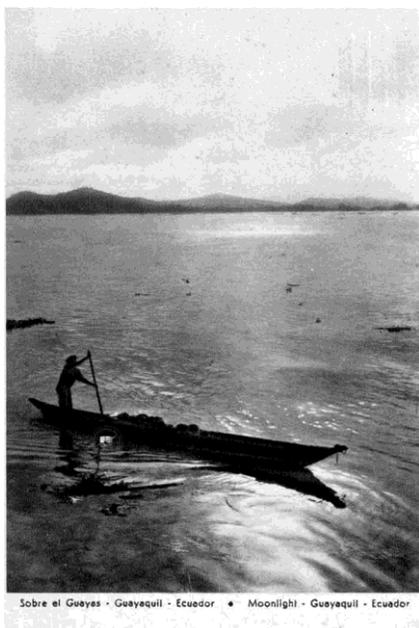
Daguerrotipo de paisaje en la Península de Santa Elena



Nota: Alto 24 cm y Ancho 17,80 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Figura C65.

Amanecer sobre el Guayas.



Nota: Alto 10.50 cm y Ancho 15 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Figura C66.

Balsas en el río Guayas.



Nota: Alto 10.70 cm y Ancho 6.10 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Figura C67.

Malecón de Guayaquil.



Nota: Alto 12.90 cm y Ancho 7.80 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Figura C68.

Malecón de Guayaquil en 1821, reproducción dibujo.

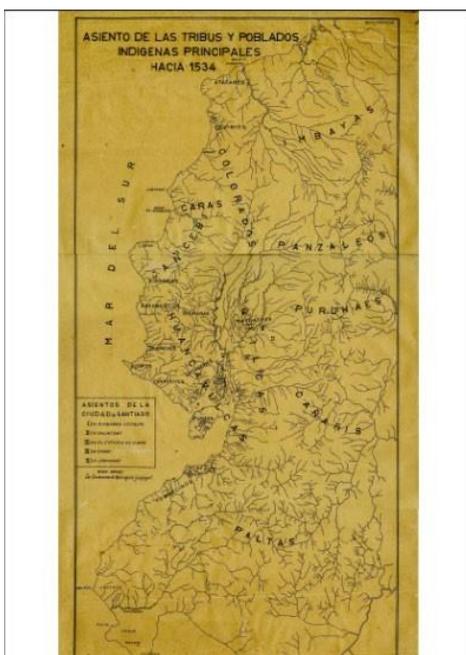


Nota: Alto 17.70 cm y Ancho 12.70 cm Fuente: FONDO FOTOGRAFICO AHG

Cartografía

Figura C69.

Asiento de la tribus y poblados indígenas principales hacia 1534-Miguel Aspiazu Carbo- 1954.



Nota: Hoja 86 x 45 cm. Fuente: FONDO CARTOGRAFICO AHG