



por la plata...

TRANSICIONES Y SENTIDOS SOCIALES DEL DINERO
1770 - 1927

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR
MUSEO NUMISMÁTICO DEL ECUADOR





Catálogo de Exposición

2019 -2020

Tanto tienes, tanto vales.

Contenidos

PRESIDENTE CONSTITUCIONAL
DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR
Lenín Moreno Garcés

GERENTE GENERAL DEL
BANCO CENTRAL DEL ECUADOR
Verónica Artola Jarrín

Directora de Atención al Cliente
del Banco Central del Ecuador
Nicole Pérez Ruales

Curadora y Editora
María Elena Bedoya

Jefe de Producción
Manuel Jiménez

Diseño, Diagramación y Museografía
Karina Barragán

Asistente de Investigación
María José Jarrín

Equipo de Apoyo
Gabriel Aldaz, Manai Prado,
María Cristina Torres, Karina Villacís

Corrección de Estilo
Francisco Erazo, Verónica Larco

Equipo del Museo Numismático
Áreas colecciones, investigación,
museografía, comunicación y educación

Impreso por Exelimpresor Gráficos Cia. Ltda.

ISBN: 978-9978-72-500-9

Primera Edición, 2019

© Museo Numismático del
Banco Central del Ecuador,
2019

Calle García Moreno y Sucre.
Quito, Ecuador
www.numismatico.bce.fin.ec

Los criterios e imágenes
vertidos en esta obra
son de responsabilidad
exclusiva de sus autores, y
no necesariamente reflejan
la opinión ni la visión del
Museo Numismático del Banco
Central del Ecuador sobre los
distintos temas abordados.

El Banco Central del Ecuador
autoriza la reproducción total
o parcial y la difusión de esta
publicación sin fines de lucro,
en cualquier medio electrónico
o mecánico, siempre que sea
citada la fuente.

BANCO CENTRAL
DEL ECUADOR



EL GOBIERNO
DE TODOS

- 07 Presentación
- 08 "Por la plata...": microhistorias y sentidos
sociales del dinero. **María Elena Bedoya**
- 24 Desafiando al Rey: pulperas, plateros y
danzantes en el uso de monedas de plata en
Quito (inicios del s. XIX).
Lorena Rosero Manzano
- 38 Polifonías: economías diversas en el Ecuador
de finales del siglo XIX. **Viviana Velasco Herrera**
- 48 Naufragios recurrentes. El Estado
ecuatoriano y sus derivas 1895-1932.
Alejandro López
- 58 Cuerpos esclavos, cuerpos mercancía,
mercancías móviles. **María Moreno**
- 66 Arqueología del dinero: Intervenciones
artísticas en el Museo Numismático del
Banco Central del Ecuador. **Pamela Cevallos**
- 78 Del papel a la experiencia. **Karina Barragán**
- 88 Historia, cómic y ficción: un diálogo con
Fabián Patinho y su proceso artístico.
María Elena Bedoya
- 120 Catálogo de Exposición

Índice de imágenes

Presentación

- 08-09** Por la plata baila el perro, siglo XIX.
Juan Agustín Guerrero
- 24-25** Juicio de Micaela Albarracín 1807.
Archivo Nacional de Historia
- 38-39** Monedas de haciendas productoras en Ecuador, siglo XIX. **Colección privada**
- 48-49** “¿Salió esta barca con buena bandera pero inexperta e inconexa su dirección irá al naufragio?”, 1924. **BEAEP**
- 58-59** Aviso de venta de un esclavo, 1844.
Colección privada
- 66-67** Un peso, 1878. **Museo Numismático del Banco Central del Ecuador**
- 78-79** Espacio de trabajo de museografía.
Karina Barragán
- 95** Pieza de cómic museográfica. **Fabián Patinho**
- 102** Pieza de cómic museográfica. **Fabián Patinho**
- 108-113** Cómic: El corazón de Gregorio. **Fabián Patinho**
- 114-119** Cómic: La sortija de Micaela. **Fabián Patinho**
- 120-127** Catálogo de Exposición.

La exhibición temporal “Por la plata... Transiciones y sentidos sociales del dinero 1770 - 1927” propone una reflexión sobre el dinero y su presencia en la vida cotidiana de la sociedad ecuatoriana. De esta manera, a partir de los usos sociales, simbólicos y culturales de monedas, billetes y fichas, los bienes culturales que custodia el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador adquieren un sentido más cercano para las y los ciudadanos.

A lo largo del desarrollo de esta propuesta se expondrán micro historias relacionadas, por ejemplo, con los usos de las monedas de plata en los siglos XVIII y XIX, pasando por una reflexión sobre el Estado y la economía de la hacienda en los siglos XIX y XX, el orden generado en la economía con la creación del Banco Central del Ecuador, hasta finalmente proponer una lectura sobre ciertos objetos y las transacciones monetarias y de trabajo que se encuentran detrás de su producción.

En esa línea, la curaduría de la exposición ha propuesto entradas de reflexión empleando las nociones de orden y desorden, microhistorias, caricatura política y cómic, planteadas como formas novedosas de comprender y reflexionar sobre el papel de la moneda en nuestra sociedad.

Esta exhibición y el catálogo son producto del trabajo investigativo conjunto de un equipo conformado por profesionales en distintos ámbitos de la historia y las ciencias sociales, quienes junto al equipo del Museo Numismático invitan a la ciudadanía a enriquecerse a través de un viaje en el tiempo que nos conducirá hacia el conocimiento de uno de los elementos claves de nuestra identidad cotidiana: el dinero.

Eco. Verónica Artola Jarrín
Gerente General del Banco Central del Ecuador



**“Por la plata...”:
microhistorias y sentidos
sociales del dinero***

María Elena Bedoya Hidalgo

En 1949, Jorge Luis Borges publicaba en su obra *El Aleph*, un cuento titulado “El Zahir”. En este relato, el autor inició una compleja reflexión sobre los múltiples significados asociados a la palabra “zahir”, cuya primera acepción aparecía vinculada a lo religioso, a lo visible, a Dios. En esta historia, un narrador va relatando el encuentro con *una moneda llamada zahir*, a la cual el autor le concede los “atributos de evocación propios de la palabra poética” (Almeida 2002, 65). La moneda iba y venía, parecía no tener destino, parecía desaparecer, parecía ser todo y nada. Para Borges este encuentro con el *zahir* le suscitó la reflexión: “nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles”.¹ De allí que para él, “el dinero sea un ‘abstracto’ o un ‘tiempo futuro’; un lugar en el que habita la posibilidad siempre abierta, “puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café...”. Es en esta posibilidad de pensar lo inmaterial del dinero desde donde anclamos la poética de nuestra práctica curatorial, en aquello que nos permite acercarnos a un campo abierto de posibilidades. Si el dinero no es un “algo”, entonces podremos evocar sus memorias del pasado.

A manera de introducción

El historiador, por mucho cuidado que ponga en la elección de su linterna, jamás puede estar seguro de iluminar bien, ni lo bastante lejos, estos caminos y estas encrucijadas.

Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 1953, 332.

¹Jorge Luis Borges, *El Aleph*, (Madrid: Alianza Editorial, 1995), <http://www.cubahora.cu/uploads/documento/2019/03/04/jorge-luis-borges-el-aleph.pdf>

Esta propuesta curatorial está enfocada a partir de algunos debates contemporáneos de la historia cultural, de autores como Chartier (2007, 2006, 2001, 1999), Burke (2006), Ginzburg (2010, 1999), Bertrand (2011), Levi (1994, 2003, 2018), Hering y Pérez (2012) y Hering (2015). Al no ser una investigación interesada en procesos, cambios o hitos de la historia monetaria o económica, ni en explicar un devenir del tiempo, este trabajo se adentra más bien en la posibilidad de entender ciertas prácticas asociadas al dinero, alumbrando distintos momentos en la historia, como lo sugeriría Braudel en su figura de la linterna, para iluminar esos caminos y encrucijadas que nos acercan al pasado y nos interpelan en el presente.

El rango temporal propuesto (1770-1927) responde a la necesidad de pensar, en contextos diferenciados, acerca del establecimiento de sentidos asociados al deseo de orden/desorden en el manejo del dinero. Este es siempre un escenario problemático situado entre fronteras porosas y difusas. Hemos elegido la Colonia tardía y las políticas borbónicas como punto de partida, puesto que en este período la monarquía advierte la necesidad de un mayor control político y económico sobre lo que sucedía en las colonias, y es, además, un momento previo a la crisis de las independencias. El cierre de este sentido particular lo situamos en el desorden económico de los gobiernos plutocráticos que trajo la crisis de 1925 y la constitución del Banco Central del Ecuador en 1927. Aunque lo descrito en estas líneas parecería trazar una línea temporal que podría dar cabida a la descripción de un proceso, nuestra intención se orienta a localizar los momentos clave, en donde se vulneraría un orden/desorden, para operar sobre ellos, de una manera lúdica en la curaduría, y abrir entradas para el análisis y la reflexión.

Para articular conceptualmente esta exposición en sus ejes reflexivos, utilizamos algunos enfoques que facilitan el proceso de selección curatorial como una posibilidad de pensar los sentidos sociales del dinero en múltiples dimensiones. Uno de ellos fue el hurgar en el humor como un motor de apertura a múltiples realidades, y otro, la microhistoria, como una posibilidad de comprensión del mundo desde una escala distinta de mirada.

Sobre la propuesta curatorial: del dibujo humorístico a las microhistorias

La caricatura... ha sido, es y será siempre arma de los oprimidos y de los débiles. Al servicio de la libertad y en defensa de todas las rebeldías estuvo. No puede servir de porta mano al áureo becerro, ni besar los pies de los tiranos, ni contribuir a que las mentiras convencionales subsistan.

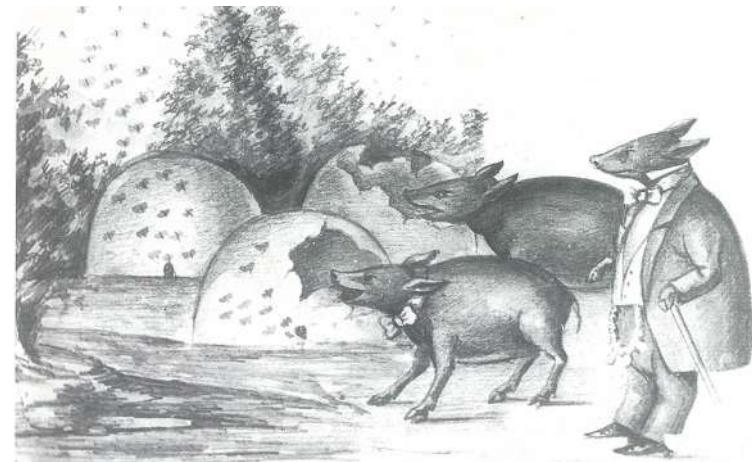
Alonso Quijano, *Revista Caricatura*, 1919.

El dibujo humorístico, como registro visual, guarda información sobre el pasado que en muchas ocasiones es imposible localizar en otro tipo de fuentes visuales como la pintura, la escultura o la fotografía. El trazo de humor plantea temáticas que operan siempre sobre las fisuras del mundo, lo indiscreto, lo inacabado, lo inconcluso, el absurdo, la pérdida, los estereotipos, el secreto, la corrupción, etc., en amplias audiencias y de consumo popular. Así, el humor se erige como un lugar en donde siempre exploramos los límites de los comportamientos humanos, abriendo la posibilidad para el pensamiento; no por nada el filósofo Walter Benjamín, en 1934, reconocía en su texto *El autor como productor* lo siguiente: “Y para el pensamiento, digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa. Por lo menos en este aspecto, las conmociones del diagrama parecen ser más productivas que las conmociones del alma” (Benjamín 2004, 15).

En la historiografía del arte local ha predominado una mirada ligada al nexo entre lo visual, la nación y la identidad, desde la lectura analítica del paisajismo y la ciencia, hasta las estampas costumbristas, la configuración de alteridades, el relato del indigenismo y la enseñanza del arte; hablamos de algunos estudios emblemáticos como los de Kennedy (2014, 2015) y Pérez (2014, 2010), por mencionar algunos. Aunque estas discusiones son preponderantes para el presente y cuentan con un campo vasto de investigaciones, el objetivo de nuestra investigación apunta a

buscar sujetos y prácticas deslindadas de estas relaciones y plantea la posibilidad de construir otros objetos de estudio.

Desde esta perspectiva, el registro humorístico nos relata otras historias que no pueden ni siquiera ser pensadas en el propio espectro de la nación y la identidad y que requieren otro tipo de entradas analíticas.² Esto es, en sí mismo, una tarea problemática y compleja. Si buscamos figuras de farsantes, especuladores, falsificadores, corruptos, consumidores, difícilmente ciertos registros visuales, en cierto sentido “clásicos”, nos entregarán pistas. Por ello, localizamos en el relato de la caricatura un lugar donde ubicar estas fracturas del orden o la ilusión del mismo, la aprehensión del desorden y el caos, las formas en que se muestra la explotación laboral, el ansia de poder, el maltrato, los consumos desmedidos, etc.



Juan Agustín Guerrero, *¿Cómo se engordan con el trabajo ajeno!*, c. 1960. Fondo de arte colonial del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

² Una de las primeras investigaciones que buscaron abrir el horizonte de la visualidad moderna a nivel local fue el proyecto *Umbrales del Arte en el Ecuador: una mirada a nuestra modernidad estética*, realizado en el año 2004 y publicada por el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, de Guayaquil. En este trabajo los investigadores promovieron la lectura de estas “miradas indiscretas” del registro humorístico sobre las fracturas de la modernidad. Otros trabajos sobre estos tópicos, tanto de revistas de humor y de cultura popular son los de Bedoya (2007, 2007^a, 2015) e Ibarra (2006, 2007).

Tres caricaturas de Juan Agustín Guerrero, realizadas a mediados del siglo XIX, son emblemáticas para nuestra exposición por habernos motivado muchas interrogantes: “Por la plata baila el perro. I son de todos los colores”; ¡Cómo se engordan con el trabajo ajeno!; y, “Y están con hambre”. Este artista, poco estudiado por la historiografía local, se formó en el Liceo Miguel de Santiago de Ernst Charton y además fue organizador y fundador en 1852 de la *Sociedades Democráticas de Ilustración, de Miguel de Santiago y Filarmónica*, organizadas bajo el lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad. Allí se incentivaba el cultivo de las Bellas Artes y el estudio de la Constitución de la República. Su actividad más reconocida, quizás es la de músico y colector de melodías indígenas para la misión de la Comisión del Pacífico, comandada por Jiménez de la Espada. Publicó varias obras dedicadas a la investigación musical y su enseñanza.



Juan Agustín Guerrero, *Y están con hambre!*, c. 1960. Fondo de Arte Colonial del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

La investigación de Wilson Hallo (1981) es quizá el único ensayo sobre este artista emblemático del siglo XIX. Hallo describe en su libro, que por encargo de Pedro Moncayo realizó un álbum que recogía varias canciones populares, dibujos, acuarelas y

caricaturas. Moncayo era un liberal conocido por su oposición a varios gobiernos y por sus ataques a través de periódicos como *La linterna mágica*, *El viejo Chihuahua*, entre otros. Las tres caricaturas de Guerrero a las que aludimos, fueron, al parecer, parte de este álbum, aunque no circularon en diarios de la época.

En los dibujos de Juan Agustín Guerrero se representa el abuso del poder, la corrupción, el ansia desmedida por el dinero y la acumulación. Aparecen en ellos, personajes de la época cumpliendo papeles asociados a su codicia y a los vínculos sociales que nacen de su relación con el dinero. Hemos retomando algunas tesis de Viviana Zelizer (2011) quien considera que el dinero es ante todo una “categoría moral.” Esta idea nos coloca frente a las maneras en que las personas estructuran sus relaciones con el dinero, su utilización en los ámbitos públicos y privados, así como los significados que le otorgamos. El dinero es capaz de generar vínculos sociales y deja de ser solamente un elemento “intercambiable” e “impersonal” de la economía, como la esencia moderna racionalizadora nos pretender hacer creer. Según Zelizer, el dinero no es “culturalmente neutral, ni socialmente anónimo”, pues tiene el potencial para “corromper” valores y “transformar en números los valores y las relaciones sociales” (Zelizer 2011, 34). Esto, sin duda, provoca que los valores y las relaciones sociales se transmuten o pervivan acorde a un significado y ciertas pautas sociales.

En este sentido, el dinero opera en el mercado, pero recibe la influencia de las propias estructuras sociales y culturales. A partir de ello, no existe un “dinero único” sino que existen varias clases de dinero porque en ellas existen interacciones sociales en donde se conjugan valores y normas sociales. Así, las personas, al asignar un valor subjetivo al dinero, hacen posible que existan distinciones y significados diversos en la vida cotidiana. Para Zelizer, mientras paulatinamente se consolida la “sociedad de consumo” aparecen muchas formas –el marcado del dinero– de cómo la gente gestiona las diferencias entre el “dinero bueno” y el “dinero malo”. Es importante explorar estos sistemas de significado puesto que implican relacionamientos sociales de todo tipo. Este “marcado social del dinero” es el

asignar un valor independientemente de la cantidad y todas aquellas prácticas asociadas a este valor.

Si regresamos a Juan Agustín Guerrero, lo que vemos en sus obras es la representación de algunas relaciones y prácticas. Además, lo particular en estas imágenes es su uso atemporal –y como lo queremos articular en la propuesta curatorial– en sus persistencias y pervivencias en el presente. De hecho, la propia frase que inaugura esta exposición “Y por la plata...” es entendida como sustrato de la relación actual de las personas con el dinero; desde el siglo XIX hasta el XXI ese dicho popular tiene un sentido contemporáneo. Entonces, podríamos establecer algunas interrogantes: ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de dinero? ¿cómo nos relacionamos con el dinero y cómo éste se ancla en el pasado? ¿cómo opera la construcción de un sentido del valor? ¿qué papel cumplen las distintas institucionalidades creadas para el control del dinero en nuestra relación con él? ¿qué imaginarios se construyen? ¿a dónde va el dinero que utilizamos para nuestros consumos? etc.

De lo micro

Otra de las fuentes privilegiadas utilizadas para esta propuesta curatorial fueron los procesos judiciales instaurados sobre sujetos juzgados por transgredir el orden o romper la regla: falsificadores, jugadores, estafadores; pues, como bien lo sugería Carlo Ginzburg (1999) en su libro *El Queso y los Gusanos*, las excepciones nos dicen más de la regla que la regla misma. Para entender esto, es necesario adentrarnos en aquello que nombramos como “micro”. En primer lugar, queremos señalar que la microhistoria es, ante todo, una práctica interpretativa historiográfica. El historiador Giovanni Levi se preguntaba, en su clásico texto sobre el problema de la escala en la disciplina histórica, acerca de las maneras en las que un historiador puede estudiar y describir sistemas de grandes dimensiones, pero sin perder de vista la situación concreta de la gente real y de su vida. En este sentido, Levi abría la discusión al espectro del individuo, del yo-ego, y de cómo este habita en sí

mismo en contextos más globales. Para él no era una cuestión de aplicar en el proceso interpretativo un enfoque “reflejo” del nivel macro, sino que, “la consideración de la pequeña escala se propone, entonces, como un modo de captar el funcionamiento real de mecanismos que, en un nivel ‘macro’, dejan demasiadas cosas sin explicar” (2003, 283).

En segundo lugar, es interesante advertir que este enfoque micro analítico, pensado desde lo más pequeño, puede ayudarnos a comprender cómo las estructuras operan dentro de un contexto. Esto nos permite, además, tener un marco de interpretación para contrastar ese contexto con el nivel micro en que están situados los actores sociales. Desde esta lectura se puede mirar cómo estos escenarios interactúan (Madrigal y Salazar 2012, 172). Además, como el mismo Michel Bertrand (2011, 141-149) lo señalaría, es necesario entender al “acontecimiento histórico” como algo que se destaca por lo nuevo o novedoso, es aquello que raja el orden de las cosas, aquello que introduce una ruptura dentro de la discontinuidad del tiempo y que cobra importancia ya sea para la vida de un individuo como para la colectividad. En este sentido, la “acción social” representa la transacción constante del individuo en la realidad, las maneras en que toma decisiones y negocia la normativa que parece omnipresente; es, en cierto sentido, una interpretación de las probabilidades y las libertades personales. Aquí el concepto mismo de libertad se ve trastocado puesto que, como menciona Levi, existen intersticios y contradicciones en los mismos sistemas que gobiernan a los individuos. Es allí donde la noción de “anomalía” o “ruptura” pueden orientarnos en la misma construcción del objeto de estudio: donde la regla es negociable, donde se quiebra, se fractura, es decir, en el lugar en el que se encuentran las fisuras o se esconden.

La idea de transgresión y microhistoria es un tópico latente en las discusiones y tiene pertinencia en la propuesta curatorial. En la mayoría de casos, desde Carlo Ginzburg (1999) a Natalie Zemon Davis (2013) y los abordajes de casos particulares, siempre la noción de anomalía –fuera de la norma/normalidad– o la “ruptura” de la regla ha sido una constante. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “transgresión”? Como lo sugiere Max Hering y Nelson

Rojas, con la lógica de un *zoom*, “se intenta estudiar las prácticas en una red de significaciones, en la cual se dirimen las relaciones de poder”. Es decir, se procura analizar aquello que circula pero que puede “ser entendido también como una potente y sugerente mezcla conectada” (Hering y Rojas 2015, 14). Además, según estos autores, la transgresión es una lectura de los límites y la moral, un objeto de pugna constante que acaece en un tejido histórico continuo, conectado y cambiante. Por ello, las microhistorias de nuestros personajes podrán alumbrar la vida cotidiana y las relaciones que queremos contar, activar, interpelar e interpretar sobre aquellos sentidos sociales del dinero.

De las contribuciones

Otra de las características de esta exposición es que ha sido concebida como una suerte de colección de pequeños objetos polisémicos. Hemos seguido algunas de las tesis de Diana Fane,³ para quien cada *small object* tiene “pequeñas historias que contary merecen mayores acercamientos y reflexiones” y que, del examen de dichos objetos y su exploración detallada, pueden surgir una serie de cuestionamientos. No queremos mirar al objeto como parte de un entramado social y cultural específico, sino al detalle del objeto como parte de una escala mayor, que esté acorde así, a situaciones o acontecimientos inter-relacionales. Esta exposición ensaya una articulación de objetos –de la colección y otros acervos– como portadores de sentidos que, al ser entrecruzados a otros medios, sean estos visuales o discursivos como los juicios, las caricaturas, piezas gráficas, elementos museográficos, construyen una experiencia desde lo micro: un falsificador, un anuncio, un vestido, una moneda de hacienda. Estos objetos en sí mismos no arguyen sobre procesos, no explican, sino que *aluden* posibles relaciones con el pasado construyendo representaciones de ese tiempo pretérito a manera de “interferencias.”

³ Véase el trabajo realizado en honor de esta curadora, titulado, *The significance of Small Things. Essays in honour of Diana Fane* (Madrid: El Viso, 2018), 9.

Según Luis Gerardo Morales, como consecuencia de estas interferencias museográficas, “los objetos cobran vida dentro del museo, no fuera de él”. Por ello, “los museos históricos reúnen fragmentos, vestigios, huellas, o ruinas de lo acontecido” y, *la historia*, en el museo, *ya es otro lugar*, resignificando y presentificando otro espacio” (Morales 2010, 33). En este sentido, hemos elegido diversos objetos y/o documentación histórica con el propósito de abrir un abanico de posibilidades para la reflexión sobre el universo del dinero y sus vínculos económicos, sea desde un juicio hasta una caricatura. Desde esta perspectiva, las contribuciones a continuación, nos muestran un panorama variopinto de experiencias del pasado que podemos reflexionarlas en el presente. Hemos incluido, además, una lectura desde el hacer y la práctica artística, que presenta las distintas fases del proceso museográfico de la muestra, la experiencia de intervención artística con diversos artistas locales y algunas reflexiones sobre historia, cómic y ficción.

Un primer grupo de contribuciones trabajan desde un prisma histórico. Así, el texto de Lorena Rosero indaga, a manera de escenas organizadas por la autora como tópicos casi teatrales, el juicio de Micaela Albarracín, mujer indígena pulpera de inicios del siglo XIX, quien tuvo que vivir una condena por agujerear y manipular monedas. En su conciso análisis, Rosero ubica esta microhistoria dentro de un marco más complejo del comercio y la economía de la plata a nivel global, y lo relaciona con las maneras en que las poblaciones locales vivían sus relaciones con este mineral. A manera de polifonías, el trabajo de Viviana Velasco expone cómo se articula la economía del Estado en el escenario de finales del siglo XIX; sin embargo, a través de algunas voces literarias como ejes narrativos, la autora invita a escuchar la polifonía de este universo ligado a lo “económico” o, de qué manera podríamos leerlo a partir de un contexto específico.

El ensayo sobre el “cuerpo esclavo” que nos sugiere María Moreno, invita a transitarse en la misma noción de cuerpos como mercancía y de cuerpos migrantes. Su lectura se muestra como una genealogía de los cuerpos transformados en territorios de explotación, cuerpos jóvenes negros que pueden moverse de un

lugar a otro. Moreno conecta la experiencia del comercio esclavo en sus dimensiones contemporáneas, logrando interpelar la configuración misma del trabajo en nuestro tiempo. La contribución de Alejandro López navega en la imagen misma que presenta al Estado en un caos económico, en la representación de la crisis y la poca gestión operativa de sus gobernantes. López explica un contexto de crisis política y económica en el que se devela un camino hacia a la construcción del Banco Central del Ecuador, como un ente que, en esas condiciones, aparecería anclado a un sentido de orden en medio un gran océano.

El segundo bloque de artículos establece una lectura en otra dimensión, la del hacer. La intervención artística coordinada y curada por Pamela Cevallos reunió a una serie de artistas ecuatorianos. Esta intervención opera como una herramienta de activación creativa y pedagógica de la exposición. Parte de su proceso de producción contempló la organización de talleres, visitas a las salas permanentes y la reserva, así como un trabajo interdisciplinario con los artistas, contribuyendo a la reflexión del espacio museístico como un escenario dentro del cual se pueden entender las distintas dimensiones del dinero. Esta intervención abrió un campo de interpretación múltiple.

La apertura del proceso museográfico hacia el público, formulado por Karina Barragán, nos proporciona una lectura de las diferentes aristas del oficio y la manera en que la museografía traduce conceptos, ideas, historias. Esta contribución no solo que devela aquello que no muestra el museo, sino que contribuye a complejizar la práctica museográfica como un lugar de creación en sí mismo. Finalmente, la experiencia con el cómic, de Fabián Patinho, abre un campo de lectura de la relación entre historia y ficción. El arte secuencial y narrativo de este artista aplicado en la traducción de juicios de finales del siglo XVIII al XIX a la historieta, provoca la reflexión y complejiza las formas con las cuales se construyen representaciones del pasado.

En suma, en esta experiencia curatorial recuperamos una de las premisas de Giovanni Levi (2013) de la microhistoria respecto a la *historia como un acto comunicativo*. Para este enfoque, el lector

no es concebido como un sujeto pasivo receptor de mensajes, sino que siempre lo imagina como alguien activamente capaz de leer los significados redundantes del cuadro narrado, es decir, es un lector que puede confrontar los sentidos, comparar situaciones, e interpretar los elementos del pasado. Aquí, las narrativas sugeridas serán nuestras mejores aliadas en la construcción de una mirada múltiple, evocadora y microscópica.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Iván. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste. Rudimentos de semiótica borgesiana". En *Variaciones Borges*, 13 (2002): 57-77.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca. 2004.
- Bertrand, Michel. "Microanálisis, historia social y acontecimiento histórico". *Revista Historia*, 63-64 (enero-diciembre 2011): 141-149.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, <http://www.cubahora.cu/uploads/documento/2019/03/04/jorge-luis-borges-el-aleph.pdf>
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Burke, Peter. ¿Qué es la Historia Cultural? Barcelona: Editorial Paidós, 2006.
- Burke, P., y M. Garrayo. "Algunas reflexiones sobre la Circularidad Cultural". *Historia Social* 60 (2008):139-144.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- , *El mundo como representación. Historia Cultural: entre practica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- , *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- , "La conscience de la globalité". *Annales HSS* 1 (janvier-février 2001): 119-123.

Espinal Pérez, C. "La(s) Cultura(s) Popular(es). Los términos de un debate histórico-conceptual". *Universitas Humanística* 67 (2009): 223-243.

Fernández García, B. *Paradigma indicario. Contribución de la huella al conocimiento literario*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

Ginzburg, Carlo. *El Queso y los Gusano. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, 1999.

Hallo, Wilson. *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX: Juan Agustín Guerrero*. Quito-Madrid: Ediciones del Sol y Espasa-Calpe, 1981.

Hering, Max, Nelson Rojas (editores). *Microhistorias de la transgresión*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad Cooperativa de Colombia, Universidad del Rosario, 2015.

Kennedy, Alexandra. (coord.) *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad*. Ecuador: Museo de la Ciudad, 2014.

-----, Élites y nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2015.

Levi, Giovanni. "Un Problema de Escala". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXIV, 95 (2003): 279-288.

Madrigal, E., J. Salazar. "Entrevista con Michel Bertrand". *Revista de Historia*, 65-66 (2012): 171-187.

Morales, Luis Gerardo. "La escritura-objeto en los museos de historia". *Intervenciones*, Año 1. No. 1 (enero-junio 2010).

Pérez, Trinidad. "La Escuela Nacional de Bellas Artes y el arte moderno en Quito a inicios del siglo XX". En Kennedy A. (coord.) *Alma Mía. Simbolismo y Modernidad*. Ecuador: Museo de la Ciudad, 2014.

-----, "Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)". En Coronel, V. y Prieto, M. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*. Quito: FLACSO (Serie Bicentenario), 2010.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: UAM, 1999.

Zemon Davis, Natalie. *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Ediciones Akal, 2013.

Zelizer, Viviana. *El significado social del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Autora

María Elena Bedoya Hidalgo. Historiadora, profesora universitaria y curadora independiente. Doctora por la Universitat de Barcelona, España. Especialista en: historia cultural, museos y colecciónismo. Miembro del colectivo la-scolaris.org.

* *Imagen de portada de artículo: Juan Agustín Guerrero, Por la plata baila el perro*, c. 1860, en Wilson Hallo, *Imágenes del Ecuador del siglo XIX*. (Ecuador. Espasa Calpe, Fundación Hallo, 1981).



Desafiando al Rey: pulperas,
plateros y danzantes en el
uso de monedas de plata en
Quito (inicios del s. XIX)*

... los indios con el objeto de colgar sobre sus cuerpos en las funciones de corpus y otras que acostumbran han sabido siempre alquilar pesos fuertes y agujerearlos y esta operación los ha hecho cualquiera oficial herrero o platero aún sin recibir premio alguno ni presumir que este hecho fuese delincuente por no haberse prohibido en ningún tipo...⁴

I El dinero

Imaginemos por un minuto el trajín actual de las ciudades y pongamos atención en cuántas situaciones de nuestra vida cotidiana está presente “lo monetario”. En las imágenes de los ríos de gente caminando, comprando, vendiendo, paseando; en el aspecto de las calles y edificios, en los sonidos: “brummm”, “piiiiii”, “venga, siga, café fino de aroma”, “llevé casera, cuatro un dólar”, “préstame veinticinco para el Trole”, “regáleme una ayuda madre”. Esta presencia diaria de lo monetario nos evoca situaciones de comercio y consumo en todas sus escalas y formas. Nos deja ver transacciones y relaciones sociales que se chocan en el espacio en toda su diversidad y desigualdad.

En pocas palabras, pensar en el objeto “dinero”, en el uso y significado que adquiere en cada minuto de nuestras vidas, trae a luz una cuestión contundente: emplearlo en la actualidad traspasa casi todos los actos cotidianos convirtiéndose en una de las formas fundamentales que nos permiten reproducir gran parte de nuestra vida.

Pero, ¿qué significa entonces el dinero en las vidas concretas? Dentro del modelo económico actual, el dinero, como medio para adquirir bienes y servicios, es lo generalizado, pero también, y en

todas las épocas, ha dado lugar a otras experiencias por fuera de la regla y a distintas interpretaciones de su valor. Visitar el pasado es una invitación para indagar en las diferentes concepciones de lo monetario, que se traducen en cuestiones que atraviesan las vidas concretas y responden a modelos económicos específicos y que hoy podrían resultarnos impensables.

II El juicio

... se llama Micaela Albarracín, natural, y vecina de esta ciudad, casada con Mariano Suárez, con quien no hace vida el tiempo de ocho años, que es pulpera, que según su aspecto demuestra ser mayor de veinte y cinco años y responde preguntada si sabe la causa de su prisión, o la presume. Dijo: que no la sabe y responde preguntada si sabe que en su tienda de pulperia se saca a los pesos fuertes un bocado, quién lo hace y con qué instrumento. Dijo: Que la confesante mandó agujereado cuatro pesos fuertes con Ventura Clavijo y esto porque unos indios de Collacoto le pagaron dos reales por dichos pesos, para ponérselos en la cabeza...⁵

En abril de 1807, Micaela Albarracín, de la ciudad de Quito, pulpera⁶ y Ventura Clavijo, de la ciudad de Machachi de oficio herrero, residentes de la parroquia de San Sebastián, según las

⁵ ANH, Quito, ,*Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, ANH, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 4.

⁶ Para finales del período colonial en Quito, las pulperías eran tiendas en donde se comerciaban productos de subsistencia provenientes de las chacras particulares, y por otro lado, productos variados como telas, ropa, botijas de chicha, guarapo y todo tipo de objetos de uso personal. Ver: Martin Minchom, *El Pueblo de Quito 1690-1810* (Quito: Fonsal, 2007), 115-121.

⁴ Archivo Nacional de Historia ANH, Quito. *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 5.

leyes vigentes de la Corona Española,⁷ fueron sentenciados a pena de muerte y despojo de todos sus bienes por el delito de cercenar cuatro pesos fuertes de plata;⁸ estas monedas fueron alquiladas en la pulperia de propiedad de Albarracín, ubicada en el Machángara, a indígenas de Collacoto, para adornar su vestimenta de danzantes y celebrar la fiesta del Corpus Christi de la parroquia de San Sebastián. Además, los bocados de plata extraídos de las monedas, fueron entregados por Micaela Albarracín a un platero para la elaboración de un anillo, sin llegar a concretarse.

La sentencia fue apelada bajo el argumento de que la acusación y condena resultaban desproporcionadas. La procedencia indígena de Micaela Albarracín fue uno de los argumentos atenuantes, puesto que la pena de muerte no estaba contemplada para aplicarla en los indígenas que cometían este delito. Cercenar moneda, además, no contemplaba el caso explícito de agujerear,⁹ razón por la que Ventura Clavijo quedó exento de la pena. En su lugar, la condena definitiva para el herrero fue de cuatro años de presidio, y para la pulpera el mismo tiempo de trabajo sin pago de sueldo y solamente a ración de comida en el hospicio de la ciudad.

Se preguntarán ¿por qué existe un juicio de esta naturaleza por una intervención mínima en cuatro pesos de plata? Los documentos de archivo de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, nos muestran que este tipo de juicios eran bastante comunes en la Audiencia de Quito.¹⁰ Los expedientes describen casos relacionados con el juego,

⁷ El documento de juicio contra Micaela Albarracín cita: "la ley 64 título 21 libro 5 de Castilla destina para la pena a los que funden o cercenan las monedas la pena de último suplicio, perdimiento de bienes". ANH, Quito, Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807 folio 2.

⁸ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807 folio 2.

⁹ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, ANH, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 21.

¹⁰ Christiana Borchart (2006) demuestra que a finales del siglo XVIII, el número de juicios criminales y el número de ingresos a las cárceles de hombres y mujeres

extorsiones, cercenamiento y falsificación de monedas, imputados a indígenas o mestizos de distintas procedencias en la ciudad de Quito y ciudades aledañas. El caso de Micaela Albarracín, resulta peculiar pues nos permite explorar la contraposición de la ley formal frente a las prácticas cotidianas con el dinero. Nos abre cuestionamientos acerca de cómo funcionaba la economía y las relaciones sociales a finales del período colonial.

Agujerear monedas para ser alquiladas a los indígenas para sus fiestas, al parecer era una práctica común y aceptada entre la población de Quito de aquella época. La defensa tanto de Albarracín como de Clavijo, es explícita en ello:

...en esta capital y aún en toda la provincia ha sido costumbre inmemorial agujerear los pesos fuertes para alquilarlos a los danzantes sin que se le haya repensado por delito esta costumbre ni se haya tratado de perseguir ni castigar a los que hacen estos agujeros ...¹¹

Pero si era una costumbre aparentemente tan generalizada en Quito que suponía la exención de castigo para los indígenas, ¿por qué razón se instauró un juicio como el descrito? La respuesta podría surgir de comprender en qué medida Albarracín y Clavijo estaban conscientes de la dimensión que tal transgresión implicaba en cuanto afectación al Rey,¹² o de

crece notablemente debido al reforzamiento de los controles sociales y económicos que implicaron las Reformas Borbónicas. Ver: Lucía Moscoso, "El adulterio en la colonia tardía (1780-1800): prácticas y relaciones de género en la plebe quiteña".(tesis de maestría, UASB, 2015); Christiana Borchart, "El control de la moral pública como elemento de las Reformas Borbónicas en Quito", en Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI, (Lima: Scarlett O'Phelan Godoy, CENDOC 2006), 447-470.

¹¹ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, ANH, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 8.

¹² La noción de Estado en la colonia comprendía al Rey mismo y sus allegados, es decir jueces, administradores de gobierno, eran el Estado. Por esta razón, el delito de falsificar o cercenar moneda era considerado como un delito de "Lesa Majestad" esto quiere decir que se afectaba directamente a la figura del Rey y sus allegados, por ser ellos la encarnación y el ejercicio del gobierno (Clavero 1996).

entender qué sucedía en Quito y la región americana a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX.

III La escasez

Desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII América se convirtió en la gran proveedora de oro y plata; las minas de plata eran las más ricas, “representando un 80% de la producción mundial” (Marichal 2017, 37). Así, América nació como proveedora de metales preciosos, materias primas y compradora de productos europeos (Garavaglia 1983, 382-383). Una vez instaurado el régimen colonial, la plata hispanoamericana se convirtió en una “mercancía dinero”¹³ muy cotizada en la sociedad y economía del Antiguo Régimen por su alta calidad y pureza, y fueron solamente ciertos grupos quienes tuvieron un acceso directo a su posesión y manejo, ya sea acuñada o como materia prima. Marichal sostiene que cuatro grandes grupos manejaron el mercado y la circulación de la plata:

- 1) los mercaderes que participaban en el comercio a larga distancia; 2) los banqueros comerciantes internacionales que buscaban beneficios en el arbitraje como resultado de la variación de los precios de las monedas por diferenciales en los porcentajes de plata y oro que contenían; 3) los Estados que requerían cantidades importantes de metales preciosos para acuñar sus propias monedas pagar a sus ejércitos, y 4) los productores de mercancías con una fuerte demanda internacional, que exigían el pago en metálico (Marichal 2017, 40).

¹³⁻³⁸ citado por Bedoya 2019, 19)

¹³ La plata acuñada en pesos y la plata en lingotes era igualmente valorada y utilizada como medio de cambio. Algunos mercados como China preferían la plata en lingotes o joyas a los pesos de plata acuñados (Marichal 2007).

En la sociedad colonial, claramente estratificada y dividida entre pobres/ plebeyos y nobles/ pudientes (Garavaglia, 1983, 210), el uso del dinero y por tanto la economía monetaria estuvo ligada al mundo de los nobles, mientras que para la plebe, funcionaba otra economía, ligada a formas económicas muy cercanas a las prácticas prehispánicas como el trueque y la economía de subsistencia de la chacra.

A breves rasgos, algunos autores coinciden en que para la época colonial se puede hablar de una economía semi monetaria, esto quiere decir que convivían dos sistemas; el primero que estaba ligado a la circulación e intercambio con dinero en moneda acuñada, y un segundo que otorgaba valor a mercancías que funcionaban como dinero (es el caso del tabaco, la yerba mate, las conchas de cauri, el cacao, los textiles)¹⁴ (Marichal 2017, 39).

Pero ¿por qué se habla de una economía semi monetaria en la región más rica en metales preciosos? La escasez de metálico¹⁵ fue un problema latente a lo largo y ancho de América entre los siglos XVI y XVIII, e incluso en las nacientes Repúblicas del siglo XIX. En el caso del Alto Perú, por ejemplo, las pocas transacciones de mercaderías por metálico estaban en manos de los mercaderes, y se destinaban a la acumulación (Garavaglia 1983, 386), mientras que el trueque convivía entre la población común para subsanar necesidades básicas de subsistencia.

¹⁴ Otro autor, Juan Carlos Garavaglia (1983, 385-387) sostiene también las nociones de “peso de la tierra” y “peso de plata acuñada” para referirse a dos tipos de “circulante”. Para el caso Paraguayo, el peso de la tierra más fuerte era la yerba mate, mientras que el peso de la tierra más débil era el tabaco. La yerba mate podía ser canjeada por pesos de plata, razón por la cual llegó a ser altamente cotizada en los territorios de toda América del Sur, incluyendo Quito y Guayaquil.

¹⁵ Marichal sostiene cuatro razones por las cuales la escasez de dinero metálico se produjo en América: “1) la extracción de grandes volúmenes de plata fiscal por la Corona española con el propósito de destinarlos al pago de la administración de la monarquía imperial en el continente, Europa y las Filipinas; 2) el uso que los mercaderes hicieron habitualmente de la plata para pagar el grueso de las importaciones que hizo la América española desde el siglo XVI hasta principios del XIX; 3) la demanda internacional de pesos de plata, que incentivaba una abundante exportación de metálico, como moneda o como mercancía; 4) la demanda generada por los banqueros comerciantes que intervenían en el comercio de la plata y en el arbitraje internacional sobre ese metal” (Marichal 2017, p.50-51).

Entonces, en esta economía mixta y semi monetaria de escasez ¿qué sentidos y significados tenían para las personas, la plata y la moneda de plata?

IV El tesoro

La existencia de un juicio como el de Micaela Albarracín, da cuenta de estos sentidos y significados en un contexto como el que hemos descrito. Al ser la plata un metal precioso de difícil circulación en América, su importancia para ojos de la Corona Española, radicaba en que su acumulación sostenía su existencia material. En pocas palabras, la plata era concebida como un “tesoro”.

Un caso en Asunción, en el que un gobernador recoge de entre la población plata labrada, “mediante hábiles estratagemas comerciales” para la acumulación (Garavaglia 1983, 386), ejemplifica este fenómeno de “tesaurización” de la plata. Así, para las clases nobles y pudientes, y para las autoridades coloniales, la plata era un “tesoro” a custodiar y cuidar. Por tanto, cualquier intervención que dañase la calidad de la moneda de plata, en su ley o en su pureza, implicaba un daño directo a la economía de la Corona española y sus grupos allegados (Virreyes, Gobernadores, Jueces, etc.).

Para la población común, es decir para la “plebe”, la relación con el peso de plata era distinta. Si bien era un objeto de alto valor, como se manifiesta en la intención de Albarracín de fabricar una sortija con los excedentes de plata resultante de los agujeros en los pesos de plata,¹⁶ o el uso de pesos de plata para joyería ornamental en cunas de recién nacidos,¹⁷ tenía un uso simbólico que partía desde una concepción de la plata como “tesoro” que otorgaba estatus

social que, a su vez, para la población indígena y ciertos segmentos mestizos en Quito, estuvo fuertemente ligado a la fiesta, el ritual y la distinción social.

V La fiesta

Las reformas económicas de Carlos III empezaron a regir en las colonias a finales del siglo XVIII. En Quito, la reforma de control directo sobre las alcabalas y el aguardiente por parte del Virreinato de Nueva Granada, propició el estallido de la conocida rebelión de los barrios de Quito de 1765. La relación de esta rebelión con la fiesta del Corpus Christi es crucial, puesto que la organización de la fiesta a vísperas de mayo de 1765 fue el camuflaje perfecto para la sedición de la población indígena de las parroquias de San Roque y San Sebastián. Así, a finales del siglo XVIII, la fiesta fue vista por las autoridades como un nicho para el desorden y la rebelión popular. En consecuencia, para 1780, los esfuerzos para erradicar la fiesta se tradujeron en acciones como la prohibición de los danzantes cubiertos de joyería que participaban en la fiesta del Corpus Christi, bajo la justificación de que cometían “solemnies irreverencias y de ninguna manera apropiadas para el Culto Divino” (Minchom 2007, 98).

Entonces, ¿qué estaba en juego detrás de estos intentos de prohibición? ¿Por qué se enjuicia a una mujer pulpera que alquila pesos de plata a los danzantes del Corpus, años después de estas prohibiciones? Los significados de la fiesta, la rebelión y la movilidad étnica en la colonia se entrelazan y son visibles en el juicio de Micaela Albarracín y en los contextos descritos por los historiadores. Lo que operaba detrás, era una situación de movilidad social y necesidad de distinción que estaba íntimamente vinculada a la evasión de impuestos. Es icónico el caso que describe Minchom, de una petición en 1780, en la cual el gremio

¹⁶ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín*, Serie Criminales, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 4.

¹⁷ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio en Ibarra contra Gregorio León acusándole de fabricar moneda falsa*, ANH, Serie Criminales, Caja 92, expediente 12

de los tejedores pide se restituya la fiesta del Corpus Christi y su participación como danzantes.

Esta petición resulta clave para comprender la relación entre la fiesta, la distinción social y el uso de las monedas de plata, pues resulta que los tejedores indígenas, reivindicaban su papel como danzantes, para tener alguna posibilidad de tener acceso al mundo de los “indígenas aculturados”, quienes lograron escalar a la categoría social de “mestizo” gracias a su relacionamiento con gremios y cofradías, lo cual se traducía en mejores condiciones socio económicas y la exoneración de impuestos.

Ahora bien, hasta el momento hemos hablado de varios elementos presentes en el juicio: el uso de monedas de plata en los trajes de los danzantes del Corpus Christi considerado como un delito; hemos conectado esto a los contextos de una economía de escasez y a los sentidos y usos simbólicos de la plata entendida como un “tesoro”. Pero ¿quién era Micaela Albarracín? ¿Por qué una mujer, pulpera estaba relacionada con los indígenas de Collacoto y por qué tenía acceso a monedas de plata?

VI Micaela

En Quito de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, existió una economía de subsistencia, esto quiere decir que se basó principalmente en la producción local de las parcelas urbanas y en la economía campesina - indígena que proveía de productos a la ciudad comerciados libremente en *chagras* o tiendas no registradas en el padrón oficial para el pago de impuestos. Las formas de comercio e intercambio de productos, muy pocas veces estuvo mediada por lo monetario. De hecho, la escasez de efectivo en la Audiencia de Quito en el siglo XVIII, propició un alto control de todas las prácticas fraudulentas en la ciudad (Minchom 2007, 93,108).

En este contexto, las pulperías y tiendas inscritas y autorizadas por el Cabildo de Quito, eran espacios de conflicto económico y social, puesto

que estaban obligadas al pago de impuestos. Pensemos entonces en el rol que, personas como Micaela Albarracín, podrían haber jugado en la sociedad quiteña de inicios del siglo XIX. Las prácticas ilícitas o transgresoras estuvieron relacionadas justamente al oficio de la platería y la pulperia, por ser actividades donde se manejaba plata y reales de plata, que estaban bajo el control directo de las autoridades coloniales.

Es conocido que las mujeres en la colonia, y en especial las mujeres pulperas, eran mestizas “vestidas de indígenas”; ser indígenas mujeres implicaba en la ciudad estar exentas del tributo y la mita, además de la alcabala sobre la venta de productos (Minchom 2007, 113-114). Micaela Albarracín es juzgada como indígena, y ella misma, cuando pide se acorte su pena por encontrarse en malas condiciones de salud por la dureza del trabajo, se respalda en su condición étnica como atenuante del delito, al decir que ella fue juzgada “sin entender por mi *rusticidad* cometía delito”.¹⁸ ¿Era quizás Micaela una mestiza “vestida de indígena”? ¿Se puede inferir de allí, su relación tan cercana con los herreros y plateros? personajes por lo general mestizos en la sociedad quiteña de la época o ¿se pueden definir esas relaciones entre grupos sociales y con ello sus relaciones con lo monetario, lo lícito e ilícito?

Pocos datos adicionales tenemos de la vida de Micaela, sin embargo, sus declaraciones y el contexto en el que fue posible este juicio, nos permiten ver las grietas de la sociedad colonial quiteña y su movilidad social relacionada directamente al uso de la moneda y a la economía. Definitivamente, el uso simbólico y la concepción del dinero y la plata como metal precioso y moneda, en la vida cotidiana de la gente común de finales del siglo XVIII y de inicios del siglo XIX, se encuentra fuertemente marcada por intereses sociales, económicos y rituales. Los entramados complejos de la sociedad quiteña de la época tratada, nos muestran que también lo económico, igual a cómo sucede hoy, movilizaba pasiones, costumbres, sentidos y usos, con sus propios tintes y formas específicas.

¹⁸ ANH, Quito, *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín, Serie Criminales*, Caja 208, expediente 10, Quito, 16 de febrero de 1807, folio 9.

BIBLIOGRAFÍA

Bonilla, Heraclio. *El sistema colonial en la América Española*. Barcelona: Crítica, 1953.

Bedoya, María Elena. "Conceptualización, diseño, producción y montaje e impresión de catálogo para exposición temporal. Producto N°1. Investigación y conceptualización". Manuscrito inédito. Última modificación 8 de julio, 2019.

Borchart, Christiana. "El control de la moral pública como elemento de las Reformas Borbónicas en Quito". En *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglos XVIII-XXI*, Scarlett O'Phelan Godoy, editora, 447-470. Lima: CENDOC. 2006.

Garavaglia, Juan Carlos. *Mercado interno y economía colonial. Tres siglos de historia de la yerba mate*. México: Grijalbo. 1983.

Marichal, Carlos. "El peso de plata hispanoamericano como moneda universal del antiguo régimen (siglos XVI – XVIII)". En *De la plata a la cocaína. Cinco siglos de historia económica de América Latina, 1500 – 2000*, coordinado por Carlos Marichal, Steven Topik y Zephyr Frank, 37-75. México: FCE, El Colegio de México, 2017.

Minchom, Martin. *El pueblo de Quito 1690 – 1810*. Quito: FONSAL, 2007.

Mocosó, Lucía. "El adulterio en la colonia tardía (1780-1800): prácticas y relaciones de género en la plebe quiteña". Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015.

Fuentes primarias

Archivo Nacional de Historia *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín, por haber mandado a agujerear unas monedas (pesos fuertes de cordóncillo), asunto penado por la ley pero que los indígenas utilizaban en el ropaje de los danzantes*. Serie Criminales. Caja 208, expediente 10, 45 folios. Quito, 16 de febrero, 1807.

Archivo Nacional de Historia. *Causa criminal seguida de oficio en Ibarra contra Gregorio León acusándole de fabricar moneda falsa*. Serie Criminales. Caja 92. Expediente 12. 43 folios. Quito, 31 de agosto, 1783.

Autora

Lorena Rosero. Investigadora – curadora del Museo Numismático del BCE. Máster en Sociología por FLACSO, Ecuador y Licenciada en Ciencias Históricas por la PUCE, Quito.

* Imagen de portada de artículo: *Causa criminal seguida de oficio contra Micaela Albarracín, por haber mandado a agujerear unas monedas (pesos fuertes de cordóncillo), asunto penado por la ley pero que los indígenas utilizaban en el ropaje de los danzantes*. Serie Criminales. Caja 208, expediente 10, 45 folios. Quito, 16 de febrero, 1807.



**Polifonías: economías
diversas en el Ecuador de
finales del siglo XIX***

Viviana Velasco Herrera

Las últimas dos décadas del siglo XIX abrían un horizonte tan incierto y desconcertante como los informes de los ministros de hacienda: números agrandados por el optimismo del cambio de siglo que pintaban alegrías a los futuros inversionistas; mientras que cada cifra escondía los brazos y las piernas doloridas de quienes cultivaban cacao, la pepa de oro, y a quienes los ingresos por importación poco o nada significaban.

El estado de guerra permanente en el que se estaba construyendo el proyecto estatal republicano en este siglo, había obligado a la sociedad a entregar, por fuerza, por negocio y por costumbre, el excedente de los recursos de los poseedores; y de los desposeídos, sus recursos corporales: el trabajo más allá del cansancio. Alimentar aquellos ejércitos en constante movilización que comen, duermen y que deben ser repuestos implicó una relación muy cercana entre los constructores del Estado y las élites regionales.

¿A dónde sale la tropa,
Y por qué tanto alarido?
A la guerra: por el padre,
El hermano y el marido,
Porque á su hijo cría una
Pegado a su corazón
Y apenas hombre, le quita

Maldita revolución. (El Bolivarense 1887, 3)

En la Costa, la producción cacaotera, su exportación y el capital que esta actividad generó, dio como resultado casas comerciales dedicadas a la venta internacional del cacao y a la importación de bienes extranjeros. “Las exportaciones de cacao eran fundamentales para la economía y el sistema fiscal de la nación. Aun cuando los productores de cacao pagaban impuestos a la exportación y diezmos ... éstos no proporcionaban ingresos grandes al gobierno ... Las exportaciones de cacao producían los ingresos que permitían a los ecuatorianos adquirir un volumen relativamente alto de productos importados.” (Alexander Rodríguez 1992, 80).

Estos sectores comerciales, en constante crecimiento, y vinculados a la política se convirtieron desde la creación de la Gran Colombia, en prestamistas de las arcas estatales. Esta dinámica de alta esfera económica tuvo su expresión en todos los campos de la sociedad, pues como se dijo anteriormente, los pobladores entregaron los recursos disponibles según patrones políticos, económicos y étnicos. El edificio de la administración económica del Estado ecuatoriano se basó en los compromisos que los gobiernos adquirían con las élites y con los habitantes del territorio cuya relación de nación se basaba en la expectativa de que aquello entregado, en pacto material y simbólico, fuera recompensado en derechos o en favores.

Cuando estamos agobiados por el alza del cambio, la carestía de las provisiones, la subida de los alquileres, la escasez del dinero, la falta de negocios, la ruina de la agricultura y demás calamidades, surge como una redención el formidable empeño de la reconstitución económica, para obtener el bienestar de la Nación; pero después de larga brega y cambio radical en todos los sistemas, bajo métodos científicos, nos encontramos más pobres que antes, más arruinados, más agobiados por el tributo, más oprimidos por las imposiciones y necesidades. Luego, para nosotros, no hay esos términos medios que tanto agradaban al insigne Olmedo, sino extremos: métodos empíricos que nos arruinan, o métodos científicos que nos acaban de arruinar. (Campos, s. f., 178, 179)

En la segunda mitad del siglo XIX, el capital acumulado por la actividad comercial en la costa se transformó, de manera paulatina, en capital financiero. Los prestamistas individuales generaron consorcios para implementar un inicial sistema bancario. El régimen de Gabriel García Moreno habría iniciado una relación simbiótica entre los bancos y la liquidez monetaria del Estado al permitir la emisión de circulante desde esas cajas particulares. “Los primeros bancos en el

país... se transformaron inmediatamente en el eje del sistema financiero público y privado. Emitían billetes a nombre del Gobierno, manejaban las cuentas del Estado y actuaban como agentes de retención de los impuestos más importantes que eran los de la aduana. Disponían además de cédulas, bonos, giros, etc." (Miño Grijalva 2008, 19).

En medio de la disertación se entromete una publicista:

Parece que los gobiernos también tienen patrón y que pueden pagar sus deudas solo en esas ventanillas. (La hija de Mary Anne Walker 2019, s.p.)

En la década de 1880 se formaron nuevos bancos aupados por el auge cacaotero que significaba entre el 60 y 70 por ciento del volumen del comercio exterior (Miño Grijalva 2008, 20), el Banco de la Unión, el Banco Internacional, el Banco Territorial, el Banco de Crédito Hipotecario, quienes disputaban luchas financieras entre el Estado y otras instituciones existentes como el Banco del Ecuador. Algunos de estos bancos emitieron moneda –pesos hasta 1882 y a partir de ese año suces– con el aval legal del Estado después de negociaciones de control y descontrol de las reglas de esa emisión.

Los gobiernos progresistas (1883-1895) lograron un amplio despliegue de las funciones del Estado gracias al auge cacaotero de la década de los ochenta. Dentro de varias reformas fiscales –por ejemplo, la sustitución del diezmo (impuesto a la producción agrícola), proyectos para arreglar la deuda extranjera, ampliación de las redes de comunicación, entre otras– se plantearon medidas económicas para regular la circulación de moneda como el Código de Comercio de 1882, la Ley de Monedas en 1884, o Ley de Bancos de 1886 (Carbo 1978, 7).

Señora Guadalupe, buena noticia! –Quien se ha muerto? –Nadie, sino que dizque van a fundar un Banco pa darle plata a los pobres campesinos como nosotros. –Será que ha nacido ya el Antecristo y habrá parido la mula, porque en los años que tengo de vida, nunca he visto cosa semejante, y dende

moza que juí vengo oyendo un versito que dice: Al pobre naide le da/Al pobre naide le empresta, /si el pobre llega a tener/Gotas de sangre le cuesta. –Pero ahora dicen que la cosa va deveras y que el Banco ese que está anuncio se va aregar en medio de los pobres labradores como se riega la verdolaga. –Pero, niña del alma, no seas tan pacheca! Nunca han dao nada los Gobiernos, y de quitar le quitan a una hasta el marido, como pasó con er mío, que me lo pusieron de sordao y me lo mataron no sé dónde. –Juran y perjurian, señora Guadalupe, que el Banco Ispotecario será el pan del necesitao. –Quita allá, tonta! El pan del pobre es esto, que ves aquí: el plátano, que Dios nos ha dao a los costeños pa que siquiera tengamos llena la barriga, ya que los bolsillos están siempre vacíos. –Pero ¿Qué hacemos con plátano sólo, señora? Y qué más quieres, desdichada! Ustedes, las jóvenes de hoy día, no saben aprovechar los dones de la Providencia. Pero sábetelo bien, el plátano es el único bien rial y positivo que tenemos. Lo demás es viento molido y agua raspada, Entiendes?... (Campos s/f, 73)

El sistema productivo imperante en el siglo XIX republicano estuvo basado en la producción agrícola: en la Sierra y en la Costa. La crisis obrajera del siglo anterior desarticuló un sistema económico basado en el intercambio de textiles que hizo que la vida en el callejón interandino estuviese en crisis. En la Costa, la apertura al comercio mundial, posible desde la crisis monárquica y las independencias, abrió una frontera agrícola muy importante que atrajo oleadas de migrantes de la Sierra y de otras provincias costeñas al eje de producción del cacao. En ambos casos, en Costa y Sierra, la unidad de producción fue la hacienda. Con diferencias importantes en cada caso, pero con el denominador común de actuar como un espacio de sujeción de las personas y sus afectos, esta unidad generó una relación laboral precaria, que brindaba los medios básicos para la reproducción económica mínima de quienes, como todos, querían vivir.

¿Y cuál sería la compensación de esas fatigas? ¿cuál el lenitivo para esos eternos días de miseria? ¿En dónde estaba la poesía del trabajo tan cantada por poetas que nunca lo conocieron? ¿Sería en un escritorio, cómodamente sentados, a cubierto de la intemperie y explicando en bellos versos penalidades que nunca las sintieron? (Mera 2003, 164)

La hacienda funcionó, en el siglo XIX, como un entramado de relaciones sociales a través del que se establecieron formas de regulación de la vida cotidiana. Los patrones familiares, de tenencia de recursos, la moral, la justicia se hizo en el marco de esa territorialidad que relacionaba a los dueños de la tierra con quienes la trabajaban. “Las diversas descripciones de las haciendas cacaoteras realizadas a fines del siglo XIX...indican que, dentro de las haciendas cacaoteras, existían dos tipos de formas de trabajo que se personifican en dos figuras diversas del trabajador directo: los llamados *sembradores* (o *desmonteros*) y los *peones*” (Guerrero 1994, 23).

Al patio inmenso de la hacienda van llegando los empleados y peones para correr lista delante de la secretaría ... Los empleados y mayordomos vestidos del clásico traje montubio compuesto de cotonía y pantalón de cáñamo, polainas de hule, sombrero machito de paja y el gran machete a la cintura, recorren el patio metiéndose entre los grupos de peones, para confrontar las listas y dar órdenes. Los trabajadores vestidos con una indumentaria igual a la de los empleados, llevando en la mano el garabato, y el machete Collins, instrumento universal de la agricultura costeña, se agrupan en la respectiva cuadrilla; algunos afilan en las piedras de asperón que hay delante de la oficina la herramienta que volvió bronca la víspera. Todos llevan suspendidas de la mano izquierda o a la espalda, las corvas, especie de recio calzado de suela, con el cual defienden el pie de la mordedura de la serpiente o del agudo espino oculto entre la maleza... (Mera 2003, 158)

En ese espacio la reproducción económica tuvo sus propias reglas. Frente al complejo y caótico sistema monetario de la economía del Ecuador decimonónico (desmonetización, generación de vales de crédito, circulación de billetes forzados, circulación de monedas débiles) estas unidades agrícolas generaron su propia moneda. Fichas acuñadas en metales de baja valía que permitieron la circulación de bienes dentro de la hacienda y que, por no poder hacerlas circular por fuera de este campo, generaron la sujeción del trabajador a su espacio de reproducción del mundo. El salario de un jornalero podía variar entre los 80 centavos y 1,50 sucre (Chiriboga 2013, 220), que era pagado en fichas de hacienda y que podían ser intercambiadas en almacenes que se instalaban dentro de la misma.

El gamonal instala un almacén a su nombre o a nombre de algún socio tapado. A veces el almacén fía directamente al bracero; y al fin de semana, el pagador de la hacienda, con lista en la mano, le rebaja lo que adeudó a la tienda. Los suplidós de entre semana, y aún el pago total, se hacen en los bonos de adquisición, que... solo merece aceptación en el pseudo comisariato y que circulan como moneda entre los jornaleros o son cajeados en dinero, con descuentos profundos, por el propio almaceñero, quien se asegura así ganancia sobre mercancía no vendida. (De La Cuadra 1937, 84, 85)

Estas relaciones económicas funcionaron durante el siglo XX incluso con la promulgación de las distintas legislaciones monetarias y con la centralización y homogenización de la emisión de dinero a partir de la creación del Banco Central del Ecuador en 1927 y fueron obviadas en las posteriores leyes de trabajo y reforma agraria.

La moneda es un signo tan necesario a los pueblos como el lenguaje. Este sirve para la transmisión intelectual de las ideas, aquella para el cambio material de los valores. Son dos vínculos poderosos que sustentan la actividad social de las naciones”. (Anónimo 1986, 77)

Remata la misma publicista:

- ¿De qué nación me está hablando? Si en la moneda que recibí hoy por mi jornal dice claramente Hacienda de don Lautaro. ¿Soy lautarino, lautariano o ecuatoriano? Yo he visto de lejos los pesos y los sucre, pero mi lengua es el trueque de esta ficha en la tienda. Creo que hablo dos idiomas o hay dos leyes: la de la Constitución y la del cacao (La hija de Mary Anne Walker 2019, s.p.)

Autora

Viviana Velasco. Profesora agregada en la Escuela de Ciencias Históricas en la PUCE, Ecuador. Doctora en Historia por la Universidad Pompeu Fabra, España. Ha investigado sobre el proceso de construcción estatal ecuatoriano en el siglo XIX, con énfasis en la fiscalidad, burocracia y justicia.

* *Imagen de portada de artículo: Fichas de hacienda. Siglo XX.*
Colección privada, Quito. Fotografía: Karina Barragán.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander Rodríguez, Linda. *Las finanzas públicas en el Ecuador (1830-1940)*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1992.

Anónimo. “Circulación monetaria en el Ecuador”. En *Pensamiento monetario y financiero*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1979 (1986).

Campos, José Antonio. *Cosas de mi tierra*. Guayaquil: Ariel, s. f.

Carbo, Luis Alberto. *Historia monetaria y cambiaria del Ecuador desde la época colonial*. Quito: Offset e Imprenta Cevallos, 1978.

Chiriboga, Manuel. *Jornaleros, grandes propietarios y exportación cacaotera 1790-1925*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2013.

De la Cuadra, José. *El montubio ecuatoriano. Ensayo*. Buenos Aires: Imán, 1937.

A. Flor. “Maldita revolución” *El Bolivarense* N° 1. Imprenta del Pueblo. 1 de enero, 1887.

Guerrero, Andrés. *Los oligarcas del cacao. Ensayo sobre la acumulación originaria*. Quito: Editorial El Conejo, 1994.

Mera, Juan León. *A la Costa*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2003.

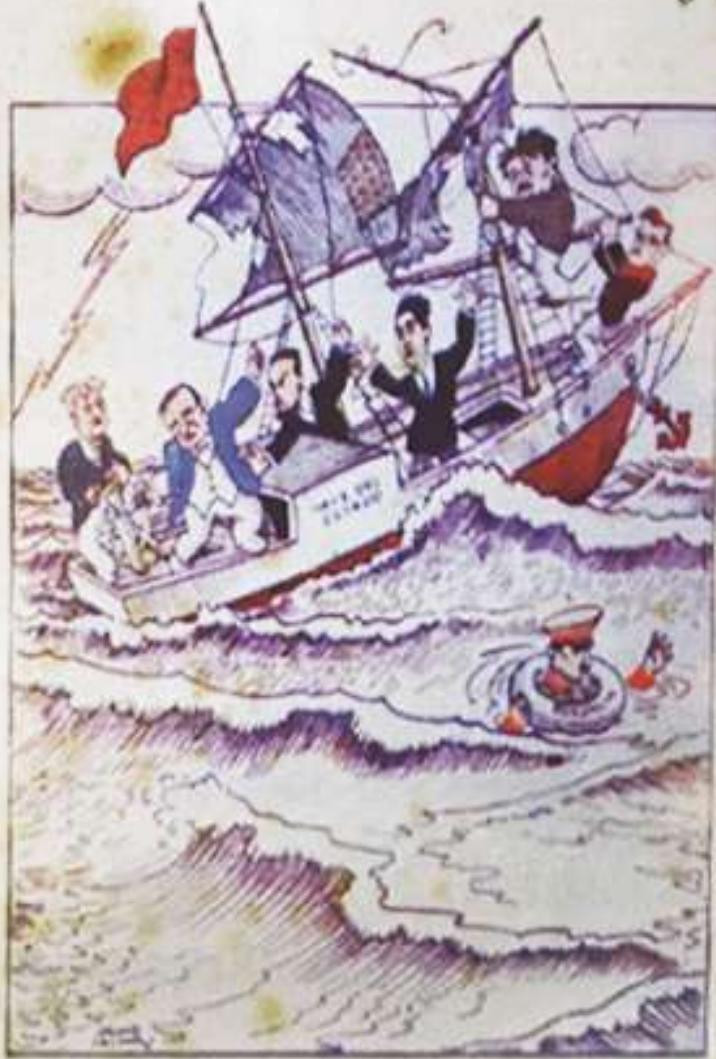
Miño Grijalva, Wilson. *Breve Historia Bancaria del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.

EVOLUCION

Política social, Economía y Sport

No. 6

\$ 0.50



*Salid este barco con buena bandera pero inexperto e
inconsciente su dirección, no irá al naufragio?*

**Naufragios recurrentes. El
Estado ecuatoriano y sus
derivas 1895-1932***

Alejandro López Valarezo

El término latino *governare* literalmente significa “pilotar un barco”, el piloto de la nave vigila que cada miembro de la tripulación ejecute sus labores, izar las velas, atar los cabos, bogar, otear el horizonte, funciones que deben cumplirse de la mejor manera para que la nave y el colectivo lleguen a su destino. Sin embargo, no todos los navíos llegan a buen puerto. ¿Qué sucede cuando los marineros no hacen bien su trabajo, o no toman buenas decisiones para enfrentar las dificultades del clima? Conocidos son los casos de naufragios causados por factores que pudieron evitarse, sucedió con el Titanic o del Exxon Valdez. Pero, ¿desde cuándo se asocia al Estado con un navío? La respuesta se remonta a la antigüedad greco-romana, Aristóteles, Platón, Horacio y Cicerón, sugirieron en sus escritos esta similitud: el navío del Estado como figura literaria más frecuente para referirse al buen gobierno o a los peligros de un malo.

Cada campaña electoral ha implicado que el común de los votantes deposite su confianza en las promesas electorales del candidato ganador. La ciudadanía confía en que los miembros del nuevo gobierno respondan a sus expectativas y que resuelva los problemas nacionales. La expectativa empieza a decrecer cuando el votante común se da cuenta que las expectativas que depositó en su candidato no se corresponden con la mejoría de la “situación nacional”. A lo largo del siglo XX el Ecuador atravesó diversos momentos en los que las medidas adoptadas por los gobiernos parecían llevar al Estado a aguas agitadas. La ciudadanía confió en un determinado gobierno, sin embargo, pocas veces la forma de gobernar redundó en una mejoría real de la vida de las grandes mayorías. Estas líneas buscan exponer un caso particular de nuestro pasado en el que los esfuerzos gubernamentales en diferentes períodos presidenciales no rindieron los frutos esperados y quedó la sensación de que el Estado ecuatoriano era una barca que se hundía sin remedio.

Apartir del año 1895, Eloy Alfaro y su proyecto liberal conquistaron el poder presidencial en Ecuador hasta 1911. Durante este período, en el que Partido Conservador Ecuatoriano no pudo acceder a la presidencia, el país caminó hacia una modernización liberal representada por la finalización de la construcción del

ferrocarril. En el aspecto económico, la bonanza económica del cacao dinamizó la economía y permitió el surgimiento de nuevos sectores sociales, sobre todo en Guayaquil. En Quito también aparecieron organizaciones obreras cuyas demandas fueron atendidas parcialmente por las iniciativas estatales. Con el gobierno alfarista se institucionalizó la asistencia, se fomentó el trabajo asalariado y promovió el sindicalismo liberal como una “política estatal inédita”. En comparación con Guayaquil, la Sierra se mantuvo cercana a las formas precarias de trabajo, herederas de la tradición hacendaria del siglo XIX, (Paz y Miño 2013, 22) como el huasipungo.

En 1912, Eloy Alfaro fue asesinado. Los hechos que se desencadenaron a partir de entonces, permitieron que los sectores del liberalismo vinculados a la banca y la agro exportación llegaran al control del Ejecutivo. Esta vinculación entre los bancos privados y el poder estatal es conocida como plutocracia. Los agroexportadores cacaoteros experimentaron la caída del precio de la “pepa de oro”, por lo que su influencia en la esfera estatal buscó sostener sus privilegios, procurando que la política social alfarista no tenga continuidad.

La caída del precio del cacao, en parte debido al cierre de los mercados internacionales provocado por la Primera Guerra Mundial (1914–1918) y por las plagas (monilla y escoba de bruja) que azotaron las plantaciones de cacao, produjo en Ecuador una profunda debacle económica que impulsó a los gobernantes a respaldar la economía nacional a partir de préstamos bancarios y la emisión de papel moneda sin respaldo metálico, como lo determinaba el canon económico de la época, en el “patrón oro”. La Ley Moratoria de 1914 es el ejemplo diáfano de la relación entre bancos privados y el gobierno nacional. Con esta ley, los bancos estaban exentos de respetar la convertibilidad y por lo tanto pudieron emitir a su antojo el dinero que servía para el consumo local y para prestarlo al propio Estado.

El peso de la caída de los precios se sintió sobre todo en los sectores obreros urbanos y en los trabajadores vinculados a la producción de cacao. En el mes de octubre de 1922 una serie de movilizaciones

obreras encabezadas por el gremio de tipógrafos, trabajadores de la luz y de los carros urbanos, devino en algunas detenciones que incrementaron el malestar de los trabajadores. Durante la huelga, algunos servicios se paralizaron, como la electricidad y el tranvía. El gentío se cansó de tanto atropello. En palabras de Joaquín Gallegos Lara, los huelguistas se levantaron juntos frente a la ignominia del poder, los reclamos se visibilizaron por el alto costo de la vida, y tuvieron como telón de fondo político, ese canto tan tradicional... *que se vayan todos*.

- ¡Pan es lo que hay que exigir!
- ¡Que suban el jornal esos caimanes!
- ¡Queremos la baja del cambio!
- ¡No! ¡No! ¡No!
- ¡No! ¡Fuera esos vendidos! (Gallegos Lara 2010, 50).

El 15 de noviembre de 1922 la huelga general incrementó su convocatoria, el Ejército reprimió y abrió fuego directamente sobre la población, ocasionando un número indeterminado de muertos entre hombres mujeres y niños. Los cadáveres fueron arrojados al río o enterrados en fosas comunes. Sobre estos hechos no se determinaron culpables o sanciones, el liberalismo plutocrático continúo en el poder bajo la presidencia de José Luis Tamayo. Esta huelga, como muchas, otras no se produjo por el incremento de los precios, estuvo motivada por el cansancio de la población ante la falta de respuestas del gobierno para solucionar los problemas de las grandes mayorías. El régimen liberal gobernaba únicamente para cumplir frente a los bancos privados.

El siguiente presidente, Gonzalo S. Córdova, solo gobernó durante once meses. Su llegada al poder estuvo matizada por las denuncias de fraude y por la asonada conservadora de 1924 que finalmente no logró deponerlo. Sin embargo, el 9 de julio de 1925, un grupo de jóvenes militares y algunos civiles, entre ellos Luis Napoleón Dillon, derrocaron al gobierno. Los propósitos de la nueva junta militar no eran indiferentes a la realidad del país: estabilizar la economía

nacional, responder a las demandas sociales y liberar al Estado del dominio de la banca privada (Paz y Miño 2013, 28-29). Entre las principales transformaciones impulsadas durante el período juliano se encuentra la creación del Ministerio de Previsión Social y Trabajo y del Banco Central del Ecuador (BCE), que contaron con el apoyo del economista estadounidense Edwin Kemmerer.

Las medidas adoptadas por la misión Kemmerer y la fundación del BCE en 1927,¹⁹ no dieron los resultados esperados. Se contemplaba una mayor contribución del inversionista y capital extranjero en el desarrollo del país, empero, el Ecuador no recibió nada, o poco de lo que esperaba. La situación económica que experimentó el país durante los primeros años de 1930 produjo la deflación o la constrección del circulante monetario, ligado al patrón oro y a la caída de la Bolsa de Nueva York de 1929, conocida como la Gran Depresión, que significó la recesión económica en Estados Unidos y Alemania, y, por lo tanto, la producción de alimentos y materias primas a nivel mundial se vio afectada.

Los precios del té y el trigo cayeron en dos tercios y el de la seda en bruto en tres cuartos. Eso supuso el hundimiento —por mencionar tan solo los países enumerados en la Sociedad de Naciones en 1931— de Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Chile, Egipto, **Ecuador**, Finlandia, Hungría, India, Las Indias Holandesas (la actual Indonesia), Malasia (británica), México, Nueva Zelanda, Países Bajos, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela, cuyo comercio exterior dependía de unos pocos productos primarios. En definitiva, ese fenómeno transformó la Depresión en un acontecimiento literalmente mundial (Hobsbawm 1989, 89).

Las tasas de desempleo aumentaron considerablemente. Ya no se creía que las fórmulas del liberalismo económico pudiesen resolver el problema y, por lo tanto, los Estados empezaron a aplicar medidas

¹⁹ El Banco Central del Ecuador se fundó con el propósito de recomponer la economía nacional de la década de 1920.

de protección de sus mercados internos y de asistencia social, pese a que ello significaría la profundización de la crisis del sistema de comercio multilateral y el paulatino abandono del patrón oro. Muchas medidas de protección fueron aplicadas por la mayoría de los países europeos a las exportaciones de América Latina, incluyendo la de alimentos que se realizó a través de un sistema de cuotas.

Los peores años de la recesión económica, luego de la Gran Depresión de 1929, se enfrentaron con la aplicación de medidas a favor de los sectores afectados por la caída de los precios. “El peligro de no hacerlo así –la radicalización de la izquierda y, como se demostró en Alemania y en otros países, de la derecha– era demasiado amenazador” (Hobsbawm 1989, 102). El capitalismo parecía derrumbarse, los mercados locales e internacionales se contrajeron en el período de entreguerras y contrario a lo que se esperaba, las fluctuaciones del sistema económico mundial impidieron que se detuviera la desaceleración económica.

El BCE defendió el patrón oro a través de una política expansiva, la misma que se reflejó en el incremento de los precios en 1929. Esto agudizó el desequilibrio de la balanza comercial, y aunque ese impidió “la quiebra de la producción interna”, el incipiente sector industrial no llegó a fortalecerse. Al final, el patrón oro, debido a las condiciones externas (caída de las grandes economías mundiales), ocasionó “una profunda deflación y la paralización de las actividades productivas internas”. Por lo tanto, el país abandonó el patrón oro en el año 1932 (Marchán Romero 1989, 108–114).

El desequilibrio de la balanza comercial generó una disminución de las reservas de oro, lo que produjo una severa inflación, de modo que, “la depresión de los treinta sorprende y desconcierta a la sociedad entera” (Deler 2007, 325). Los precios de los víveres suben, los sueldos no alcanzan, se incrementa la tasa de desempleo. Si nos detenemos un segundo a pensar en esta realidad nos daremos cuenta que efectivamente no son hechos alejados que no seamos capaces de comprender.

La inestabilidad económica también estuvo relacionada con un período de fluctuación política. La constante sucesión

de gobiernos fue el reflejo de las pugnas de diversos grupos dominantes regionales intentando establecer su dominio y control sobre la economía. Esto se debió a la configuración regional del país, ya que los índices de pobreza se expresaron de formas diferentes según cada región. Como ya se mencionó, el sector agroexportador de la Costa experimentó profundos efectos debido al cierre de los mercados, mientras que el sector agrícola de la Sierra, al estar enfocado en el mercado interno, no llegó a experimentar los efectos de la crisis de forma muy profunda. La industria andina de bienes de consumo también experimentó un auge moderado.

La creación del Banco Central, el 10 de agosto de 1927, suponía el primer paso para recomponer la economía nacional. Sin embargo, los resultados no fueron inmediatos y las medidas de los gobiernos, consideradas por algunos expertos como progresistas, no dieron los resultados esperados. Se resalta que la mayoría de países en el concierto mundial abandonaron el patrón de oro en los años inmediatos a la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918. El Ecuador suspendió el patrón oro el 8 de febrero de 1932.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el Ecuador giró entre diversas tendencias políticas que tomaron medidas políticas y económicas que no lograron generar la estabilidad deseada, un barco a la deriva, una nave que hacia agua. La imagen que acompaña este artículo nos muestra cómo los gobernantes miran con temor las aguas, encaramados en los mástiles, junto a banderas raídas y llenas de parches. Muestran su descarnada inoperancia frente a las aguas intranquilas.

La problemática relación entre la banca privada y el Estado, y las soluciones que plantearon los gobiernos de turno durante la primera mitad del siglo XX, nos permiten establecer el símil entre el Estado ecuatoriano y un barco que se hunde, que, aunque haya partido con buena bandera, su inexperta e inconexa dirección o podrían llevar al naufragio. ¿Cómo se han enfrentado los desafíos de la economía nacional? ¿Qué han hecho los gobiernos? Preguntas que encuentran respuesta en una caricatura.

BIBLIOGRAFÍA

Deler, Jean-Paul. *Ecuador. Del espacio al Estado nacional*. Quito, IFEA, Corporación Editora Nacional: Universidad Andina Simón Bolívar, 2007.

Gallegos, Joaquín. *Las cruce s sobre el agua*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

Marchán, Carlos. “La crisis deflacionaria de la economía ecuatoriana de los años treinta”, en *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*. N° 6. Quito: Banco Central, 1989.

Paz y Miño, Juan. *La Revolución Juliana en Ecuador. 1925-1931 Políticas económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica, 2013.

Thorp, Rosemary. *Progreso, pobreza y exclusión. Una historia económica de América Latina en el siglo XX*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1998.

Autor

Alejandro López. Doctor en Historia de los Andes por FLACSO, Ecuador y máster en Sociología por la misma universidad. Sus principales líneas de trabajo son la historia y memoria social.

* *Imagen de portada de artículo: ¿Salió esta barca con buena bandera pero inexperta e iconexa su dirección irá al naufragio?* Evolución, no.6, 1924. Bablioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

**Cuerpos esclavos,
cuerpos mercancía,
mercancías móviles***



AVISO.

Se vende un negro, de edad como de veinticinco años, sin vicios, mui robusto y alto de cuerpo; es natural de la provincia de Imbabura y mui aparente para el servicio de trapiche. En esta imprenta se dará razon.

IMPRENTA DEL GOBIERNO.

Con un pequeño atado a la espalda, sus pocas cosas a cuestas, este hombre de la imagen con la que inicia este artículo, circula. Valorado por su músculo, este joven alto y robusto se convertirá en el motor de algún trapiche. Está en movimiento, propiedad que se puede desplazar de un lado a otro. Ese desplazamiento se remonta al continuo fluir de cargamentos de personas africanas hacia el continente americano durante los 350 años de la trata trasatlántica de esclavos. Esta trata fue un negocio muy lucrativo, pues los esclavos se convirtieron posiblemente en la mercancía más importante de todo el comercio trasatlántico y la forma de trabajo más deseada para las plantaciones. En el continente, desde 1518 hasta el final de la esclavitud en la década de 1870 se habían trasplantado de manera forzada al continente americano más de diez millones de personas africanas (Knight 2011).

La población de africanos esclavizados era vendida como una forma de propiedad móvil para trabajar en áreas clave de la economía colonial. Tanto el desarrollo del continente americano como la prosperidad de muchas naciones europeas se deriva del trabajo incesante de hombres y mujeres africanos y sus descendientes, en estas tierras. Así, “el oro de América y la fuerza de trabajo de África estaban a punto de unirse a gran escala” (Whitten y Friedemman 1974, 91). Muchos de los esclavos venidos al Ecuador llegaron por el puerto de Cartagena de Indias en la actual Colombia, a los territorios del Virreinato de Nueva Granada, donde fueron la principal fuente de trabajo en las zonas de oro de grandes áreas mineras. En el Ecuador, la minería fue la actividad más importante en la que trabajaban los esclavizados.

La suerte de muchos esclavizados en el continente también quedó sellada por el desarrollo de la producción de azúcar. La esclavitud en el continente americano está ligada a la historia de plantaciones y productos para el mercado mundial, principalmente en el noreste del Brasil, los fértiles valles intermontanos de Perú y México, las costas del Caribe y lo zona sur y media del atlántico norteamericano. En el Ecuador, el trabajo de hombres y mujeres negros y negras también fue crucial en la producción de caña de azúcar, cacao, café, algodón

y tabaco. También trabajaron en la industria de los astilleros en Guayaquil. Así mismo, los esclavizados se encontraban en haciendas ganaderas, en obras de las ciudades, en la servidumbre doméstica, y en menor medida como artesanos (Fernández Rasines 2001, 125; Whitten y Friedemman 1974, 95).

Este joven negro que vemos en la imagen proviene de la provincia de Imbabura. Es muy probable que fuera originario de la cuenca del río Chota-Mira. En el siglo XVII, los jesuitas aprovecharon el clima tropical semiárido de la zona para el cultivo de caña de azúcar. Se apoderaron de grandes extensiones en las que establecieron haciendas azucareras. La Compañía de Jesús introdujo para esta explotación agrícola mano de obra esclava mediante la trata de africanos. Anteriormente, se había trasladado a indígenas de zonas más altas como Otavalo, Atuntaqui o Cotacachi, pero no soportaron vivir en este valle. Para el trabajo de la caña, los jesuitas compraron esclavos llamados “negros bozales”, llegados directamente de África, y que venían desde Cartagena y Popayán. Los jesuitas llegaron a poseer más de mil esclavos en sus haciendas azucareras (Bouisson, 1997, 46).

El joven de la imagen es apreciado por las características de su cuerpo, muy robusto y alto. Desde que llegaban al continente los hombres y mujeres africanos eran medidos, marcados, y reducidos de seres humanos a “piezas”, piezas comerciables. En efecto, en la época colonial hablar de “Piezas de Indias”, era referirse a una medida de trabajo. Así, se transformaba el valor entero de un grupo humano a la medida de su fuerza de trabajo, caracterizada especialmente por su potencia física. Esta modalidad hacía que solamente los hombres negros más fuertes pudieran alcanzar la denominación de Pieza de Indias (Whitten y Friedemman 1974, 97; Fernández Rasines 2001, 115).

La valoración de la población negra como cuerpos fuertes continúa en la actualidad. De alguna manera, una consecuencia de la esclavitud ha sido la manera en que ha marcado el imaginario blanco-mestizo sobre las personas negras en general, y los hombres negros más específicamente. Los colonizadores europeos hicieron uso de la mano de obra de africanos esclavizados para

trabajos duros, en condiciones climáticas exigentes. Esta historia de esclavitud ha configurado construcciones sociales relacionadas con categorías esencialistas atribuidas al cuerpo del hombre negro: la fuerza, la resistencia física y la bravura. De esta forma, podemos rastrear hasta el día de hoy esa estigmatización colectiva de las personas negras como cuerpos para el esfuerzo físico, como “piezas de indias”, como gente que tiene “músculo hasta en las uñas” (Ayala Congo 2018, 33).

El aviso que vemos recalca esa supuesta disposición para el trabajo físico duro de este joven. El servicio de trapiche para la elaboración del aguardiente se recuerda en la memoria popular como un trabajo altamente explotador, muy forzoso y extenuante (Fernández Rasines 2001, 125). Justamente en Imbabura, de donde proviene este joven negro, los jesuitas desarrollaron toda una industria alrededor de la producción y procesamiento de la caña de azúcar. En los trapiches se producía azúcar, raspaduras, coladas, cachazas y aguardiente comercializado por la orden. Llegaron a tener diez haciendas azucareras en el valle del Chota-Mira, con 1769 esclavizados hombres, mujeres y niños. Luego de la expulsión de los jesuitas en 1767, muchas familias negras se desplazaron nuevamente, huyendo y buscando refugio en Esmeraldas, donde se establecerían como cimarrones. Otra vez, con sus cosas a la espalda, se marcharon. Otra vez cuerpos en movimiento, cuerpos como piezas de engranajes mayores, dejando la vida en la producción de este o aquel producto.

Actualmente, la trata de personas y la esclavitud han tomado nuevas formas que deben situarse en el contexto de la demanda de trabajo y los movimientos poblacionales. Se considera que la trata de personas y nuevas formas de esclavitud involucran a aproximadamente veintisiete millones de personas. Esta cifra representa más del doble de todos quienes fueron traídos desde África en los 350 años de la trata trasatlántica de esclavos (Bales y Soodalter 2009).

La trata continúa suministrando mano de obra barata y explotable. En el Ecuador existe trata interna y trata internacional, destinadas a la explotación laboral, servidumbre, mendicidad y explotación

sexual. Esta última es la que ha recibido mayor atención, y afecta de manera especial a mujeres, adolescentes niños y niñas. Otras modalidades de trata y nueva esclavitud han recibido menos atención, y de alguna manera pasan desapercibidas. En la tradición del país, la explotación laboral es muchas veces naturalizada y de esa manera invisibilizada, por su cercanía y su ubicuidad. Son formas extremas de trabajo, caracterizadas por horarios extendidos, sueldos irrisorios, condiciones de trabajo peligrosas o insalubres, servidumbre de niños campesinos en ciudades, entre otras (Ruiz y Álvarez Velasco en Schneider 2018, 27). Nuevamente, las personas más vulnerables a la trata son indígenas y afroecuatorianos.

Otra vez vemos a hombres y mujeres negros y negras dejando el cuerpo y la vida en plantaciones que sirven a intereses externos. En los primeros meses de 2019, la Defensoría del Pueblo de Ecuador denunció un caso de esclavitud moderna que afectó a 450 obreros y sus familias, quienes vivían en condiciones deplorables en plantaciones de abacá –una fibra resistente y apetecible en la industria–, propiedad de una empresa de capital japonés. Durante 56 años, esta empresa ha condicionado la vida de varias familias que viven y trabajan al interior de sus haciendas en las provincias de Santo Domingo y Los Ríos. La mayoría de estas familias son afrodescendientes (Defensoría del Pueblo 2019).

Desde hace décadas viven en estas nuevas plantaciones familias de mujeres y hombres negros, en campamentos viejos, lúgubres, sin agua ni luz, e insalubres, en verdaderas nuevas barracas. Hombres, mujeres, niños, niñas y ancianos han limitado su vida a extraer la fibra de abacá exclusivamente para la empresa. Esta es una nueva forma de esclavitud, una “servidumbre de gleba”, en la que una persona está obligada –sea por la ley, la costumbre a algún acuerdo– a vivir y trabajar en la tierra que le pertenece a otro, y a prestarle determinados servicios, ya sea con remuneración o sin ella, y que no tiene la libertad de cambiar su situación (Defensoría del Pueblo 2019, 11). Hasta tres generaciones de una misma familia, han trabajado para la empresa de abacá a cambio de nimias remuneraciones. Esta relación está basada sobre todo en la costumbre. Hay personas ancianas que llegaron de niños

con sus padres, han vivido de esta manera, y han naturalizado esta situación. Las condiciones de vida digna dentro de estas haciendas están ausentes, son de extrema pobreza, analfabetismo y exclusión, provocadas por las bajas remuneraciones, y la ausencia de formalidades contractuales. Esta situación les obstaculiza cambiar su situación. Quienes se van tienen dificultades para rehacer su vida y terminan regresando a vivir y trabajar en las haciendas (Defensoría del Pueblo 2019, 13).

Cuerpos mercancía, piezas de trabajo, trabajo que requiere gran esfuerzo físico, ya no al servicio del trapiche sino al servicio de la fibra de abacá. Cuerpos en movimiento en la trata, pero también cuerpos cautivos, por generaciones, en nuevas sociedades de plantación que nos remiten al pasado de la plantación de azúcar. Este cuerpo joven negro, propiedad que se puede mover de un lado a otro, nos recuerda a tantos otros cuerpos que salen de Ecuador o que llegan, y que se valoran por su capacidad de esfuerzo físico y para el trabajo forzoso. Quedarse en la simple consideración de la fuerza física del cuerpo como descriptor de las capacidades de un ser humano, trunca las vidas y las historias de muchas mujeres y hombres, ancianos y jóvenes, niños y niñas, frecuentemente indígenas, afrodescendientes, o mestizos oscuros que, a veces circulan, y otras veces permanecen en cautiverio.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala Congo, Pablo. "Estadio Atahualpa, selección nacional y racismo: el futbolista negro en el imaginario social ecuatoriano". Tesis para la Maestría de Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador, 2018.

Bales, Kevin y Ron Soodalter. *The Slave Next Door. Human Trafficking and Slavery in America Today*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Bouisson, Emmanuel. "Esclavos de la Tierra: Los campesinos negros del Chota-Mira, Siglos XVII-XX". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 11. 2012, 45-67.

Defensoría del Pueblo. 2019. "Informe de verificación de Derechos Humanos. La indigna situación de familias que viven dentro de las haciendas de abacá de la empresa japonesa Furukawa Plantaciones C.A. del Ecuador". <https://www.dpe.gob.ec/wp-content/dpecomunicacion/Informe%20final%20furukawa.pdf>.

Fernández Rasines, Paloma. *Diáspora africana en América Latina: Discontinuidad racial y maternidad política en Ecuador*. Leioa, Viscaya: Universidad del País Vasco. Servicio editorial, 2001.

Knight, Franklin W. "Slavery in the Americas". En *A Companion to Latin American History*, editado por Thomas H. Holloway, 146-159. Malden, MA: Blackwell, 2011.

Schneider, Petra. "La influencia de las migraciones internacionales en la atención social en el campo de la trata de personas". Tesina para obtener el título de especialización en Migración, Desarrollo y Derechos Humanos, Flacso, Quito, Ecuador, 2018.

Whitten, Norman E. y Nina S. Friedemann. "La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano: Un modelo de adaptación étnica". *Revista del Instituto Colombiano de Antropología*, 1974, 89-115.

Autora

María Moreno Parra. Doctora en Antropología por la Universidad de Kentucky, EEUU. Su investigación se ha centrado en las áreas de raza y etnicidad, género y desarrollo. Investigadora del proyecto Anti-Racismo Latinoamericano en Tiempos "Post-Raciales", LAPORA.

* Imagen de portada de artículo: Aviso de venta de un esclavo, Gaceta del Ecuador, 06 de octubre de 1844. Colección privada.



**Arqueología del dinero:
Intervenciones artísticas en
el Museo Numismático del
Banco Central del Ecuador***

Pamela Cevallos

Este proyecto de intervenciones artísticas en el Museo Numismático surge de nuestros intereses como colectivo *lascolaris.org*, que conformamos con Malena Bedoya desde 2012 con el propósito de generar reflexiones situadas sobre archivos, museos y colecciones, así como el interés del Museo Numismático por el trabajo de los artistas contemporáneos y la posibilidad de generar nuevas lecturas a su colección. En el contexto de la muestra “*Por la plata...*” se invitó a un grupo de artistas, profesionales y estudiantes, a proponer preguntas en torno a los usos sociales del dinero y activar la colección del museo. Nos motivaba indagar en cómo el arte puede permitir aperturas y nuevas lecturas sobre la historia económica en relación con prácticas cotidianas y a partir de cruces con otros campos de conocimiento.

Como parte del proceso de producción se realizó un taller que consistió en una visita mediada por las salas permanentes y por la reserva del museo, y unas charlas con casos de estudio desde la historia y la antropología.²⁰ La experiencia en el taller contribuyó a profundizar las búsquedas individuales de los artistas y a desarrollar propuestas con un carácter de instalación de sitio específico, que consideraba las particularidades del espacio arquitectónico, sus recorridos y sus cargas simbólicas. Este texto compila las intenciones declaradas por los artistas y un esbozo de sus proyectos, que son una parte fundamental del eje educativo de la exposición. Se han agrupado estos proyectos a partir de tres ideas centrales: las ficciones del dinero (Pamela Cevallos y José Luis Macas), trabajo y valor (Oswaldo Terreros y Josselyn Herrera) y crisis (Karen Necpas).

Las ficciones del dinero

El dinero, en forma de moneda, papel impreso o *bits* de datos electrónicos, revela un sistema basado en la creencia y la confianza.

²⁰ El taller se realizó en julio de 2019 y las charlas fueron impartidas por los historiadores Alejandro López y Viviana Velasco, y por la antropóloga María Piedad Vera.

Los edificios del Banco Central del Ecuador y la Iglesia de la Compañía de Jesús, ubicados uno al lado del otro, son espacios de fe que comparten unas sensaciones arquitectónicas de solidez. Fachadas de piedra y cemento, escalas monumentales que guardan y sacralizan lo socialmente valioso. En esta línea, los proyectos de Cevallos y Macas trabajan sobre el dinero como una cosa ficticia que intermedia nuestra vida porque opera como una tecnología social: “un conjunto de ideas y prácticas que organizan lo que producimos y consumimos, además de nuestro modo de convivencia” (Martin 2016, 52).

El proyecto de **Pamela Cevallos** indaga en la creencia en el dinero a partir de los discursos y las iconografías sobre la confianza y el ahorro propuestas por los bancos en el momento previo al inicio de las operaciones del Banco Central del Ecuador en 1927. Desde la línea de crítica institucional busca proponer a los bancos como instituciones “expertas” que trabajan sobre la deuda y hacen parecer que el riesgo es calculable. En los billetes pertenecientes a la reserva del museo de bancos que operaron desde mediados del siglo XIX y hasta principio del siglo XX,²¹ se observan imágenes de alegorías clásicas de mujeres y niños, paisajes de la costa y de la sierra, retratos de personajes célebres y escudos nacionales en permanente cambio. Siguiendo la reflexión del economista Félix Martin, estas imágenes “son simplemente símbolos representativos que permiten hacer seguimiento de los saldos subyacentes y eternamente fluctuantes de millones y millones de relaciones acreedoras y deudoras” (Martin 2016, 48-49).

Esta ficción se expresa claramente en el hecho de que varios de estos billetes fueron resellados por la Caja Central de Emisión y Amortización, antecesor del Banco Central del Ecuador, y puestos en circulación nuevamente. En los *Boletines* mensuales de esta institución en la década de 1930 podemos ver la manera en que

²¹ Los billetes pertenecen a los siguientes bancos: Banco Pichincha, Banco Sur Americano, Banco Comercial y Agrícola, Banco del Ecuador, Banco de Quito, Banco del Azuay, Banco Anglo Ecuatoriano, Banco Internacional, Banco de Descuento y Banco de la Unión.

persuadía sobre la labor de acumulación y reserva apelando a la ciudadanía: “Si Ud. desea vender su oro, hágalo como buen ecuatoriano al Banco Central y así evitará la emigración de capitales y ayudará al acrecentamiento de nuestra riqueza” (Boletín BCE 1934). El proyecto artístico se emplaza en la Sala de la Junta Monetaria, lugar donde se tomaban las decisiones sobre las políticas monetarias del país, a manera de un diseño textil que recubrirá los muebles del espacio con símbolos que exploran en la deuda como principal cimiento de la nación.

El proyecto de **José Luis Macas** trabaja sobre la falsificación monetaria que suplanta al dinero autorizado por los bancos centrales y casas de moneda, valiéndose de la aceptación pública de su valor y concepción como categoría moral para operar como circulante oficial. A partir de la infracción hay todo un universo en el mundo de la falsificación que revela relaciones, muchas veces no documentadas por la historia, que dan pie a la construcción de narrativas y poéticas situadas al margen de los discursos oficiales y lejos de la monumentalidad de la economía hegemónica. Es en esta ambigüedad del dinero en tanto que mercancía, abstracción del valor material y obra gráfica (reproducida en serie y firmada, como un grabado con la opción a ser intervenido) donde su falsificación y puesta en valor resulta útil para mostrar otros lados de la economía, la creencia y la ley.

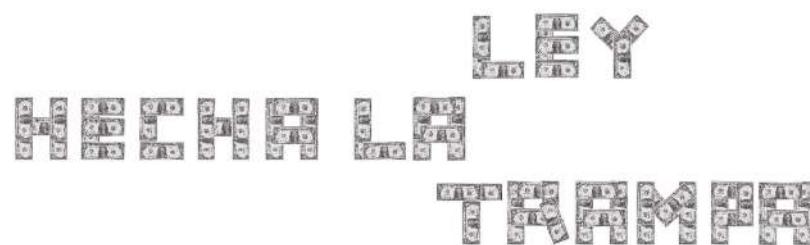


Figura 1.1. Boceto del proyecto *Hecha la ley hecha la trampa* de José Luis Macas, 2019. Fuente: José Luis Macas, 2019.

Las maneras y fines de las falsificaciones son varias: desde el burlar el orden monetario establecido con fines lucrativos;

generar inflación a la moneda de un país enemigo en tiempos de guerra; apoyar económicamente la resistencia durante períodos de represión y dictadura militar; colecciónismo o bien utilizar el valor simbólico de la creencia y con fines rituales.²² En el caso del Ecuador los primeros lugares donde se empezó a burlar y falsificar el sistema monetario que impulsaba la Corona Castellana fueron las propias casas de acuñación. En la época republicana son los bancos privados quienes emitían su propia moneda; para entonces las técnicas de falsificación iban a la par que las de fabricación o bien se recurrió a la minuciosidad del dibujo y la reciente circulación masiva de billetes para confundirlos entre el circulante.

Esto nos lleva a la actualidad donde, en un imaginario dolarizado, esta “moneda fuerte” ha hecho del Ecuador un lugar idóneo para el lavado de dinero dentro de la región y la puesta en circulación de dinero falso “fuerte” de manera directa. Partiendo de estas consideraciones el proyecto *Hecha la ley hecha la trampa* utiliza dólares falsos y auténticos para, a través de la poesía visual e intervención gráfica, indagar dentro de la construcción social y cultural del valor del dinero, y sus limitaciones asociadas, como abstracción y representación del valor material.

Trabajo y valor

Las monedas de hacienda de la colección del Museo Numismático fueron un detonante para los proyectos de Terreros y de Herrera. Estas fichas creadas y acuñadas por haciendas agrícolas y plantaciones en el siglo XIX y principios del XX, fueron empleadas como monedas sustitutivas para la remuneración de los trabajadores que debían canjearlas por otros productos en las mismas haciendas. Estas monedas son evidencia de una situación de trabajo precaria que fue perpetuada por las élites. En este sentido, los artistas se preguntan por el trabajo asalariado y las condiciones de producción actuales, tanto en campo artístico como en la vida cotidiana.

²² Para el caso del arte véase, Daniel Schávelzon, *Arte y Falsificación en América Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

La propuesta de **Oswaldo Terreros** se inserta en el Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses), un proyecto artístico que ha realizado desde 2009 para explorar sobre los lenguajes de los movimientos políticos en América Latina, y que busca intervenir el Museo Numismático a través del *Mural Sol* del Proyecto Reactivación, Repotenciación y Revitalización de Asociaciones Obreras, a partir de varios insumos y referentes.

Un primer referente es el manejo estético del muralismo en Guayaquil de los artistas Segundo Espinel, Jorge Swett y Galo Galecio a finales de los años cincuenta, ubicados en ciertas fachadas de edificaciones de la época, que construyen representaciones del obrero: anatomía, manos y alusión a un oficio mediante abstracciones geométricas. Los nuevos murales buscan resignificar estos contenidos y reactivar de alguna manera espacios históricos de organización obrera que tenían repercusión en la esfera pública. La rueda dentada, elemento imprescindible del engranaje productivo, aparece sola, haciendo referencia a la noción de progreso y ubicado a manera de sol, como eje de energía y porvenir.

Un segundo referente son las monedas de hacienda observadas en la reserva del Museo Numismático, que expresan una relación perversa entre dinero y trabajo en el sistema de plantaciones. Esta reflexión sobre el trabajo asalariado se conecta con el poema “La moneda falsa” de Charles Baudelaire de 1869, en el que un burgués, en un acto caritativo, le entrega a un mendigo una moneda falsa. Esto motiva a la creación del *Círculo de Creativos del Mundo* por parte del Movimiento GRSB, entidad que estará operando como una especie de gremio de la creatividad, se encargará de supervisar la elaboración del *Mural Sol* y realizará el pago de cada jornada de trabajo artístico con una moneda de bronce por cada día de trabajo. El uso de esta moneda ficticia desestabiliza el estatus de mercancía del arte (Graw 2017) y discute las relaciones entre el trabajo asalariado y la construcción del valor en el campo artístico.

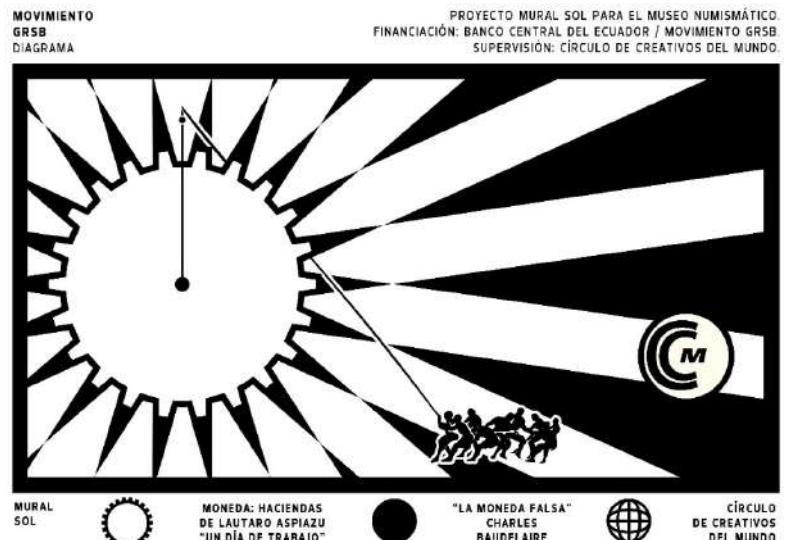


Figura 1.2. Diagrama del proyecto *Mural Sol* de Oswaldo Terreros, 2019. Fuente: Oswaldo Terreros, 2019.

A **Josselyn Herrera** le interesa reflexionar sobre el dinero desde los intercambios cotidianos. Sus proyectos recientes se han enfocado en los mercados como espacios de gran importancia en la provisión de alimentos en la ciudad que permiten un acercamiento a los manejos económicos de los pequeños comerciantes. Su interés en los mercados está vinculado a la privatización de espacios y los procesos de gentrificación que se han vivido en el Centro Histórico de Quito, particularmente en el Mercado de San Roque, inaugurado en 1981 y como resultado del desalojo de los comerciantes informales de la Avenida 24 de Mayo.

Mediante entrevistas a los comerciantes que trabajan en el mercado, Herrera indaga por el precio de alimentos para cuestionarse sobre las condiciones de producción, el valor de cambio y de uso. En este proyecto artístico, utiliza productos de la canasta básica para representar las necesidades diarias de los pequeños comerciantes de estos productos. Así, estos alimentos son utilizados como una moneda simbólica que permite cuantificar los consumos diarios que suplen necesidades básicas.

Crisis

Uno de los referentes más importantes para pensar en la relación entre arte, dinero y crisis es el artista brasileño Cildo Meireles, quien trabajó sobre la inflación y la devaluación monetaria en Brasil en las décadas de 1960 y 1970. Su obra *Árbol de dinero* (1969) consiste en un fajo de cien billetes de un cruceiro expuestos sobre un pedestal, que se pusieron a la venta a un precio veinte veces superior a esa cantidad.²³

El proyecto de **Karen Neepas** trabaja a partir de las imágenes satíricas de la *Revista Caricatura* editadas entre 1918 y 1924 para indagar en las crisis económicas y políticas que marcaron su historia de vida. Su interés al retomar las imágenes de humor gráfico generadas en este periodo es destacar el gesto crítico, “la capacidad del trazo humorístico de poner en escena las contradicciones de ciertos proyectos modernizadores y las paradojas en la acción de los actores políticos en el ejercicio del poder” (Bedoya 2007, 15). Su proyecto recurre al fotomontaje para combinar caricaturas y prensa de principios del siglo XX que cuestionan el poder.

Los proyectos artísticos que se han presentado proponen una reflexión sobre los sistemas económicos globales de poder en tensión con las prácticas cotidianas relacionadas con el dinero y su circulación. Estas intervenciones artísticas nos confrontan con la función de un Museo Numismático en un país con una economía dolarizada, un museo de arqueología o de ficciones nacionales que conserva registros de nuestros intercambios cotidianos. Frente a los contenidos de la muestra histórica sobre falsificación, trabajo, consumo y crisis, las obras artísticas activan discusiones sobre la construcción del valor e invitan a tejer conexiones con el presente.

²³ Para una reflexión sobre prácticas artísticas latinoamericanas en contextos de crisis económica y usos de la moneda como material véase, Elena Shtromberg, “Currency, Art, and Economic Crisis”, Visual Resources, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, María Elena. *Los espacios perturbadores del humor. Revistas, arte y caricatura 1918-1930*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2007.
- Graw, Isabelle. “El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad.” ARQ (Santiago) [online]. 2017, n.97, pp.130-145. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000300130>
- Martin, Félix. *Dinero. Qué es, de dónde viene, cómo funciona*. Barcelona: RBA Libros, 2016.
- Quintero, Manuel. *¿Tribunas de Verdad? El Telégrafo en la crisis bancaria de 1999*. Quito: Oveja Perdida, 2005.
- Schávelzon, Daniel. *Arte y Falsificación en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Shtromberg, Elena. “Currency, Art, and Economic Crisis.” *Visual Resources*. 2018. DOI: 10.1080/01973762.2018.1450343

Biografías de los artistas participantes en la intervención

- Pamela Cevallos** (Quito, 1984) Es artista visual y antropóloga. Máster en Antropología Visual por FLACSO-Ecuador y Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Docente e investigadora de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Ecuador, España, República Checa y Singapur. Obtuvo el Premio Nuevo Mariano Aguilera (2017). Su trabajo explora la vida social de las cosas, las prácticas de colecciónismo y exhibición y los usos del archivo. Es autora del libro *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano 1964 - 1979* (2013) y de varias publicaciones académicas. Ha sido curadora de la exposición antológica de Pablo Barriga (2016) y de la muestra Amarillo, azul y roto. Años 90: arte y crisis

en Ecuador (2019). Forma parte del colectivo interdisciplinar la-scolaris. www.la-scolaris.org

Oswaldo Terreros (Guayaquil, 1983) Estudió publicidad y artes visuales. Ha sido Director de Arte en el ámbito editorial creando la revista Markka Registrada en 2002 y ha incursionado en distintas agencias de publicidad desde 2011 hasta 2019. En el ámbito del diseño gráfico ha obtenido algunos reconocimientos como aparecer en el libro “Latin American Graphic Design” de la editorial Taschen. En el ámbito publicitario logró premios en el festival Condor de Oro y el Festival El Sol, así como también ser finalista en el festival de publicidad de Cannes y ser publicado en la revista especializada Archive. Su obra artística se despliega desde el Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses) un proyecto artístico, maníaco, que nació en el 2009 con el propósito de explorar los lenguajes de los movimientos políticos en el Ecuador y América Latina. Con este proyecto ha obtenido distintos reconocimientos como el 3er premio del Salón de Julio de 2010, Premio Mariano Aguilera de 2015-2016 y la XIII Bienal Internacional de Cuenca de 2016.

Josselyn Herrera (Quito, 1994) Estudiante de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha logrado méritos académicos en los años 2016, 2018 y 2019. Ha exhibido sus trabajos en la ciudad de Quito en espacios como: La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Centro de Arte Contemporáneo, Centro Cultural Itchimbía y Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador e internacionalmente en Milán-Italia. Sus proyectos artísticos están inmersos en la investigación de la ciudad y los procesos de gentrificación, enfocándose en el desplazamiento de clases populares del Centro Histórico de Quito. Se interesa en la fotografía y el dibujo como medios que tensionan las memorias oficiales, archivos municipales y prensa, y las memorias no oficiales como los testimonios. De esta forma, puede compartir estos diálogos a una comunidad que ha sido atravesada por estos acontecimientos.

José Luis Macas (Quito, 1983) Artista visual, profesor e investigador en la Carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador. Ha estudiado artes visuales en Bélgica, Ecuador y

Cuba. Maestría en Arte en el espacio público y multimedia de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas. Miembro del colectivo de performance sonoro o°1533, colaborador del colectivo de artistas kichwas Sumakuray y coordinador de Chawpi laboratorio de creación, espacio cultural en Quito. En el 2018 obtiene el primer premio de la X bienal SIART de Bolivia con el colectivo laboratorio textil; participa en la XIV Bienal internacional de Cuenca y en el 2010 en la X bienal de Diseño de Saint Etienne de Francia. Obtuvo los premios Wytsman y Pappaerts de la Academia Real de Bellas de Bruselas en 2010 y 2011 respectivamente. Investiga en torno a la construcción de territorialidades en función de representaciones, memorias y poéticas del paisaje a partir de singularidades culturales, geográficas y astronómicas, integrando saberes del legado ancestralhistórico americano con estrategias del arte contemporáneo. www.joseluismacasparedes.net/

Karen Necpas (Quito, 1999) Estudiante de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su trabajo indaga en la denuncia política y la dependencia en la economía global de su país. Ha realizado varios trabajos en los que se manifiesta una crítica a la crisis financiera del Ecuador de 1999 desde los testimonios familiares para problematizar la corrupción, la codicia y la incompetencia. Una de sus metodologías para abordar tales cuestionamientos es a través del humor, utilizándolo como un mecanismo para enfrentar al poder y la autoridad.

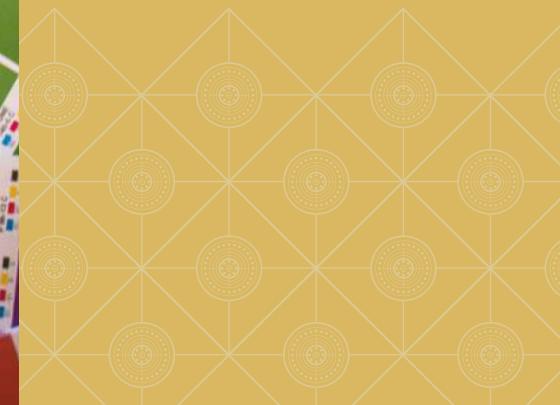
Autora y Coordinadora de la Intervención Artística

Pamela Cevallos. Máster en Antropología Visual por FLACSO-Ecuador y Licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UCE. Docente e investigadora de la Carrera de Artes Visuales de PUCE. Miembro del colectivo la-scolaris.org.

* Imagen de portada de artículo: Detalle del billete de un peso, 1878, Banco de Quito. Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador.

Del papel a la experiencia*

Karina Barragán



Cuando hablamos de museografía hablamos de comunicación. Nos referimos a cómo los espacios expositivos se vinculan profundamente con las personas, provocando sensaciones en sus visitantes. Implica entender todas las posibles variantes de lo que ocurre cuando se generan esas relaciones.

Los espacios expositivos tienen la capacidad de “hacer sentir” de una manera o de otra a las personas; de ahí la importancia de pensar cada uno de los factores de una museografía con el fin de guiar esas sensaciones hacia una experiencia específica. Se puede decir que es una forma de dirigir al espectador y prepararlo para lo que va a observar, leer y percibir, y sea capaz de entender lo que la exposición pretende comunicar. Este entendimiento debe pensarse no solamente de manera intelectual –a través de la lectura o apreciando los objetos– sino de manera sensorial, de forma sutil, por medio de recursos como la luz, la temperatura, los colores, las texturas, los olores, las formas, los sonidos, etc.

En el caso particular del Museo Numismático, se ha observado que el promedio de la gente que vive en Quito conoce poco acerca de sus actividades, a pesar de estar ubicado en un espacio privilegiado del Centro Histórico y ocupar uno de los edificios de alto valor patrimonial arquitectónico en la ciudad. Se trata pues de una edificación grande e imponente, repleta de detalles ornamentales, que a través de las texturas de la piedra, los apliques, el granito, suma sensaciones que nos transportan directamente a la presencia de un monumento. Todo el peso de la institución que lo apadrina, el Banco Central del Ecuador, se ve claramente reflejado en los rasgos físicos del lugar. Así, en el marco de la planificación de esta exposición, fue muy importante tomar en cuenta la necesidad del museo de diversificar sus audiencias y renovarse con una propuesta novedosa y amigable, que generara un flujo importante de visitas y un posicionamiento como un punto cultural de relevancia en la ciudad.

David Fleming, director de los Museos Nacionales de Liverpool en 2015, dijo alguna vez que los museos se enfrentan a la desaparición, y tomar una postura indiferente frente a este fenómeno no es la respuesta, ya que “el mundo está lleno de museos que son falsamente

neutrales”. Lo cierto es que no es posible hacer una propuesta curatorial y preparar ningún tipo de expresión expositiva que no implique un discurso, una línea narrativa y por tanto una postura sobre algo. El riesgo de pecar de “tibios” es presisamente, para un museo, acercarse un poco a esa desaparición del imaginario público al que se refiere Fleming.

De ahí la importancia que tiene contar con una propuesta curatorial como la de esta exposición, realizada a través del trabajo investigativo de María Elena Bedoya y su equipo, así como la valiosa participación del personal del Museo Numismático del Banco Central del Ecuador, ya que examina cómo a lo largo de la historia, y principalmente en los siglos XVIII y XIX, los ecuatorianos nos hemos vinculado con el dinero. Se trata de entenderlo, no solo como una herramienta de intercambio sino como un elemento que tiene diversos valores culturales. En muchos casos las mismas monedas tienen connotaciones de valor, pero no por su significado económico sino por las particularidades del objeto en sí mismo; así como otros elementos tienen valor de cambio sin ser dinero, tal cual sucede con el uso de personas en la compra y venta de esclavos. Una propuesta que tiene clara la línea discursiva y que pretende enfrentar a los visitantes de la muestra con mensajes y reflexiones concretas desde una postura crítica y bien documentada.

Personalemte, me sentí profundamente motivada por la temática general de la muestra desde el primer momento, curiosamente durante los últimos años, me he planteado varios cuestionamientos acerca de por qué el dinero es siempre un asunto tan conflictivo, tan polémico, tan importante y a la vez tan intocable en las vidas de quienes sistemáticamente hemos entrado en un circuito interminable de consumo y generación de dinero que parece no terminar nunca. Estos cuestionamientos pasan necesariamente por los vértices culturales e históricos que nos marcan como sociedad e inevitablemente terminan reflejándose en cada individuo, en forma de miedo a la pobreza, vergüenza de la riqueza, culpa de ejercer poder y a la vez hambre de colocarse a la cabeza en la cadena de acumulación. Esta exposición presentaba frente a mí la puerta abierta a una investigación sobre estos temas, más profunda de lo que mi curiosidad podría llegar por cuenta propia, con la motivación

adicional de formar parte del equipo de quienes llevarían esas respuestas y nuevos cuestionamientos ahí afuera, donde la gente se contagie de esas mismas inquietudes, y quien sabe, se pueda discutir o hasta elucubrar mejores fórmulas de vivir alrededor de “la plata”.

Fieles a la motivación que representa este proyecto, el equipo de museografía ha trabajado la propuesta curatorial de la muestra, para lo cual contaba con un importante volumen de datos históricos, pero que además posee una mirada antropológica y sociológica de cómo se percibe hoy el dinero en nuestra cultura mestiza, occidentalizada, capitalista y globalizada. La aproximación investigativa y el criterio curatorial nos habla desde tema de forma que nos coloca frente a un espejo, en cuyo reflejo se evidencia la ocurrencia de fenómenos culturales, como el de agregarle al dinero y las situaciones cotidianas que aparecen a su alrededor, una fuerte carga de comicidad que suavice el carácter frío e impersonal que se le atribuye, a través del humor, caricaturas, dichos populares, crítica política. Así, ha tomado forma una exposición que invita a sus visitantes a hacer un viaje interpretativo sobre cómo ha funcionado el dinero en nuestra sociedad, pero más allá de eso nos involucra en un ejercicio crítico de auto-observación sobre las maneras personales de relacionarnos con el dinero.

El principal reto para el equipo museográfico en esta exhibición es que la gente acepte esa invitación y se vincule de forma personal con los objetos, las historias, las imágenes y los personajes. A lo largo de las cuatro salas, cada una destinada al tratamiento de un tema, se presenta una selección cuidadosamente pensada y dispuesta en las mesas, vitrinas, paneles y objetos, para que el visitante haga un viaje constante entre el pasado y el presente, con el objetivo de entender, comparar y contrastar la forma de relacionarnos con el dinero en el pasado y la actualidad. Esta exposición es un viaje permanente a través del tiempo, hacia atrás y hacia adelante. Para eso, la muestra cuenta con recursos de valor histórico y piezas de colección, y por otro lado, con recursos digitales y análogos que traen al espectador nuevamente al presente.

Así mismo, se articuló el recorrido para que sea lineal, orgánico, fluido y libre, sin ser necesariamente cronológico, ya que es



Diseño de piezas gráficas comunicacionales: roll up para eventos.

más importante lograr que el visitante, realice los saltos que queremos dar constantemente en el tiempo. Se cierra entonces el recorrido obligatorio en la subsecuencia de salas y se deja un recorrido sugerido en el interior de cada una.

En cuanto a la representación gráfica decidimos contrastar imágenes de objetos, -zapatos, teléfonos celulares, juguetes- mostradas con un lenguaje visual muy contemporáneo, con imágenes provenientes de los archivos históricos que tienen un tono completamente distinto. Además, las decisiones cromáticas, la tipografía y la estética están condicionadas a la resolución de dos necesidades básicas: por un lado, captar y sostener la atención de las audiencias, manteniendo en un mínimo el ruido visual que pudiese generarse y, por el otro, quitarle rigidez a la carga simbólica y visual que, como se mencionó ya, tiene en sí mismo el edificio del museo. Hemos enfocado, entonces, el trabajo de diseño a una función puramente identificativa y utilitaria cerciorándonos de seguir el pensamiento lúcido de maestros del diseño minimalista como Dieter Rams, que nos recuerdan que “el buen diseño es diseño en su mínima expresión, es discreto, es útil y hace un producto comprensible”.

Hablamos de carga simbólica al referirnos al espacio arquitectónico de la muestra, porque debido a sus características particulares y la historia institucional vinculada a esta construcción, inevitablemente el edificio, una casa elegante, clásica, enorme y pesada, es un reflejo claro de poder. Y, siendo precisamente un objetivo de esta muestra desvincular al Museo Numismático de este imaginario opulento, es imperativo quitarle esa rigidez. Hemos solucionado esta necesidad con la aplicación

de una paleta cromática suave, ligera y llena de color; un logotipo amigable y divertido, protagonizado por el personaje ilustrativo de un perro con sombrero y bastón (rescatado de una de las piezas gráficas expuestas en la muestra y descubiertas en el proceso investigativo), una paleta tipográfica alegre, legible y clara, complementada con texturas que dialogan con la arquitectura y generan dinamismo a los dispositivos gráficos.



Diseño de piezas gráficas museográficas y recursos educativos: infografía sobre hábitos de consumo

Todas estas herramientas deben ser usadas cuidadosamente de manera que despierten sensaciones positivas y amigables sin generar ruido que puede recargar aún más, las características visuales que ya posee el espacio en sí mismo. Además, es importante que los recursos museográficos no se contrapongan a los objetos que están en la exposición, por eso, través de iluminación en las mesas y mediante el uso de colores planos, se da más relevancia a esos objetos y se determina jerarquías visuales entre los elementos de cada vitrina o panel.

Desarrollar esta exposición ha significado un reto porque el trabajo museográfico implica mucha imaginación. Como profesional de la museografía tengo que procesar los aspectos que permiten predecir exactamente cómo será el resultado final del trabajo, con base al que uno se figura en las ideas, en los planos y bocetos. Debo tener en cuenta que los espacios poseen una suerte de vida y personalidad propias, así, un trabajo se planifica, se desarrolla,

y se controla cada detalle siempre desde un pensamiento abstracto, y poco a poco se va reformulando en cada paso del proceso, hasta alcanzar el resultado final. Es, precisamente esa flexibilidad y esa capacidad de percibir y aprovechar cada nuevo giro en la construcción del sistema museográfico, lo que a mi criterio hace que sea exitosa una exposición, de lo contrario, si como museógrafos buscamos obsesivamente mantenernos en una sola línea de creación, se corre el riesgo de desaprovechar las oportunidades que van apareciendo en el camino, ignorando los detalles que generan las diferentes texturas sensoriales en la experiencia de las audiencias.

En cada espacio de la exposición, hasta el montaje final, incluso pasando por el proceso de premontaje, es muy importante estar atento a las señales de los cambios sutiles en pos de que la experiencia sea más interesante para el visitante. El trabajo del museógrafo no se hace solamente en función de la institución que lo contrata sino de la necesidad final de las audiencias que visitan los espacios expositivos, es decir la gente; por ello, es vital pensar primero en los visitantes antes que en los intereses particulares de los museos o galerías. En este caso particular, el Museo Numismático promueve su gestión con el mismo enfoque; el de trabajar en función de sus visitantes. Esa es, desde mi perspectiva, la manera de generar un resultado final honesto y garantizar que el proyecto funcione correctamente.

Finalmente, después de un ejercicio de auto observación, y tomando en cuenta que en los tiempos actuales las personas tenemos cada vez más necesidad de interactuar, de cuestionar, de poner a prueba y de aprender empíricamente, hemos instalado cinco recursos educativos en las salas, como recursos pensados para conducir la atención de las audiencias a reflexiones específicas sobre los temas expuestos en cada una de las salas. Las instalaciones y las decisiones gráficas que ponen a operar a estos recursos fueron planificadas con el fin de que la gente se vincule a la exposición, más allá de la simple lectura de los textos y el recorrido de sala en sala. Así como los protagonistas de las narraciones museológicas se vinculan con el dinero, de maneras personales y particulares, queremos que los visitantes

de la muestra se vinculen cercanamente a la exposición. Por eso en cada una de las salas hay invitaciones a actuar; desde dejar recuerdos en un libro, pasando por completar la historia de un cómic, hasta recordar dichos populares. Esta muestra propone un sinnúmero de formas de involucrarse, tomando en cuenta incluso el uso de redes sociales, juegos populares, lenguaje coloquial y objetos de recuerdo. De esta forma buscamos sostener el interés de los visitantes a lo largo de las salas, volverlas interactivas y lúdicas para audiencias jóvenes, pero por sobre todo, queremos que los visitantes, sin importar su edad, género, lugar de origen, etc. se sientan libres de jugar, de sentirse cómodos en el espacio e identificarse con los personajes y contenidos de la muestra.

La museografía, como ciencia, teoría y práctica, procura el uso de todos los recursos que se tiene a la mano para lograr un vínculo consistente entre las personas y los espacios expositivos, de una manera orgánica, armónica, teniendo en cuenta que el fin último es que la información llegue a sus audiencia de la manera más sencilla y clara posible. Los procesos reflexivos, los estudios de espacio y la planificación estratégica y metodológica que fueron necesarias para esta exposición, nos llevaron hacia un montaje sencillo, conservador en recursos y sobrio en el diseño, como un enfoque museográfico respetuoso con el entorno, el contexto y el trabajo curatorial.



Imagen 3D de espacio museable y montaje de gráfica.

Así como se entrega un objeto personal, esta obra ha sido entregada a la ciudadanía desde la honestidad, la coherencia y el respeto que implica la comprensión de los procesos investigativos y expositivos. Esperamos con expectativa, conocer la forma en que será recibida.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2013.

Lorente, Jesús Pedro. *Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014.

Rico, Juan Carlos. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Silex, 2006.

Mestre, Joan Santacana y Nulia Serrat Antolí. *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel, 2017.

Autora

Karina Barragán. Diseñadora gráfica por la Universidad San Francisco de Quito. Realizó estudios de postgrado en Elisava, Escola Massana y la Universidad Internacional de Valencia, en España, especializándose en fotografía y diseño editorial.

*Imagen de portada de artículo: Espacio de trabajo de museografía, Quito. Fotografía: Karina Barragán.



Historia, cómic y ficción: un diálogo con Fabián Patinho y su proceso artístico^{24*}

Entrevistadora: María Elena Bedoya

²⁴ La transcripción la realizó la historiadora del arte María José Jarrín y la edición para su mejor articulación narrativa fue realizada por mí persona. La entrevista se realizó a las 15:03 en el estudio del artista ubicado en la Avenida Colón y Tamayo, el 21 de agosto del 2019.

La historiadora Natalie Zemon Davis se acercó al proceso judicial de un impostor del siglo XVI. Martin Guerre, un campesino de Languedoc había abandonado a su familia y sus propiedades desapareciendo por el lapso de varios años. Un impostor, Arnaud du Tihl lo había reemplazado haciendo vida con su esposa, hasta que ella decidió desenmascararlo. Era una historia de intrigas familiares, de intercambios, de intereses diversos y ocultos. Para esta historiadora, el caso de Guerre se presentaba como una estructura narrativa perfecta y con una gran tensión dramática (2013, 9), apta para una trama cinematográfica. De hecho, en aquellos años, ella fungió de asesora histórica de la película, ahora ya clásica, *El regreso de Martin Guerre* dirigida por Daniel Vigne.

Empero, Zemon Davis estaba consciente de las problemáticas que este ejercicio cinematográfico contemplaba: el alejamiento de ciertas particularidades históricas, la comprensión de lo que significaba una “identidad” en ciernes en aquella época, el manejo de las incertidumbres, el problema de las fuentes; en suma, una serie de interrogantes que surgieron y que pusieron en evidencia cómo, en este caso, el cine jugaba con el pasado, lo representaba, y cómo una historiadora reflexionaba no solo el siglo XVI, sino las implicaciones de esas representaciones del pasado en el presente. La ficción creada por la experiencia cinematográfica era un lugar para reflexionar el acto de narrar y el oficio de historiar.

La experiencia del artista Fabián Patinho en la realización de los cómics para esta curaduría podría parecer un tanto cercana. De hecho, se inspira en el enorme legado de Natalie Zemon Davis, o de cómo esta historiadora habla de la necesidad de entender al pasado como una “invención” hecha de una “atenta escucha al pasado”. Para este proyecto curatorial le propusimos a Patinho construir una historieta sobre algunos procesos judiciales planteados en contra de falsificadores de monedas y jugadores empedernidos de finales del siglo XVIII y XIX. Estos juicios, al igual que el de Martin Guerre, eran muy sugerentes, con varios personajes y dilemas. En ellos, podíamos advertir, que es posible dar vida a personas que habitaron en Quito y en Ibarra

en aquellas épocas. Patinho les dio un rostro, construyó una trama, un nudo dramático muy cercano al proceso judicial y dio forma visual a la historia. Su práctica artística nos convocabía a pensar en la ficción y en la manera cómo comunicamos historias. En este gesto nos preguntamos muchas cosas: ¿cómo entramos en la vida de la gente del pasado? ¿qué retos nos presenta este ejercicio? ¿cómo narramos? ¿para qué narramos? ¿cuál podría ser la tensión de esta experiencia con el oficio de los y las historiadoras? Algunas de estas y otras interrogantes son exploradas y abiertas en este diálogo.

Malena Bedoya (MB): *Me gustaría hablar en general de tu obra en sus diversas facetas. ¿Cómo te describirías a ti mismo, respecto a lo que haces?*

Fabián Patinho (FP): Yo soy autor visual, trabajo con imágenes, desde la fotografía hasta la pintura, pero generalmente ligado al arte secuencial, es decir el cómic, en esencia. Es mi punto de partida en general. De hecho, mis pinturas, las expresiones de pintura, son todas tributarias del arte secuencial del cómic. Es decir, hay una influencia que atraviesa e incluso algunas de mis obras de teatro están atravesadas por eso, sobre todo una que se llama *El agitado pasado del señor Lucas* que es un cómic en teatro. Otras no, pero digamos, es impronta general plástica. ... por ejemplo, ahora estoy trabajando en una: lo que se podría llamar un costumbrismo pop, o sea son esas imágenes costumbristas, imágenes aparentemente cotidianas ... muy del cómic, muy de esta corriente plástica sesenta y setenta en donde los *mass media* [y] el cómic tienen influencia en la pintura de mayor formato.

Mi fotografía es tributaria de eso, siempre está en función de eso. No soy un gran pintor ... soy más bien un artista visual que usa mal que bien [la pintura] para poner al servicio de este discurso costumbrista pop. Soy más que nada dibujante. Entonces cuando pinto dibujo pintando, de alguna manera ... eso no es nada nuevo [por ejemplo] Toulouse Lautrec. Por supuesto también soy un narrador [...] es decir, a mí me gusta el cómic para contar historias, para narrar historias. Uso la pintura, de hecho, como un espacio de narración, de relato. Creo, quiero o pretendo, que con

mis pinturas y mi obra plástica... con algunas más, con algunas menos, cuente algo, narre algo, desarrolle una trama. Desde esta pequeña viñeta que es una pintura a otras que hay un poco más de elaboración ... desde las imágenes contar algo, narrar.

Puede ser un poco drástico lo que voy a decir, pero para mí es más importante la narración que la imagen en sí, es decir, el desarrollo narrativo que tienen mis imágenes. Eso, evidentemente, va a desembocar en el cómic de mayor formato ... que es, digamos, la conclusión de eso. El camino que he llevado es a la novela gráfica, que es pura narración. La parte gráfica está completamente subordinada a la narrativa, por más que haya capítulos o escenas de cinco, seis páginas, donde no hay ni una sola palabra, pero hay muchas imágenes que están narrando, que están contando algo. Soy un autor visual que narra, que relata. Otra parte de mi actividad artística es el teatro. Escribo teatro y mi teatro es otro espacio, pero tiene unas... si vas a ver y pones interés, vas a ver que hay unas aristas en donde están coincidiendo. Hay unos bordes en donde están muy próximos.

MB: *Hablemos un poco de esto de la narrativa que me llama mucho la atención de tu trabajo. En el proceso del cómic, que vamos hablar más adelante, hay un punto en donde se ve cómo se narra, ¿qué es lo que narra? ¿cuál es el lenguaje visual y cómo el lenguaje visual narra? que es un poco lo que tú haces, y como tú mismo dices "sí, yo también hago teatro", y en este proceso hemos visto cómo incorporas cosas, incluso del cine. Quisiera que me cuentes sobre ese tipo de narrativa, esta idea de narrar, cómo se ve en tu obra en general, esto que venga del teatro, que venga del cine. ¿Cuál crees tú que son las cosas más importantes en dónde se puede entender esto de la narración en lo que tú haces?*

FP: Yo entiendo un poco la realidad como algo que está cambiando, algo que se desarrolla, que no está quieto, que no está inmóvil. Que tiene un principio, si no bien un final, sí un camino hacia un probable final, un desarrollo de algo. En algo como una novela gráfica esto es muy evidente, ¿no es cierto? La narración es muy evidente. Es algo como una presentación plástica unicelular, de una sola imagen. Mi intención es que cuando mires, haya un principio, es decir, una introducción... para llegar a una, o tal vez

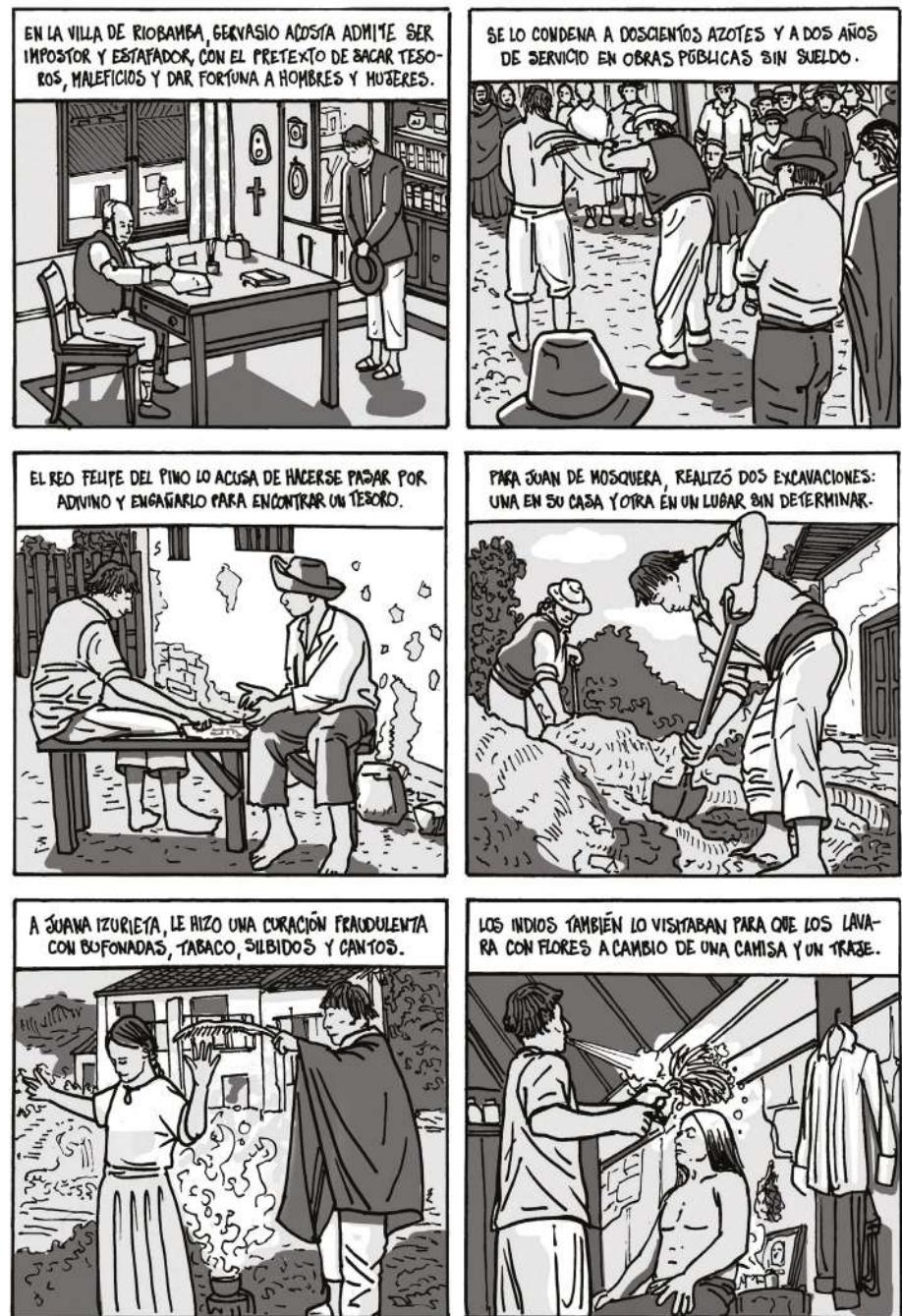
no, conclusión, pero sí algo más, a un desarrollo más elaborado. Entonces para mí es importante eso, porque cuando empiezo a crear la imagen, empiezo de un punto de partida y mientras voy desarrollando, la imagen misma se está desarrollando hacia una eventual conclusión, un desarrollo, desenlace. Creo que tiene que ver con que a mí me gusta mucho el Renacimiento, soy fan del Renacimiento. La pintura renacentista relata mucho, cuenta mucho. Sobre todo, porque fue un espacio de un cambio notable de la forma en que el ser humano se enfrentaba a su entorno. Se tenía que contar cosas, pero también en un contexto político, sociopolítico en donde había que hacerlo de una forma un poco solapada. Entonces si tú ves, por ejemplo, *El Jardín de las Delicias*, es una maravillosa narración porque *El Jardín de las Delicias* ¡no es el tríptico nomás de los tres paneles, pues!, es cinco paneles. *El Jardín de las Delicias* se cierra; tiene un panel que es todo un cómic. Narra. Abres el primer panel, luego vas al otro, luego vas a la otra, o sea vas narrando.

Hay paneles de Botticelli, por ejemplo, en donde en seis paneles ... hay un personaje que se va desarrollando y te va contando una historia, pero tienes que leer. El Renacimiento vive un proceso antes de Gutenberg, en donde tenías que [leer] a través de las imágenes... Literalmente leer la imagen, es decir, llevarse mensajes desde la imagen, aprender desde la imagen. Entonces se desarrolla una semántica propia, desde la plástica, ajena a la letra impresa. [Esto] es algo que se ha perdido porque cuando llega la letra impresa... que es lo que hace la imprenta... eran las imágenes las que te contaban algo, permitían narrar. Eso se perdió... la capacidad de leer imágenes. Lo más evidente ahora, la gente no lee fotografía, la gente no sabe leer fotografía definitivamente... No hay este proceso de ir al *punctum*, el atrezo, decodificación de la imagen, desmenuzar la narrativa propia que tiene la imagen. Entonces, yo sí quiero que haya eso, pretendo, de una manera ingenua, que en algunas partes sí haya eso. Que tú veas una pintura mía y que empieces a encontrar, digamos, aparentemente, ahí mismo, un sintagma... de un principio y un final que te va desarrollando una historia. Pretendo, obviamente no es evidente, porque si sería evidente

no serviría. Pero desde ahí parto, esa es mi idea. Siempre una idea narrativa que, claro, con la novela gráfica que es un cómic desarrollado ampliamente, entonces ahí si tienes todo.

MB: Hay un nexo tuyo con la historia que es muy particular. La historia, los archivos, el archivo fotográfico en donde trabajas también, y esta experiencia también con Micaela y Gregorio en esta historieta que hemos presentado de ellos. Son personajes del siglo XVIII. Y bueno por ahí viene mi pregunta, porque un poco en este proceso hemos visto como la historia, la ficción, están como caminando muy juntos. ¿Cómo tu complejizas esta relación desde tu experiencia artística? Una cosa es cómo la historia es escrita: un lenguaje, la academia, lo que quieras. Tú experiencia, digamos, ese acercamiento que siempre tienes con la historia y el tener estos juicios del siglo XVIII y principios del [XIX], y el objetivo de trasladarlos a un formato. Es como sacar esta gente del pasado. ¿Cómo me contarías esta historia de esta experiencia que combina historia con cómic y ficción también? porque también hay ficción, ¿cómo la caracterizarías tu desde tu experiencia como artista?

FP: Bueno creo que parte desde un lugar sumamente emocional... personal, íntimo. O sea, que me mueve piezas que son muy sustanciales al ser humano que soy ahora y que probablemente tenga que ver con que el primer cómic que tuve: la biografía de Galileo Galilei; [esté] cómic, que para mí era un libro gigantesco –pero me imagino no ha de haber sido tan grande–... lo que pasa es que yo era muy chiquito. Yo tenía cuatro años o cinco años. Lo descubrí y empecé a leerlo, aunque no sabía todavía leer, realmente. Pero empecé a leer el cómic. Empecé a leer de Galileo Galilei, empecé a enterarme, y con las imágenes empecé a leer las imágenes. Me iban contando las imágenes, no las palabras. Las imágenes de este tipo: telescopios, estrellas. Toda la vida de este tipo que es un personaje histórico, que realmente existió, y te está contando la microhistoria de él, desde el cómic. Eso me marcó en mi relación muy cercana al cómic. Desde entonces consumí ingentes cantidades de cómics de todo tipo.



Juicio criminal en contra de Gervasio Acosta por huaquero y estafador, engañaba a sus clientes prometiéndoles curaciones y buena fortuna. 1791. Archivo Nacional de Historia.

El formato de cómic es muy personal: me cuenta, es algo muy distinto a todo lo demás. Si a mí me dan a escoger, dejo de hacer todo y sigo haciendo cómics, es lo que elijo, no hay otra cosa que voy a elegir, porque eso soy yo. Eso me constituye. Soy yo y mis circunstancias con el cómic. Pero además está el hecho de que lo primero que leí fue realmente una historia basada en hechos reales, en una historia. Después supe –obviamente– quién era Galileo Galilei, en la escuela, en el colegio, pero no se me va a olvidar, ... hay una conexión sumamente emocional, tiene que haber algo ahí, tiene que haber algo que engancha. Tiene que haber algo con la historia de cómo contar, narrar, desde la oralidad, y desde las primeras formas, digamos, de expresión plástica...

Lo que veo es que el cómic tiene la capacidad de contarte la historia, de exagerar, pero de no esconderte y decirte: “no, es que así era”. Te está diciendo: “¡es exagerado, es así, no pasó esto!” ¡Te estamos mintiendo en tu cara!. Eso es lo divertido de esto. Hay un ensayo de Oscar Wilde que se llama *La decadencia de la mentira* que es maravilloso y dice que el momento que empezó la humanidad realmente, es cuando, después de la cacería, en el Paleolítico, vinieron los guerreros, los cazadores y hubo uno que empezó a mentir. Y empezó a decir: “le cazamos a ese diente de sable pero era...”, y empieza a contar la historia que pasó realmente pero empieza a poner “ese agregado”, le salpimienta con esta cosa que me gusta a mí, que me encanta. Yo no podría ser historiador porque soy muy mentiroso. Me gusta mentir. Me gusta mucho la historia, pero no puedo quedarme así porque me aburriría. Tengo que mentir, tengo que meterle un poco de algo, dosificar eso y hacer algo que sea un poco más grande. Tiene que haber un ¡final! Tiene que haber un momento en donde está a punto de perderse todo y lo recuperas y vuelve a salir y funciona más grande.

El cómic es perfecto para eso: te cuenta, te hiperboliza la historia ... te miente descaradamente... Te cuenta: “pasó esto, en tal año, hay documentos que acompañan y que respaldan eso”, le da un nivel de credibilidad, pero te dice: “no fue así”. En principio yo ya estoy imaginando como este personaje, le estoy dando un perfil distinto al que yo me imagino, ya estoy inventando;

estoy echándole ingredientes desde algún lado, muy “de autor”. No sé si existe ese concepto de “historia de autor”, sería muy interesante eso. Si existiera ese concepto, la diferencia entre un académico y uno que lo hace desde concepto de “autor”, [es decir] que le da su impronta, su lenguaje, su cadencia, sus propios estilemas, el rato de narrar un hecho histórico... ¿me entiendes? Para ilustrarte: es como cuando en el cine de los sesenta empezó con la *Nouvelle vague*, empieza el cineasta “auteur”: Godard, Truffaut. “¿Soy autor, o soy cineasta? soy un autor”. ¿Cachas? entonces es esta cosa que es la persona... ¿entiendes? No sé si en la historia haya eso, ¿no? me cae bien Norbert Elias porque podría ser uno de estos!

MB: *Él era bastante “outsider”.* /Risas/

FP: Claro, o el del *Queso y los Gusanos*, ¿quién es él...?

MB: *Carlo Ginzburg.*

FP: Claro, entonces hay un poquito de esto más, ¿viste? Hay un desenfado el rato de narrar de la historia que es lo que me interesa, ¿no? Si tú ves una novela, por ejemplo, *Surcos del azar* de Paco Roca, es sumamente subjetivo lo que parece estar contando, pero no lo es, para nada. El formato que elige para narrar la Guerra Civil, ya de por sí es... hay una impronta... hay una elección de jerarquías narrativas. Todo el rato, ¿cierto?... de cómo vas mostrando.

MB: ¿Quién es el primer personaje? ¿Quién está en el primer plano y quién no?

FP: ¿Quién dice y quién calla?

MB: ¿Quién dice y quién calla?

FP: Exacto. ¿Quién mira de lejos? ¿Qué ángulos de vista? Es decir, hay unas elecciones que son sumamente subjetivas, personales. O sea ¿cómo muestras la psicología de cada uno de los autores de este hecho histórico? Es decir, es sumamente personal. Es un punto de vista muy, muy claro. Todo el rato

tienes que asumir un punto de vista, ¿no? Entonces eso le hace bastante interesante... creo que también... es una posibilidad muy buena de contar la historia, de aproximarte a acontecimientos históricos.

MB: *¿Cómo fue tu experiencia cuando recibiste estas transcripciones de estos juicios de Micaela Albarracín y Gregorio, de nuestro Gregorio de León? ¿Cuál fue tu primera impresión? porque estos son documentos del siglo XVIII y principios del XIX. El lenguaje es distinto, a veces es bastante difícil seguir el hilo porque hay cosas que no se entienden mucho en contexto, por el vocabulario. ¿Podrías relatarnos los pasos? ¿Cómo tú construiste a partir de eso? ¿Cuáles fueron las primeras cosas que detectaste en esos juicios, en esa experiencia? Porque a la larga, digamos, esta es una historia, una construcción temporal, hay un tiempo. En este caso, es un juicio de una persona que vivió hace 200 años y que sufrió esas penurias, según se cuenta. Que además también hay una voz de un escribano, también. Es una traducción, también, de aquello que sucedía. ¿Cómo tu evidenciaste esto, este proceso?*

FP: Bueno el proceso empezó cuando hablé contigo... y empezaba por la pregunta básica: ¿Para qué es esto? ¿de qué va a servir? ¿cuál es la utilidad? ¿qué queremos decir con esto? Entonces, una vez que tuve una idea, más o menos, de qué iba la tesisura de la exposición, digamos, respecto del dinero, la plata, etc., entonces, cuando tenía eso, cuando leí los juicios, [era] tratar de buscar eso. Cuando creo una historia desde la ficción tiene que haber algo, como yo lo llamo, un *tótem*. Un simbolito pequeño que sintetice todo. En Micaela lo encontré en la sortija que inventé que era para la madre, y en Gregorio la moneda en forma de corazón que él dice que le da a su esposa Josefa. Esos son, entonces, mis íconos, como mis *tótems*, porque son plata, son dinero. Fueron literalmente dinero, como significante y como significado al mismo tiempo, ¿entiendes? es decir, eran el punto de partida. Desde ahí, tenía que construir la ficción.

Cuando yo construyo ficción trato de encontrar un protagonista primero y tiene que cumplir un objetivo. Entonces, hay una serie de obstáculos que me pide el desarrollo ficcional clásico. Aún para

estas cosas pequeñas. Entonces ya tenía una cosa, ¿quiere alcanzar la sortija? ¿quiere tener el corazón? Entonces pasan una serie de acontecimientos que van a obstaculizar eso. Y hay un contexto: es una comerciante de una pulperia, el otro es un herrero y la esposa. En fin, hay una serie de cosas, ingredientes que se van aumentando para ir desarrollando este camino que yo quiero seguir. Entonces, cuando leo, pongamos, lo de Micaela, que digamos fue un poco más fácil, era un poquito más claro lo que sucedía. Hay varios ingredientes: la mamá, el esposo que no le visita, Tomasa, el herrero, el platero, y el "sapo"²⁵, digamos que es Borja, el de los quesos. Entonces ya tengo todita esta lista con que podría ser algorítmicamente miles de versiones alrededor que cuentan lo mismo ... Hay muchas formas de abordar eso. No sé si te acuerdas [la película] *Corre Lola, corre*, hay un montón de mismas narraciones que puedes contar de distintos ángulos lo mismo. Entonces tengo que elegir un ángulo.

Había algo que me llamó la atención desde el principio, que es que la madre ["anciana" de 44 años] es la única que le visita... Entonces ya establezco [algo] muy claro: la madre y la hija. Sabía que desde ahí había que partir y ahí había que terminar. Los elementos estaban muy sencillos para armar la historia, para contar esta, lo que yo llamo la fábula: un punto de partida y un punto de llegada. ... Por tiempo y espacio sabía que tenía cinco páginas, entonces tenía que más o menos establecer cinco pasos. En cada uno de los pasos (que saldría una página) tenía que resolver algo muy concreto, muy claro ... ya tengo oficio en eso, llevo años haciendo cómics, narrativa, entonces tengo algo de oficio como para que eso no me entorpezca demasiado.

La parte interesante es cuando tengo que contar lo que necesita la exposición, o sea esto del dinero, ¿no? El dinero significa muchas cosas y depende para las personas, qué significado le dan. Entonces esa parte también fue relativamente sencilla. Hay como una ingenuidad enorme alrededor de lo del dinero: que cuando está en un contexto ritual, cuando está en las máscaras de los danzantes es otra, pero cuando es cotidiano, es otra; es decir, estos cambios

²⁵ Delator, aprovechador.

de postura respecto al dinero, postura respecto al valor, no del precio, respecto al valor del dinero, del significado. Era lo que quería tocar... los ingredientes me servían. También era fácil lo de Micaela porque el juicio está escrito en un lenguaje un poquito más accesible, está más claro lo que sucede.

En el de Gregorio es más enrevesado. Me leí casi todo lo de Gregorio, era cómo... ¿qué está pasando? Además, más allá del lenguaje, que es de 200 años antes. Más allá de eso es como no estaba muy claro que pasa. No sabes qué mismo le pasa a Gregorio. Respecto a Micaela, yo asumí una posición. Una posición clara, ahí sí.

MB: *De autor. /Risas/*

FP: De autor. Exactamente. Micaela es una ingenua que cayó en un desconocimiento y terminó pagando con la cárcel. Por querer algo, por ingenua. No por bruta sino por ingenua, por querer hacer la sortija. Y además le agujereó porque hubo un poco de ambición de querer alquilar para sacar provecho de eso, pero no era nada del otro mundo, no era grave. Entonces, eso hace que también, cuando está en la cárcel, lo pase mal y diga ¿Por qué? Que es distinto a lo que está sucediendo con Gregorio ... La postura de Gregorio era más ... un poquito más vivaracho pues.

MB: ¿“Sabido”?

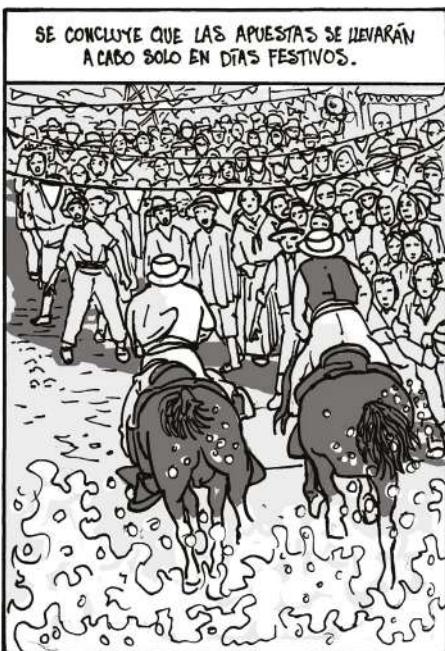
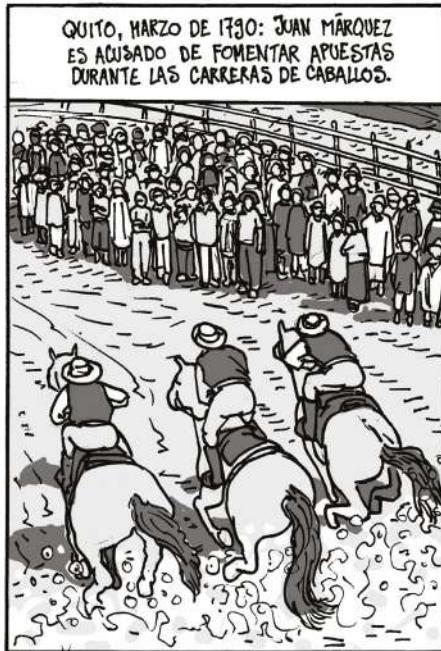
FP: Más sabido. O sea, sí estaba un poco más al tanto de que estaba caminando “truchamente”, ... por eso me simpatizó también, es decir, me gustó esto de que sea un tipo tan grande, y conquista a su esposa que es la adinerada. Este tipo tiene algo: tienes un latoso, un labioso, es un parlanchín que convence fácilmente. Pero sí estaba claro que era más “pillo”, ... que se mueve, que sabe bien que está moviéndose en el camino de la ilegalidad.

MB: *Sabe que hay la ley, hay una ley y él se mueve en ella.*

FP: Y él se mueve, sabe cómo, y tiene atenuantes para defenderse de frente: “¡No!” Y es que no creía. “Y es que yo le compré al indio Jacinto”, o sea, “amaga”. En cambio, Micaela no estaba realmente al tanto de todo, pero sí hablo con el herrero, sí hablo con el platero.

También Micaela sí sabía que podía correr un riesgo. Lo que pasa es que como lo vio tan cotidiano no pensó que le iba a caer la condena. En cambio, Gregorio es otra, es una visión distinta. Ya cuando veas la historia de Gregorio, la visión es un poco distinta. No obstante, son personajes. ... No [hay que] hacer un retrato del tipo, como la fotografía del tipo. Son gente que tiene nombre: Micaela Albarracín es una india pulpera de inicios del siglo. Se llama Micaela Albarracín, con su madre, su esposo, Tomasa, es decir, es una persona real, que realmente existió. Es interesante cuando estás dibujando... ¿Cómo habrá sido realmente, físicamente, Micaela Albarracín? o sea su entorno, su casa, todo eso. Porque existió, ¡no es ficción!, o sea yo la ficcionalizo, yo la vuelvo ficción, pero ella no es un invento de nadie. Es una persona, hay documentos históricos que avalan su participación en la realidad de la humanidad. Fue una persona de verdad, hay algo que te empatiza. Hay algo que te tiene que volver empático con esos personajes, por otra clave que yo tengo que es que a mí me interesa el destino de los personajes.

Cuando yo quiero leer algo, leer una narración, tiene que interesarle el destino de los personajes. Si hay un personaje que no me interesa su destino, me aburre, pierdo total interés por esa narración. Si yo voy hacer una narración, quiero que esos personajes, para quien lo lea, tenga un interés por saber qué le va a pasar, para que llegue hasta el final. Y eso solo se puede dar cuando hay lazos de empatía con el personaje. Que te agarre algo de ese personaje para seguir. Aún si es Micaela una mujer ingenua, medio ninguneada por su esposo, tiene solo a su madre, que sé yo. Tiene que la lectora leer y sentir cierta empatía con este personaje histórico. Saber qué es lo que le pasó. Esto te da un poco la ficción que por ahí tal vez, los formatos de la historia tradicional no tienen. Es un poco más fría respecto a la descripción del personaje. No hay, digamos, un cierto “encarnamiento” del personaje que al ficcionalizar sí puedes tener. Con Gregorio sí sucede un poco más, ya desde el principio le muestra [como] un hombre de familia, le muestra la esposa, le da el corazón, tiene el hijo de 10 años, están en casa... Aun así, está todo muy tranquilo. Gregorio ya hizo monedas con los trozos que sacó de las monedas, ya esos las pone en circulación, él...



Lo que pasa es... ¿que tiene que ver esto con la empatía? Yo empatizo con los tipos que se enfrentan al poder. Cualquier tipo de poder. Alguien que se enfrente que cuestione el *statu quo* de alguna manera. Incluso si llegan a ser realmente delincuentes... pero el hecho de que se enfrente al *statu quo*, que mueva un poco el tablero de lo que está establecido. Carlo Ginzburg hace un poco eso. Este tipo está un poco loco [se refiere al molinero que estudia Ginzburg]. O sea, se está poniendo la soga al cuello este tipo porque está acusado de herejía, de todo lo que habla, de que cuestiona la riqueza de la Iglesia, etc. Es algo muy simpático pues te cae muy bien. Pero también es un poco idiota porque no se mide un poco, es como... si está diciendo "a ver, mátense". Y siempre ha habido un poco ese espíritu de ¡oooh, mártir! Jesucristo no podría ser el mejor ejemplo. Jesucristo hizo eso. O sea, Jesucristo sabía que se iba a Jerusalén, ¿no es cierto? No solo va a Jerusalén, bota a los mercaderes del templo, les enfrenta a los sumo sacerdotes, porque estaba... Jesucristo estaba muy claro que le iban apresar, ese era su objetivo. "¡Aprésenme! ¡Háganme un juicio público!", los mártires tienen muchísimo de eso... voy a lanzarme, voy a enfrentarme, sé que lo voy a pasar mal. Ya que hablamos [de esto], Oscar Wilde... le hizo juicio al marqués de Queensberry por difamarle, por decirle que es sodomita. ¡Es Oscar Wilde el que hace el juicio! Entonces el marqués de Queensberry se defiende y dice no. Y claro, compra unos testigos para que atestigüen que sí era sodomita y pierde el juicio Oscar Wilde, y va dos años a la cárcel de Reading. Pero hay parte de Oscar Wilde en donde sabía que se estaba metiendo en las patas de los caballos, en la boca del lobo. O sea, estaba corriendo un riesgo enormísimo. Muy grande.

MB: Entonces, ¿en este lugar tú crees que el cómic empata perfecto?

FP: Empata perfecto. No quiero decir que lo romantiza, los vuelve héroes. Que lo hace porque sí tiene que ver con eso, pero eso lo hace también la prosa, la novela tradicional... trata de hacer eso. No se diga el cine. Por ejemplo, *Bonnie and Clyde* fueron unos... mataron como a veinticinco gentes. Y son héroes. Y los mataron a sangre fría, eran unos miserables. Recién vi una película en donde miran desde otro lado; dejar de romantizar estos ladrones de banco que

se volvieron *rockstars* en los Estados Unidos... eran criminales. Entonces hay esta posibilidad de romantizar excesivamente, eso que yo preferiría no hacerlo... no hacerles excesivamente heroicos... buscarles unos lugares en donde puedas empatizar con ellos, con sus anhelos, con sus formas de ver el mundo. Como el tipo del *Queso y los gusanos*... suenan interesantes justamente porque son una voz disonante.

MB: ¿Tú crees, en ese caso, que hay en la historia este tipo de historia biográfica, por ejemplo? que siempre tiende a convertir personajes miticos, hagiográficos, ¿casi como si fueran santos?

FP: Claro, claro.

MB: García Moreno o miles de personajes que tenemos en nuestra historia. Y también el cómic pues tiene este dejo de construir héroes y además con una circulación mucho más popular que la misma historia. Quizá son universos que en algún momento sí se tocan y que, por ejemplo, dentro del oficio de la historia, justamente uno dice, "cómo evitar construir estos nuevos mitos". El cómic está casi en un reto parecido, también. ¿Cómo no romantizar?

FP: Lo que pasa es que el cómic sintetiza más, tiene mucho menos espacio, tiene que resolver las cosas más rápidamente y al hacer eso puedo caer en la facilidad de dividir entre los buenos y los malos. Entre volverlo muy maniqueísta, blanco o negro... en tan poco espacio volver hacer eso. Afortunadamente, ... el universo de lo ficcional en general, ya no hace tanto eso. Ya desde hace 50 años, de hecho, es un poco más..., busca matizar más, busca la gama de grises que hay en los personajes, los lados oscuros de los personajes. El mismo hecho del mismo cómic de superhéroes ya no es el bueno y el malo. Y eso se lo debemos a *The Killing Joke* de Alan Moore, el rato en que Batman está interrogando al Joker de *Killing Joke* y el Joker le dice: "¿Si te das cuenta de que tú eres el loco, no yo? Tú eres el que está demente, tú eres el psicópata, Batman. Tu eres el que se pone máscara". Y Batman se da cuenta y se deprime. En general, el superhéroe ya no es el tipo que lucha por el bien contra los que van a destruir el universo, la humanidad, sino es un tipo que tiene serios problemas adentro. Son patéticos,

los nuevos superhéroes son un poco patéticos. Mira Logan. Logan es un tipo sumamente patético. Es triste la historia... yo no puedo ver las películas de Logan porque mueren todos los que él quiere, el sufre mucho, es una tragedia constante. Y todo el universo de ese Batman, salvo *Wonder Woman*, que es maravillosa. De ahí, todos los huevones son súper atormentados, súper "morelios", sufren mucho. No saben si: "estoy haciendo bien, estoy haciendo mal. Soy terrorista, no soy terrorista. Destruyo la ciudad cuando salvo la ciudad". Es decir, hay unos conflictos, muy shakesperiano, muy *hamletiano* ya, lo que les sucede a los personajes. Los de *Marvel* son un poquito más interesantes, más diversificados. Es interesantísimo ver a *Thor*, el bello *Thor* gordo y cervecero. Hay una parte un poco más humanizada. Lo que quiero decir es que en general el mundo de lo ficcional ya no es tan romántico, o sea hay unas partes que sí...

MB: Para ir cerrando esta entrevista-conversación, cuéntanos algo más de esta experiencia con Micaela y Gregorio, algo que se te haya quedado, algo como imagen o imaginación de estos seres que existieron, que tienen vida, que tuvieron vida, que eran de carne y hueso; que tú hablabas de este "encarnamiento" que me pareció súper interesante.

FP: Lo que pasa es que también tiene que ver con esta idea mía de hacer esta novela gráfica con el *Camarote de Santa Marta* y eso ya es siglo XVII y XVIII, una temporalidad un poco conocida para nosotros, sumamente idealizada. Entonces a mí lo que más me gusta es justamente imaginar cómo es el día a día. Si nosotros tendemos a imaginar lo que sucede los siglos anteriores... No ustedes las historiadoras, no la gente que tiene su oficio en eso, sino la gente común como yo, que tiene a imaginar lo que sucedió antes, de una forma, con unos escenarios no muy claros donde lo importante va contando en la narración y la narrativa, lo que sucede en el ciudadano de pie, en lo cotidiano, lo que sucede: la historia del pulpero, la historia del herrero. Eso no se cuenta, solo si está subordinado a la historia de los personajes que hacen la "historia", digamos. Entonces, lo que quiero decir es que, el tratar a Micaela, el tratar a Gregorio y los personajes que hay en esas pequeñas historias, hace que huela yo un poco al Quito, o a Ibarra de aquellos tiempos.

Si ves mi novela gráfica *El ejercito de los tiburones martillo* yo trato de hacer mucho costumbrismo pese a que es de acción. O sea, contar el rinconcito de esta esquina y los personajes que pasan por ahí y las microhistorias que dan esos personajes. Es decir, me gusta mucho, pero sí tengo que ir dos siglos atrás, ¿cómo es eso? ¿de dónde sacó eso? ¿quién me va a contar eso? Lo imagino. Pero, por ejemplo, esto de guiarte de un poco de los juicios que quedan, sí te ilustra un poco. De... no sé, de cómo se entretejían esas relaciones porque seguimos teniendo, sigo yo teniendo, todavía, mis esquemas claros, de ahora, del año 2019. Entonces esa es la parte complicada, esos esquemas de finales del XVIII, inicios del XIX, o finales del XVII. ¿Cómo eran? ¿Qué es ser honrado? ¿Qué es no ser honrado? ¿Qué es ser lascivo? ¿Qué es ser no lascivo? ¿Qué es ser patán? ¿Qué es no ser patán? ¿Qué es ser educado? Estas cositas tan pequeñas, tan... la minucia que nos constituye a nosotros. ¿Cómo era eso? Esa es la parte más importante para narrar lo que yo quiero narrar. Porque lo demás ya es mecánico, es carpintería. El abordar el personaje desde su psicología, es decir ¿cómo miraba el mundo? Esa es la parte, el reto para mí. Que recién estoy empezando.

Lo de Micaela y Gregorio fueron el primer ejercicio para mí. ¿Qué es lo que creían estaban haciendo bien? ¿Estaban haciendo mal? ¿Qué era el amor para ellos? ¿Qué era amar? ¿En dónde estaba la relación de pertenencias emotivas? Eso es interesantísimo. Y luego, ¿para qué? ¿para qué sirve? ¿Para qué me importa mucho lo que pensaba una pulpera de finales del XVIII? ¿Por qué? ¿Qué tiene que ver eso conmigo, un hombre heterosexual mediana edad dibujante de cómics del año 2019? ¿Qué tiene que ver eso conmigo? ¿Por qué yo lo hago? ¿Para qué lo voy a hacer? Luego voy a contar la historia de una india bolsicona, ladrona de mercados, en inicios del XVII, que termina en el *Camarote de Santa Marta*. Pero para mí, ahora puedo hacerte de una chica de 20 años ahora en el 2019 y ver cómo se comporta y todo. Pero no puedo hacer eso con una india bolsicona de 1780. ¿Qué le pasaba en la cabeza? Esa parte es complicada, sumamente complicada, aunque voy a hacer ficción. Aunque voy a hacer ficción. Pero esa india tengo que ser yo. Tengo que de alguna manera ser yo, pensar como ella para empezar a

contar su historia. Y esa sí, es completamente ficción incluso. No existió esa india, Baltazara no existió. Pero tengo que crearla, encarnarla de alguna manera. Esa parte es muy interesante. Es muy, muy agradable. Y a través de ella contar lo que era el Quito del siglo XVIII. Los ambientes que eran. Esa parte es sumamente interesante. Es como que vale la pena intentarlo.

MB: *Muy chévere, gracias. Yo creo que con eso tenemos.*

FP: Salud.

Artista

Fabián Patinho. Autor visual y escritor de teatro. Creador de la tira cómica *Ana y Milena*. En 2019 publicó su novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo*. Es miembro fundador del Archivo Bloomberg.

* Imagen de portada de artículo: Detalle del cómic del caso criminal de Juan Márquez por promover y organizar carreras de caballos para ganar dinero, además de brujería y fraudes a sus contrincantes. 1790. Archivo Nacional de Historia, Quito.

El corazón de Gregorio









La sortija de Micaela







Catálogo de Exposición

Los bienes culturales que custodia el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador salen a relucir en la presente exhibición propiciando lecturas novedosas sobre los sentidos y usos sociales del dinero entre los siglos XVIII y XX. Los objetos numismáticos y notafílicos que se presentan en este catálogo activan visualmente cada uno de los ejes de la exhibición e invitan a comprenderlos desde nuevos enfoques.

De esta manera, las monedas del siglo XVIII y XIX son un testimonio de las complejidades de la economía colonial. Las monedas perforadas, por ejemplo, constituyen huellas de las formas de relacionarse con el dinero desde la festividad y la ritualidad, como hemos podido observar a lo largo de esta publicación. Por su parte, las fichas de hacienda del siglo XIX y XX nos hablan de la legalidad y la ilegalidad en el mundo del trabajo en la hacienda cacaotera y la economía de la naciente República.

Adicionalmente, los billetes de la banca privada con sus iconografías nos hablan de la nación y la modernidad con la llegada del ferrocarril, la economía de hacienda y la producción azucarera. Para cerrar, el billete resellado por la Caja Central de Emisión y Amortización nos presenta un símbolo de lo que fue uno de los cambios económicos más importantes de la historia del siglo XX: la creación del Banco Central del Ecuador.



MONEDAS SIGLO XVIII-XIX. (anverso, reverso y canto)
2 Reales, 1795, Lima.
4 Reales, 1808, Potosí.
8 Reales, 1782, Lima.

Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador
Fotografías de Karina Barragán



Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador. Fotografías de Karina Barragán



Colección Museo Numismático del Banco Central del Ecuador. Fotografías de Santiago Palma



a)



b)

BILLETES BANCA PRIVADA
(a) anverso, b) reverso)
20 Sucres. Banco Comercial
y Agrícola, 1916.

Colección y fotografías Museo
Numismático del Banco Central
del Ecuador.



a)



b)

BILLETES BANCA PRIVADA
(a) anverso, b) reverso)
10 Sucres. Banco del
Pichincha, 1921.

Colección y fotografías Museo
Numismático del Banco Central
del Ecuador.

BILLETES BANCA PRIVADA
(a) anverso, b) reverso)
1 Peso, Banco del Ecuador, 1874.

Colección y fotografías Museo
Numismático del Banco Central
del Ecuador.



a)



a)



b)



b)

BILLETES BANCA PRIVADA
(a) anverso, b) reverso)
2 Sucre, Compañía de Crédito Agrícola
e Industrial, Resello de Caja Central del
Emisión y Amortización, 1927.

Colección y fotografías Museo Numismático
del Banco Central del Ecuador.



*No hay plazo que no llegue.
ni deuda que no se pague.*

Ecuador

2019 -2020



BANCO CENTRAL
DEL ECUADOR

MUSEO NUMISMÁTICO
BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

ISBN: 978-9978-72-500-9

9 789978 725009

www.bce.ec • [f BancoCentral_Ec](https://www.facebook.com/BancoCentral_Ec) • [@ bcecuador](https://twitter.com/bcecuador) • [@ bancocentralec](https://www.instagram.com/bancocentralec)



Dirección: Calle García Moreno y Sucre, Quito, Ecuador
Teléfono: (593) 02 3938-600 Código Postal: 170401
www.numismatico.bce.fin.ec