

R E V I S T A D E L C I D A P

artesanías de américa

No. 51

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP. diciembre de 2001

contenido

Nota editorial

Ensayo:

El Año Viejo:
Un medio de expresión popular

JUANA CORDOVA POZO

5

Patrimonio cultural y globalización

CLAUDIO MALO GONZALEZ

31

Investigación:

Religiosidad popular y crisis económica

MARCELO NARANJO V.

43

Prácticas artesanales en Buenos Aires:
La Vigencia de las producciones no industriales
en las ciudades contemporáneas.

MONICA B. ROTMAN

53

Música popular:

La Champeta la verdad del cuerpo

ENRIQUE LUIS MUÑOZ V.

73

Artesanías:

La artesanía toquillera:
Consolidación y decadencia

MARIA LEONOR AGUILAR G.

101

Políticas y artesanías:

Violencia y artesanía en el Perú andino.
En torno a un retablo ayacuchano

JORGE GASCON GUTIERREZ

115

Exposiciones en el CIDAP:

Las Exposiciones-venta en el Cidap

FARAH ALVARADO S.

121

El CIDAP y la Bienal:

131

nota editorial

El viejo aserto, el arte no tiene fronteras ni barreras, se multiplica cuando nos centramos en la cultura popular, ajena a normas y academias. Esta entrega de Artesanías de América aborda una serie de aspectos de estas manifestaciones profundamente humanas en las que la creatividad se expande con absoluta libertad. Muchas son las formas de celebrar el final de un año y el inicio del nuevo. En el Ecuador hay una manera, profundamente popular, que consiste en quemar a algún monigote que representa al año que fenece con la esperanza de que el fuego purifique los aspectos negativos que en el período de tiempo que fenece se dieron. El ingenio se proyecta hacia múltiples aspectos del año que se va considerados – con humor y sátira- los más repudiables. Un artículo de esta revista aborda a este ritual que cada año se repite con creciente originalidad.

A gusto o disgusto, la globalización es un fenómeno imparabile. No se trata de sabias o perversas políticas de los gobiernos, son respuestas a los avances tecnológicos, especialmente en el área de la comunicación. Fenómenos de esta índole obligan a plantearse esta problemática en cuanto impacta en la identidad de los pueblos que podría estar amenazada por la uniformidad global. Se aborda este tema. La religiosidad popular es la más rica fuente de fiestas y celebraciones que tienen sabores y peculiaridades eminentemente regionales, se analiza este fenómeno centrado en la Provincia de Manabí. La música popular varía con rapidez y no siempre responde a tradiciones seculares. La Champeta es un claro ejemplo que nacida y consolidada en los barrios populares de Cartagena de Indias partiendo de raíces africanas, se expande a otras regiones.

Las artesanías son universales en la medida en que se producen en todas partes del mundo, pero a la vez, careciendo de la uniformidad de la producción en serie, ostentan diversidades que responden a los patrones culturales de las regiones en que se trabajan. Hay universalidad en materiales ya que todo puede servir de materia prima para hacer artesanías. Hay diversidad entre las que se producen en sectores urbanos y rurales pues responden con versatilidad a las condiciones que cada entorno tiene. Algunos de los artículos de esta entrega responden al inagotable universo artesanal y a su problemática que, partiendo del respeto a la tradición, busca innovaciones que responden a las apetencias de la sociedad contemporánea que mantiene espacios para aquellos objetos en los que la presencia del ser humano es directa y vital.

EL AÑO VIEJO: UN MEDIO DE EXPRESION POPULAR

La tradición del Año Viejo basada en despedir al año que fenece, es una de las importantes celebraciones populares de nuestro país. Se da en todas las ciudades del Ecuador, en la noche del 31 de diciembre, con la participación del pueblo que desea encontrar esperanzas para un mejor año, en el fuego que consume un período de tiempo que ha concluído.

El acto de quemar al monigote de Año Viejo, tiene un gran contenido simbólico, ya que se convierte en un rito de renovación y purificación,

en el que, el pueblo, golpeado por la pobreza, intenta borrar el pasado y comenzar un nuevo período, con positivos pensamientos y buenos augurios.

Esta tradición tiene además un fuerte contenido antropológico, por el hecho de ser un medio de expresión popular, que provoca un momento de catarsis social, cuando la gente se siente libre para expresar, a veces irónicamente, su opinión y sentimiento, frente a los acontecimientos del año pasado.

1. Antecedentes Históricos

1.1. Celebraciones similares y posibles orígenes

El hombre desde tiempos antiguos ha realizado ritos y celebraciones con el propósito de limpiarse y borrar las huellas del pasado, para poder enfrentarse al presente con su espíritu renovado; un ejemplo de este tipo de rituales, es la fiesta que se celebra con motivo de la terminación de un período de tiempo y el comienzo de otro que se denomina año.

La fecha del inicio del año fue

establecida y cambiada varias veces en la historia. En el 448 a.C., Rómulo Augusto fijó el comienzo del año para el primero de marzo, Numa y César la cambiaron al primero de enero, Carlo Magno trasladó la fecha nuevamente al primero de marzo, la Iglesia Católica intervino en el siglo XII, decidiendo fijar el inicio del año el Sábado Santo, por último el Rey Carlos IX, la cambió al primero de enero en 1575. Desde entonces se ha mantenido esta fecha para el comienzo de un nuevo año y se ha denominado Año Viejo al treinta y uno de diciembre. El mundo entero, excepto aquellos calendarios:



ruso, israelita y musulmán, celebran en esta fecha el fin del año y el comienzo de uno nuevo.

Antiguas culturas como la de babilonia, la griega y la romana, han realizado importantes rituales con motivo de recibir a un nuevo año.

En Babilonia, cultura que estuvo vinculada a la civilización sumeria y que se remonta aproximadamente a 4000 años a.C., celebró una serie de fiestas. La más importante fue la del Año Nuevo que se realizaba en marzo, entre el primer y décimo primer día, cuando terminaba el invierno y la naturaleza reverdecía creando nueva vida. Durante los once días de fiesta se realizaban distintas actividades simbólicas en las que intervenían el rey y su corte, la casta sacerdotal y el pueblo. En los primeros días se vestía y adornaba la imagen del dios Marduk, se realizaban oraciones dedicadas a sus deidades, se sacrificaba un carnero por parte de los sacerdotes, como acto de purificación, luego el rey debía confesarse y despojarse de su poder, humillándose al hablar de sus culpas ante un sacerdote.

Al sexto día se efectuaba una

procesión para conducir al dios **Nabú**, quien era el encargado de escribir el destino anual de los mortales. En esta procesión aparecían unos monigotes a los cuales se les quitaba la ropa y todos sus adornos para echarlos al fuego hasta que quedasen solo las cenizas. Este acto sin duda era un rito de renovación en el que participaba el pueblo, exactamente como es nuestra tradición.

En los últimos días de la fiesta continuaban realizándose actividades que marcaban el inicio del año y la procesión con las estatuas de los dioses se dirigía a través del río Eufrates hacia "La casa del Año Nuevo". Las festividades concluían con el retorno de las imágenes del dios Marduk y su esposa a Babilonia, junto con el pueblo.

En el imperio romano, el primer día del mes de enero era dedicado al dios Jano, quien tenía la facultad de ver el futuro. Este día era llamado el "Día Nuevo" y marcaba el inicio del año, era la fecha en la que los romanos se deseaban felicidades e intercambiaban regalos, además liberaban a los esclavos más distinguidos, como un acto de generosidad.

Roma rendía culto a Prometeo¹ y adoptó la costumbre de realizar figuras de hombres, aves y animales que eran incineradas ya que representaban la maldad, el engaño, la envidia y los vicios humanos. De este modo el pueblo lograba renovarse y purificarse para comenzar un nuevo año.

Durante la dominación del Imperio, la tradición pasó a los pueblos sometidos incluyendo a España y después de su caída, esta costumbre se siguió celebrando. Posteriormente, con el descubrimiento de América, se trasladó a nuestro continente.

Actualmente aún existen en Europa y América Latina algunas celebraciones similares a la tradición del Año Viejo ecuatoriano.

Las Fallas de Valencia:

En España y concretamente en la ciudad de Valencia, todos los años se celebra una gran fiesta, caracterizada por la construcción y decoración de monigotes gigantes, de hasta 18 metros de altura, conocidos como

“Las Fallas de Valencia”.

Aparentemente en 1595, se encuentran los primeros datos escritos sobre esta tradición de carácter religioso que se realiza en honor de San José, el patrón de los carpinteros y, son ellos, quienes la iniciaron.

El 15 de marzo de cada año, en primavera, se plantan, aproximadamente 370 fallas, pequeñas y grandes con carácter erótico y burlesco, para intimidar a los puritanos y a la burguesía. Los monigotes aparecen en las plazas y en los cruces de las calles y se exhiben hasta el 19 de marzo, para culminar con la noche de fuego, al que se le ofrecen las gigantes fallas como un holocausto.

Cabe destacar que durante esta semana, se realizan actos paralelos como; comparsas de disfrazados que critican a la política y a la sociedad. Hay desfiles de los falleros que intentan conseguir los premios que serán otorgados, tomando en cuenta su calidad artística, su originalidad y su gracia.

¹ Prometeo según el mito fue quien robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, por ser un elemento necesario para el progreso de la humanidad. El fuego ha sido desde entonces un elemento purificador.

Además se efectúa una réplica de la “Virgen de los Desamparados”, de 10 metros de altura, decorada con flores variadas. Esta imagen es realizada por mujeres y niñas de la ciudad.

Con motivo de animar la fiesta, en la serie de eventos que conforman esta tradición, intervienen los ruidos y luces característicos de los fuegos artificiales.

La Quema de Judas:

“La Quema de los Judas”, es una de las fiestas populares de carácter religioso que se realiza en varios países de América Latina y aparece con ligeras variantes en cada lugar.

En México se celebra el Viernes o el Sábado Santo por la mañana. Los Judas son enormes figuras de papel, que contienen gran cantidad de cohetes y silbadores. Estos muñecos, simbolizan a Judas Izcariote, quien personifica la traición, por ser el apóstol que vendió a Cristo por 30 monedas de plata.

Los artesanos, en la actualidad, dotan a los Judas distintas personalidades, pudiendo ser, demonios,

políticos, estrellas de cine o personajes conocidos mundialmente, creando espacios de caricatura que son motivo de risas y comentarios.

Durante el Viernes Santo, estas figuras son colgadas en un lugar alto y amarradas con sogas, sobre la multitud, que descarga su furia libremente, al apalear y quemar a la figura, símbolo de la traición. Es un medio de purificación de las almas mexicanas.

Los Judas arden en las calles de México, acompañados por un monótono sonido, característico de las “matracas”, que son instrumentos de madera que se venden durante la Semana Santa y tienen un sonido especial (crac-crac), que se dice simboliza, al sonido de los huesos de los ladrones cuando fueron destrozados en el Calvario.

Actualmente, esta tradición ha perdido importancia, pudiendo encontrarse Judas solo en los barrios periféricos de México y en muy pocas ciudades del país. Por el contrario, la fiesta del “Día de los Difuntos”, es cada año más importante, en ella también participa la sátira y el buen humor, que son in-

gredientes fundamentales y característicos de nuestros pueblos, al representar las calaveras de políticos y personajes destacados, con carteles escritos, referentes a temas de actualidad.

La Quema de Judas en Brasil, tiene un origen tentativo, en la Edad Media, en la época de la Inquisición² Prometeo según el mito fue quien robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, por ser un elemento necesario para el progreso de la humanidad. El fuego ha sido desde entonces un elemento purificador.. Esta tradición se extiende, en primer lugar, por España y Portugal, en donde se quemaban Judas masculinos y femeninos, y luego se traslada a América Latina en donde adquiere matices distintos y propios en cada lugar

Esta tradición aparece como remembranza de la quema de herejes (judíos y brujas) en la Inquisición y se transforma con el paso del tiempo, llegando a ser una manifestación actual después de haber sufrido un increíble cambio que consiste en la

suplantación de lo judío por lo cristiano.

Los Judas en Brasil son muñecos de tela de ropa vieja rellenos de papel, que son quemados como en México. Este acto constituye un rito de purificación y una forma de expiación del pueblo brasileño. Es la tradición anual de varias ciudades y



² Atico Vilas, Boas da Mata, Queimasao de Judas, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1981, pp.13-20

pueblos, durante la Semana Santa y como parte de la celebración se realizan “los testamentos”, que son verdaderos poemas en los cuales los Judas heredan a la gente sus bienes, cualidades, enfermedades; etc., creando situaciones satíricas y divertidas, mientras los niños piden, a la gente que pasa por el sector, “monedas para el Judas”.

En Uruguay, se realiza la “quema de Judas fin de años”, el 31 de diciembre, al igual que en el Ecuador, con la diferencia de que en Uruguay, esta tradición ha perdido importancia y hoy solo quedan recuerdos de la fiesta en la que se realizaban grandes y prolijos muñecos, de personajes populares, políticos, etc., que eran quemados entre risas y testamentos. Después de la dictadura, todavía está presente esta tradición, pero los muñecos son pequeños y son construídos por los niños. Las figuras reflejan la pobreza del país y los niños piden plata a la gente, para ayudar en sus casas. Los Judas son hechos con ropa vieja, rellena de papel o aserrín, con unos pocos cohetes, para que exploten al quemarse.

En Honduras existe la fiesta del

Año Viejo, el 31 de diciembre y se los quema a las 12 de la noche, después de haberlos exhibido en las calles, por una semana. Es interesante el hecho de que no se caracteriza a ningún personaje en especial, son sólo monigotes, rellenos de aserrín o papel, que simbolizan el año que termina. Existen las famosas “viudas”, o personas disfrazadas de la mujer del difunto, que piden dinero para la fiesta que se animará con fuegos artificiales.

2. El Año Viejo en el Ecuador

2.1. Primeros datos sobre su existencia

Uno de los primeros escritores sobre la tradición del Año Viejo, fue realizado por un clérigo e historiador, aproximadamente en 1895, en el que dice: “La noche del 31 de diciembre, las calles de Guayaquil, se llenan de gente bulliciosa, que hace mucha algaraza para cerrar dignamente el año que muere y festejar al año nuevo. Grupos de enmascarados, llevan por la ciudad, muñecos que representan el año que termina. A media noche, salvas de artillería, disparos de morteros y alegres to-

ques de campana, saludan al año naciente”³.

El origen de la tradición, no se conoce con certeza, pero posiblemente, se realiza en el Ecuador, como una variante de la “quema de Judas”, fiesta que se celebra en varios países de América Latina. En algunas oportunidades, se ha dicho, que el antecedente histórico de la costumbre, deviene de la colonia, como reminiscencia de las “Fallas de Valencia” y se establece en nuestro suelo, tomando una nueva connotación.

Según el investigador y folclorista Rodrigo Chávez, tanto el cambio de fecha de la celebración como la suplantación del carácter religioso por el carácter pagano de nuestra actual tradición, debería situarse en el siglo pasado, cuando una epidemia de fiebre amarilla, azotó a los guayaquileños y se extendió por varios lugares de la costa. La provincia del Guayas se vio enlutada por el gran número de víctimas que murieron, debido a la peste, es así que, como una medida sanitaria y para librarse de los sufrimientos, los

guayaquileños confeccionaron unos “atados” de paja y ramas, con los vestidos de los familiares desaparecidos, para quemarlos en las calles el último día del año, con el motivo de ahuyentar la peste y la desesperanza.

Con el paso del tiempo, el “atado”, fue tomando características de un monigote, ya sea como el que los Valencianos, enseñaron a quemar o como los Judas latinoamericanos.

La tradición se ha enriquecido y transformado poco a poco, al igual que la vida de nuestros pueblos.

3. El Año Viejo en la actualidad

3.1. Dos tipos de celebraciones

La fiesta del Año Viejo, tiene las mismas características en todos los pueblos y ciudades en los que se realiza y, consiste en la construcción de monigotes de ropa vieja, aserrín o papel, que simbolizan al año que se termina y deben ser quemados a media noche del 31 de diciembre de

³ Paulo de Carvalho-Neto, Diccionario del Folklore Ecuatoriano, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, p. 86.

cada año, mientras se lee el “testamento”, un elemento muy popular, en el cual, el Año difunto, deja a sus herederos, bienes, cualidades, defectos y penas, que al ser leídas ante el público, son motivo de risas y alegría.

Es interesante, la idea de ver al Año viejo como un personaje que fue casado, que con su muerte deja una o varias “viudas”, ellas piden dinero a la gente mientras lloran al difunto. Aparecen además otros personajes disfrazados, como payasos, diablos y brujas, que son los “deu-



dos” y acompañan a la viuda en su labor.

Al quemar al muñeco, las personas se desean un “feliz año” con una actitud muy positiva de esperanza frente al futuro.

En el país se realizan dos tipos de celebraciones; la fiesta familiar y la fiesta del barrio o sector.

Celebraciones familiares

En las fiestas familiares, interviene únicamente la familia, generalmente hay muñecos sencillos que expresan temas personales, caracterizando a algún personaje de la familia y alrededor de éstos se realiza una fiesta de carácter íntimo. Los muñecos son construidos por los miembros de la familia ese mismo día, o simplemente se los compra a los artesanos que realizan monigotes de todo tipo. Muchas veces se encarga a un especialista la construcción de la careta de papel o cartón, en base a una foto de la persona que será representada y se viste al muñeco con su ropa. El testamento también tiene un significado íntimo y hace alusión a cada miembro de la familia. Es el típico muñeco maltrecho que está fuera de la casa, sentado en

una silla, con una botella de alcohol en el piso y se le denomina usualmente “año viejo de media cúa dra”.

Las bebidas alcohólicas siempre han tenido un lugar importantísimo en la vida y en las fiestas populares de los pueblos latinoamericanos; actúan como un elemento desinhibidor que ayuda a olvidar las penas y prepara el ambiente propicio para el festejo. En muchas ocasiones se ha presentado al Año Viejo como un “personaje arruinado”, un viejo alcohólico al que le queda poco tiempo de vida. Este hecho, sin duda, refleja la realidad de nuestra sociedad.

Celebraciones barriales

En las fiestas del barrio, se planifican escenas completas y para ello se construyen muñecos de diversa complejidad, cuya confección toma días o semanas. La escena se caracteriza por la existencia de un espacio con uno o varios muñecos que se expresan por medio de escritos o “leyendas”. Los escenarios sencillos: representan una situación poco compleja, con un mensaje fácil de captar, los monigotes y el escenario, no muestran demasiada complejidad en su construcción. Existen también representaciones que reflejan altos niveles de creatividad de sus creadores, tanto en los métodos de



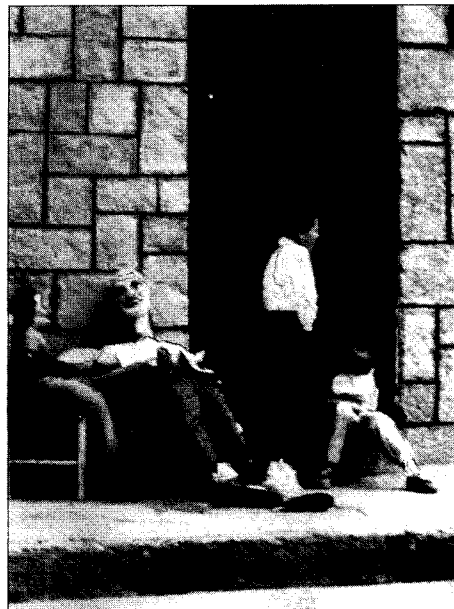
construcción y decoración como en el tratamiento del tema expresado, haciendo uso de varios recursos artísticos como la pintura, la escultura, luces, símbolos, etc. Se pueden elaborar muñecos muy grandes, de más de tres metros de altura que usan grandes caretas de personajes famosos o políticos. Desde hace unas dos décadas, dichos Años Viejos son generalmente realizados con la intención de participar en los concursos organizados por los medios de difusión escritos de cada ciudad, además de algunas instituciones que apoyan esta tradición. Entre las personas que intervienen en la fabricación de este tipo de Años Viejos están los artesanos y artistas profesionales en este trabajo, que conjuntamente con los demás miembros del barrio trabajan primero en la decisión del tema y luego en la fabricación de la escena.

Los temas que se presentan en los Años Viejos barriales son generalmente aquellos que todo el pueblo conoce y con los cuales se siente involucrado, la pobreza es uno de ellos; la corrupción en la política, las noticias deportivas y sociales, o alguna catástrofe o accidente de importancia en el país, también resultan temas usuales de representar.

En las celebraciones familiares o barriales, tanto con escenas sencillas o elaboradas, existe la intención de denunciar satíricamente cualquier tema para burlarse del pasado y así alivianar las tensiones del pueblo, que quiere borrar los problemas y situaciones actuales para empezar un nuevo período con esperanza e ilusión.

4. Técnicas de construcción de Años Viejos

Los monigotes son construidos generalmente con materiales



diversos de deshecho y de bajo costo. Se reciclan materiales que podrían terminar como basura: Así, cartones, ropa vieja, aserrín, papel periódico, pedazos de madera y carrizo, toman nueva forma en el mes de diciembre y se convierten en el muñeco simbólico que está a punto de morir en el fuego.

Los Años Viejos sencillos y muy creativos, realizados por la familia o un grupo de amigos con el objeto de celebrar la fiesta, son generalmente contruidos a base de rellenar ropa vieja anteriormente cosida, con aserrín o papel arrugado además de algunos juegos pirotécnicos o petardos. Una variante de este tipo de mu-

ñeco se realiza rellenoando medias nylon o tela previamente cortada, con aserrín.

Los Años Viejos elaborados demuestran gran habilidad de los autores y son más complicados. Requieren de una estructura muy sólida que se construye utilizando materiales como tiras de madera clavadas o carrizo amarrado, se utiliza cartón para realizar algunas partes de la estructura o para cubrirla y dar forma al muñeco, luego se forra toda la estructura con tiras de periódico empapado en engrudo o goma, con este mismo material se realizan los detalles del vestuario o las manos del monigote, pegando papel enrollado



o arrugado con engrudo y forrado con otra capa de periódico para crear volúmenes y detalles. Por último se pinta el cuerpo cuando está totalmente seco, dándole mayor expresividad y realismo al personaje.

Esta técnica es la del papel maché y tiene varias ventajas ya que es muy económica, de fácil manipulación y permite realizar construcciones grandes y complejas por la versatilidad de los materiales.

La careta es la parte más importante del muñeco ya que debe reunir las cualidades o defectos físicos del



retratado, debe ser expresiva y dramática. Muchas veces se caricaturiza al personaje, exagerando algunos rasgos físicos evidentes como la nariz, las orejas, la quijada o el pelo. Realizar la máscara requiere de mucha habilidad y paciencia, por lo que muchas veces se compra o se encarga a los artistas y artesanos especializados en este trabajo. La careta se hace con la técnica del papel maché pero se necesita un molde de arcilla del que se obtienen los moldes definitivos de yeso y de los que se puede obtener hasta 20 caretas. Se coloca jabón líquido en los moldes para que luego la careta se despegue del molde y se procede a formar varias capas de papel engomado y cortado en finas tiras, conformando poco a poco la máscara. Se la deja secar y luego se pone yeso muy líquido con una brocha, para corregir las imperfecciones. Por último, se lija suavemente y se la pinta, éste es un trabajo laborioso y difícil que requiere conocimiento de dibujo anatómico y del uso de la cromática, así el resultado es de buena calidad. Cabe anotar que en los últimos años se ha incorporado la fabricación de caretas en esponja, técnica que permite gran expresividad en la ejecución.

El escenario es el espacio donde se colocan los muñecos y tienen distintas formas dependiendo de lo que quieran contar. Los más comunes son simulaciones de interiores de casas y dormitorios y son construidos en una plataforma o tarima alta. Se utiliza el cartón grueso o planchas de madera para formar las paredes que luego son decoradas incluyendo las ventanas, las puertas y los adornos. Generalmente en los escenarios se pintan situaciones que ambientan los temas representados: calles, estadios, edificios como el del Congreso o la Casa Presidencial, etc. Además, no pueden faltar las leyendas o escritos satíricos alusivos al tema, que van pintados en las paredes o en pequeños letreros junto a los personajes.

En cada barrio existe un lugar en el que todos los años se coloca un Año Viejo, en un pedazo de la calle, en una vereda o en un parque. Muchas veces se escoge un lugar que sea en sí un escenario como; un puente, una escalinata o la parte delantera de una construcción específica como la Iglesia, dependiendo del tema.

La iluminación es muy importante, ya que es una fiesta nocturna,

pero es sencilla y barata, generalmente se realiza con alambre colgado a lo largo del escenario y muchas boquillas con focos, consiguiendo así una buena iluminación para mostrar la obra. A veces se colocan reflectores en el piso para dar luz directa a los personajes.

Tanto el muñeco con su careta, como el escenario, los adornos, la luz y las leyendas, reflejan una mezcla de ironía e ingenuidad, elementos que forman parte de la riqueza y expresividad del arte popular de los países latinoamericanos.

5. La puesta en escena de lo Popular

Antes de dar paso a la descripción de la celebración en un contexto urbano, debemos aclarar la concepción desde la cual planteamos el abordar del Año Viejo como una fiesta o tradición popular.

En primer término, lo popular ha sido definido desde diversas ópticas, desde los autores románticos que lo asocian al ámbito de “lo tradicional” o “lo auténtico”, hasta las corrientes más contemporáneas que

apelan a su capacidad transformadora y generadora de sentidos, desligándose del discurso de "autenticidad" impuesto a estos estudios. Autores como García Canclini (1986-1990), Martín Barbero (1989) entre otros desarrollan mayormente estas posturas.

Podemos asumir la tradición del Año Viejo no solamente como una puesta en escena de algún acontecimiento o como una agrupación de objetos simbólicos, sino más bien nos atrevemos a pensarlo como un conjunto de prácticas sociales, que *encierran en sí un proceso comunicacional en donde intervienen los distintos sectores y actores de la sociedad que intercambian y recrean sus vivencias.*

Concuerda por lo tanto con la visión de que dicha celebración no constituye únicamente un ritual "popular", por el contrario, la encontramos en los diversos estratos sociales, tanto en su manifestación barrial, como familiar.

Así, la construcción del acontecimiento a través de los montajes

realizados el 31 de diciembre, va más allá del ámbito tradicional, constituye en sí un mecanismo de selección y aún invención, a decir de García Canclini "un mecanismo proyectado hacia el pasado para legitimar el presente"⁴. En esta medida, la tradición del Año Viejo siempre recrea su esencia es decir el ser un lenguaje comunicacional dispuesto a transmitir las concepciones y prácticas legítimas durante un período espacio-temporal, por lo tanto se apropia de la cotidianidad para su subsistencia.

6. Una fiesta popular urbana

La tradición del Año Viejo siempre ha sido una tradición urbana que existe en todas las ciudades y pueblos del país. Este ritual se realiza generalmente en las calles de la ciudad, en donde se crean espacios simbólicos que son los escenarios y tienen la función de dar mayor importancia a los personajes y "leyendas" que conforman la escena representada que será quemada a las doce de la noche, del 31 de diciembre, en una gran fiesta, llena de alegría, música,

⁴ García Canclini, *Culturas Híbridas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana 1992, p.220.

fuegos artificiales y mucha bebida, celebrada por el pueblo.

Es importante señalar que en los sectores rurales del Ecuador, no tiene tanta importancia esta fiesta, los campesinos culminan un período de tiempo, con las cosechas, celebrando el “Inti Raymi”, o “Fiesta del Sol”, en el mes de junio.

Durante el mes de diciembre en las urbes se celebran varias fiestas, entre otras la Navidad, de carácter religioso y la del Año Viejo ligada usualmente a la “Fiesta de los Inocentes”, en la primera semana de enero.

La celebración de los “Santos Inocentes”, apareció como una remembranza de la matanza de los niños inocentes, por orden del Rey Herodes, quien deseaba eliminar a Jesús. Esta tradición, que se ha convertido en una fiesta de carácter pagano se celebra en enero y consiste en un desfile de comparsas disfrazadas, caracterizadas por llevar máscaras y representar teatralmente escenas con tema políticos, deportivos o sociales, similares a los del Año Viejo, nuevamente con la intención de burlarse de la realidad.

En Quito, Guayaquil y Cuenca, las ciudades más populosas del país, se realizan concursos de Años Viejos, organizados con anterioridad por diarios y organizaciones que apoyan con premios en efectivo y de esta manera ayudan para que la tradición no desaparezca, por el contrario, se enriquezca cada año.

El Año Viejo en Guayaquil

En la ciudad de Guayaquil, como dije anteriormente, es donde posiblemente se originó la tradición y ha sido el lugar donde se le ha dado mayor importancia, siendo para el pueblo necesario celebrar el fin de año con la quema de sus monigotes,



allí se crean muñecos de todo tipo, tamaño y precio, tanto para la venta, como para el consumo de los creadores.

En Guayaquil está la familia de los Cruz, que por cuatro generaciones se han dedicado a la construcción de Años Viejos, desde que Juan Cruz Ladínez, en 1922, tentado por la curiosidad de saber como eran hechas las máscaras importadas de España, decidió hundir su cara en el barro y así consiguió el primer molde del rostro de Juan Pueblo, que se convirtió en el personaje favorito de entonces, ya que representaba perfectamente al pueblo crítico ante los gobiernos y el estado del país.

De esta manera aparece una actividad artesanal, que ha sido hasta hoy la principal fuente de ingresos de su familia, que ha investigado sobre la preparación y el mejoramiento de técnicas, pegamentos caseros, pinturas, armazones, etc., hasta llegar a tener en el sector de las calles, Seis de Marzo y Lorenzo de Garaicoa, a la altura de San Francisco de Marcos, una serie de talleres artesanales, en los que se trabaja haciendo Años Viejos. Es un lugar ya famoso que ha tomado el nombre de "la bahía de los muñecos" debido a la mercancía que se pone a la venta durante el mes de diciembre.

Los Cruz han moldeado, desde



el clásico rostro del viejo barbudo, hasta las caras de Velasco Ibarra, Fidel Castro, el Che Guevara, Assad Bucaram, entre una infinidad de políticos. Actualmente han confeccionado las caretas de Abdalá Bucaram y sus familiares, deportistas popularmente conocidos, como Jefferson Pérez y futbolistas del equipo Barcelona o Emelec. También se realizan personajes de la televisión como los Simpsons, las Tortugas Ninjas, los Power Rangers, etc.

A la familia Cruz, se suman muchos artesanos, que con su trabajo, han contribuido con el enriquecimiento de esta tradición, un buen ejemplo es el de Don Genaro Ortega, conocido como “el mago del papel” que fue discípulo de Juan Cruz y hoy trabaja en la construcción de Años Viejos, utilizando la técnica del papel maché para la creación de caretas y cuerpos.

El Diario El Universo, apoyado por algunas instituciones ha organizado en Guayaquil, el concurso de Años Viejos, aportando con premios en efectivo, que constituyen un incentivo más, para que las personas trabajen esforzándose en la realización de su obra.

La tradición que en un comienzo se realizaba en Guayaquil, se difundió poco a poco por todo el país y cada pueblo vio en ella un medio de comunicación y desahogo, a través del cual encontraban una fuente de optimismo y esperanza, frente al futuro.

El Año Viejo en Quito

Desde hace algunos años en las calles de Quito, al igual que en Guayaquil, se celebra la venida del año nuevo. Cada barrio aporta con una escena y se realiza la fiesta en toda la ciudad, todas las familias, grupos de amigos y gente de los barrios se reúnen para construir estos simbólicos muñecos, que representan “lo que forma parte del pasado”. Desde hace unos quince años, en Quito también se realiza un concurso organizado por el Diario Hoy, con el apoyo de distintas instituciones, en el que se otorgan buenos premios a los participantes y los ganadores aparecen en los diarios con las fotos de sus trabajosas obras, a manera de reconocimiento. Ultimamente se ha dispuesto que, los Años Viejos concursantes se ubiquen en la Avenida Amazonas, realizando así una gran exposición pública, en la cual todas las personas que deseen, pueden

disfrutar de escenas artísticas llenas del humor y creatividad, característicos de nuestro pueblo.

Cabe mencionar que en esta ciudad, un grupo de artistas conocidos, se organizaron con la intención de crear Años Viejos, demostrando un claro interés por aportar con su conocimiento y expresividad en esta tradición.

Además, en toda la ciudad se encuentran pequeños Años Viejos realizados por familias o muchas veces por los niños, que no reflejan la intención de participar en el concurso, sino simplemente se hacen

presentes, demostrando su talento, habilidad y humor.

Los materiales que utilizan los quiteños en la fabricación de sus muñecos son, tradicionalmente, cartón, papel, carrizo, madera, paja o ropa vieja, al igual que en todo el país.

Los temas más comunes son similares en todo el país. Existe la necesidad de expresarse libremente acerca de la política, ya que el pueblo está sufriendo las consecuencias de la corrupción y los malos gobiernos, al empobrecerse cada vez más, en 1996, se expresaron temas alusivos



al gobierno de Abdalá Bucaram, que se volvió objeto de duras críticas, por parte del pueblo, quien comunicó sus ideas, por medio de los Años Viejos sin hacer caso a las prohibiciones.

El Año Viejo en Cuenca

En Cuenca se realizan Años Viejos sencillos y complejos, en todos los barrios de la ciudad. Los disfrazados bailan por las calles mientras piden dinero para financiarse la fiesta.

Cuenca es una ciudad artesanal por excelencia y por eso se construyen Años Viejos de gran calidad. Existen barrios, que se caracterizan por presentar los mejores Años Viejos de cada año como el de El Vado, el barrio de Cristo Rey, el sector de Todos Santos, o el Del Padrón, que generalmente participan en el concurso, organizado por el **Diario Hoy**, con la ayuda de la Unión de Periodistas del Azuay (UPA), que además tienen espacios dedicados a la organización de concursos de fiestas populares y eventos deportivos denominado Amistad Club.

En Amistad Club trabajan

voluntariamente personas que consiguen auspicios para los premios y receptan las inscripciones de los aspirantes al concurso de Años Viejos. Ellos organizan la visita de los integrantes del Jurado quienes otorgan los premios a las mejores representaciones, previo el análisis de su contenido, de su mensaje y de la resolución estética de cada obra participante. Amistad Club, también es la encargada de organizar el concurso de comparsas y disfraces, en la tradicional fiesta de los Inocentes, que se realiza del 6 de enero de cada año

El público cuencano en la noche del 31, hace un recorrido, visitando los diversos Años Viejos exhibidos en los distintos lugares de la ciudad, principalmente los del centro histórico y, luego se dirigen a sus casas para quemar su propio monigote y festejar alegremente el fin de año, contagiados por el espíritu positivo que caracteriza esta tradición.

Artistas y artesanos como: Alejandro Flores, Vicente Tello Tapia y el profesor Víctor Arévalo, han trabajado en la construcción de caretas para Años Viejos y disfraces, siempre con la intención de aportar con su

experiencia, para que la tradición se enriquezca cada vez más.

El significado simbólico de esta tradición, es el mismo en todo el país y tanto los muñecos, los testamentos y los personajes disfrazados, son elementos esenciales de la fiesta en cualquier pueblo del Ecuador.

7. Un medio de expresión popular.

7.1. Un ritual de renovación

La renovación es parte de la vida y se trata de encontrar mecanismos para seguir adelante. Cada ser humano necesita dejar atrás el pasado y pensar positivamente con respecto al futuro. En las diferentes culturas, de cualquier época, las ceremonias de purificación han formado parte de la vida. Muchos de estos ritos están ligados a los distintos estados del hombre: el nacimiento, adolescencia, edad adulta y muerte.

En la religión católica, el bautismo es la primera ceremonia de purificación en la que participa el fiel.

Los shamanes del mundo y en

especial del Ecuador, realizan las "limpias" en las que el individuo después de una serie de ritos, encuentra la energía y la fuerza suficiente para continuar viviendo, tras haber pasado por algún problema o enfermedad que debe ser parte del pasado.

El Año Viejo es una ceremonia de renovación y purificación, por medio del cual se intenta borrar un período del pasado que pudo haber sido bueno o malo para dejarlo atrás. Esta tradición tiene la característica de proporcionar positivismo a la gente.

Para muchos, el fuego simbólicamente ha sido un elemento que tiene la capacidad de ahuyentar lo malo que se esfuma en el humo que produce, dejando limpio el camino para un mejor futuro que está protegido de ulteriores impurezas (foto). Pero es un elemento peligroso porque realiza el bien al producir el calor vital o el mal que puede destruirlo todo. Por esto causa temor y respeto.

Ha sido considerado en varias culturas antiguas como la griega, la persa y la romana como el elemento

más noble, el que más se acercaba a lo divino ya que encarna en la Tierra a imagen del sol, incluso hoy, en algunas culturas se adora al sol en el cielo y al fuego en la Tierra. Un ejemplo muy cercano tenemos en los indígenas de Sudamérica que realizan la ceremonia del Inti-Raymi (Fiesta del Sol) o la Quema de las Barbas de San Pedro y San Pablo, que es una fiesta mestiza-cristiana que se celebra en Junio en algunos lugares del Ecuador, en la que está presente el fuego, como principal protagonista, con la intención de purificar, regenerar y limpiar la vida de la gente.

En la tradición del Año Viejo se utiliza el fuego con esta misma intención, quemando al viejo que simboliza el pasado que debe terminarse al convertirse en cenizas a las 12 de la noche del 31 de diciembre, contribuyendo y dotando a la gente de una especial energía positiva que se percibe en el ambiente de fiesta, cuando todos nos deseamos un feliz año.

7.2. Denuncias de vida política

En la medida en que el folklor y dentro de éste la tradición del Año Viejo no constituye un universo ce-

rrado e inalterable, como hemos observado a través de los años, éste se alimenta de una red de relaciones que esta práctica teje y se torna evidente en la temática planteada.

Por tanto, la persistencia del tema político es innegable y ha sido dividido en temas sobre política nacional, con un porcentaje del 53%, el conflicto bélico entre Ecuador y Perú un porcentaje de 8%, y los temas de política internacional que corresponden a un 4%. Existe un gran interés de los temas políticos, pues éstos han ocupado un total del 67 de los



Años Viejos realizados en estos últimos seis años. Luego encontramos temáticas referentes al deporte, a noticias de impacto, a temas de denuncia, etc., aunque ninguna de estas resulta significativa con un porcentaje que no sobrepasa el 10%.

7.3. Catarsis Social

La catarsis, se caracteriza por un momento de éxtasis, en el que la gente rompe las reglas impuestas por la sociedad con el objeto de evacuar sentimientos y sensaciones, que conducen a un estado final de paz y tranquilidad.

En muchas de las fiestas populares se produce este hecho el momento en el que el ser humano expresa sus sentimientos sin represión alguna, debido a la ingestión prolongada de alcohol que es uno de los elementos que forma parte de la cultura latinoamericana.

Nuestro pueblo, castigado por el hambre y el desempleo, consecuencias del subdesarrollo y los malos gobiernos, siente la necesidad de manifestar sus sentimientos y criterios reiteradamente, siendo la tradición del Año Viejo un importante

mecanismo para expresarlos sin temor a represalias. Al fin de cada año, el pueblo se puede desahogar libremente, criticar, quemar a los políticos que no han aliviado la miseria. Por esto existe la tendencia de enfatizar lo negativo sucedido en el año. Incluso la muerte deja su huella representada satíricamente en la figura de la viuda que es una de las protagonistas de la fiesta y a pesar de todo nunca pierde el buen humor.

En este sentido encontramos una relación muy estrecha con la concepción de la muerte, que tiene la cultura mexicana en la celebración del “día de los muertos”

Se puede observar representaciones creativamente satíricas que reflejan la necesidad y el gusto por burlarse de uno mismo y de las personas más cercanas.

8. Reflexiones acerca de las diferencias y semejanzas entre el Año Viejo y la Instalación Artística.

Para formular mi propuesta, que se basa en un punto de vista

personal que incluye la celebración popular del Año Viejo, dentro de las nuevas tendencias artísticas, específicamente dentro de la práctica de la Instalación, se debe reflexionar acerca de la discriminación que ha sufrido el arte popular por parte de las teorías del arte occidental. Dichas teorías están siendo cuestionadas y discutidas porque resultan contradictorias e incompletas al momento de aplicarlas a la realidad latinoamericana.

Muchos investigadores, literatos y antropólogos como Nestor García Canclini, Octavio Paz y Juana Acha, expresan la necesidad de reelaborar la teoría del arte para Latinoamérica, en la que se tome en cuenta el hecho de que son culturas caracterizadas por la pluralidad y heterogeneidad, provenientes del mestizaje cultural que hemos vivido durante siglos, junto con el desarrollo tecnológico que permite el ingreso de información de todo el mundo.

Según la antropología, cualquier grupo de hombres que viven en comunidad, en algún lugar del globo, desde siempre han desarrollado su propia cultura y su propio arte, dependiendo de factores como la loca-

lización geográfica y el medio ambiente que los rodea. Es por eso que existe gran variedad de culturas que se expresan de manera diferente por medio de sus tradiciones, objetos artesanales y celebraciones religiosas o paganas.

Los parámetros de valoración del arte "culto", se basan en ideas como la de que el objeto de arte es único y eterno que no puede cumplir con ninguna función utilitaria que no sea la estética. Según este criterio, el arte popular queda automáticamente "fuera del juego" por producir objetos manufacturados en serie de tipo utilitario (artesanías) y celebraciones de carácter ritual que sirven para que una cultura exprese sus preocupaciones espirituales o inconformidades sociales.

Sin embargo actualmente muchos artistas están manifestando su inconformidad ante estos parámetros que reprimen la libertad de expresión y utilizan cualquier hecho o situación para expresarse creativamente. Se incluyen materiales y objetos preexistentes, se trabaja en base a conceptos de ritualidad, proponen actividades y obras efímeras y no comerciables e incluso basan

su arte en tradiciones antiguas o primitivas, que confrontan directamente a la teoría de arte occidental.

Dentro de las múltiples influencias que ha recibido el arte moderno, se encuentra el interés por el arte primitivo, las pinturas de las cuevas, las esculturas africanas e incluso las pinturas infantiles, han mostrado su presencia a través de varias obras de artistas como Henri Rousseau y sus "pinturas ingenuas", o Giacometti, con sus figuras alargadas que se parecen mucho a las de Tanzania; Paul Klee, con su "Máscara del temor" en base a una figura de un guerrero zuni o una mujer pintada por Picasso, encuentra su reflejo en una máscara Kwakiutl.

Las nuevas actividades artísticas como la Instalación, el Happening o el performance, rechazan la idea del "objeto único", a ser observado pasivamente y dan mayor importancia al concepto y significado de la obra. Demuestran interés por ocupar un espacio o entorno con sus creaciones que pretenden hacer del evento, una experiencia artística completa para el espectador.

La construcción del Año Viejo y

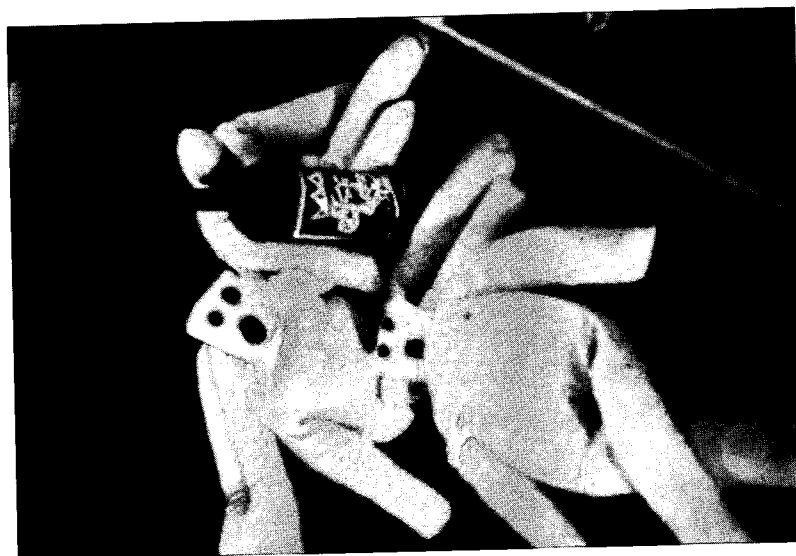
la celebración alrededor de él, es desde mi punto de vista, un evento artístico para la comunidad, que tiene relación con varios aspectos de interés para el arte contemporáneo. Los Años Viejos son representaciones pinto-escultóricas que demuestran creatividad y expresividad. Son manifestaciones de carácter satírico, de denuncia social y autocrítica. No son comerciables, no entran dentro del círculo de comercio y consumo del arte. Son actividades de carácter ritual, constituyen instantes divinos en los que el pueblo se desahoga. Son representaciones efímeras que desaparecen al consumirse con el fuego. Además son realizadas por un grupo de personas que trabajan tanto en la concepción de la idea como en la construcción de la escena. Son trabajos creados para la colectividad, de esta manera se escapan de ser parte del arte dirigido a un reducido público que visita los museos. Son trabajos al aire libre, que aparecen en las calles de la ciudad, con el objeto de que sean observadas por el mayor número de personas posible.

Todas estas características coinciden con las inquietudes que presentan las actividades del arte, que buscan nuevos caminos de expre-

sión basadas en ideas como: la de llevar el arte fuera de los museos, convertir una muestra artística en un momento efímero y ritual que no pueda ser comerciable, trabajar en grupo para enriquecer la obra y dar mayor importancia al concepto, entre otras.

Por todo lo anterior, el Año Viejo ha sido objeto de mi interés desde

hace algunos años. He vivido y gozado de la fiesta como parte del anonimato público. Esta vez deseaba conscientemente darle la categoría de Instalación artística, tras haber estudiado la carrera de Artes Visuales, que me ha permitido realizar el trabajo artístico del Año Viejo, como un intento de transmitir y reivindicar los valores estéticos, plásticos y conceptuales de esta celebración.



PATRIMONIO CULTURAL Y GLOBALIZACIÓN

El tiempo humano

La dimensión temporal hace presencia más fuerte en los seres vivos. Toda vida tiene un comienzo y un final, entre cuyos extremos se dan cambios que responden a un ciclo. Para los seres humanos la dimensión temporal es mucho más cargada de sentido y significado ya que, gracias a la memoria, los pasados individual y colectivo forman parte de nuestras vidas, al igual que el futuro que da sentido a muchas de nuestras acciones.

Somos seres temporalizados, vivimos una secuencia de presentes que se explican gracias a una serie de

acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado, y en gran medida se justifican tomando en cuenta acontecimientos que aún no ocurren, pero que los esperamos. Toda vida humana, al margen de su importancia, es un proyecto que se desarrolla en el tiempo con antecedentes que ya se dieron y con metas que aspiramos a que se den. Los éxitos y fracasos a lo largo del desarrollo de estos proyectos son partes de nuestras existencias

Podemos superar las barreras de la muerte incorporando a nuestras existencias elementos hechos en pasados por personas o colectividades

que dejaron de existir, un caso muy claro es el idioma materno a cuyo uso como, instrumento de expresión y comunicación nos incorporamos desde la infancia, o tantos y tantos cambios tecnológicos, modelos de vida, ideas y principios, valores y creencias, nociones acerca de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo. Ni de lejos nos agotamos en nuestras personas como individualidades, nos sentimos partes de colectividades pequeñas, medianas y grandes, nos consideramos beneficiarios de ellas, deudores y, a veces, acreedores. Siendo animales sociales por naturaleza, nos cobijamos en los otros y lo otro, pues, nunca nos resignamos a las fronteras que nos imponen nuestros cuerpos ni nuestras mentes.

Cultura y culturas

Esencial a la condición humana es la cultura, no solo en su sentido tradicional como resultado de un cultivo de nuestras facultades que culmina en conocimientos y capacidades desarrolladas, sino en el sentido antropológico de conjunto de ideas, creencias, actitudes, valores jerarquizados, tecnologías y sistemas de pensamiento y comunica-

ción, de acuerdo con los cuales organizamos nuestras vidas como partes de grupos estructurados. Gran parte de lo que somos, es el resultado de los rasgos y complejos de la cultura a la que nos incorporamos luego y a aquello que introyectamos en nuestros seres como partes conformadoras de nuestras personalidades.

La cultura no nace con nosotros como los instintos, es una creación de los hombres modificada en el tiempo. En mayor o menor grado, todos contribuimos a estas innovaciones y nos sentimos partes de ellas y de lo que no ha cambiado. Somos creativos y somos creadores y estas



capacidades las podemos poner en práctica individualmente, pero, quizás sin tener plena conciencia, como integrantes de colectividades. Nuestros organismos no se agotan en el tiempo, se prolongan mediante sistemas de reproducción genéticos; las culturas tienden también a reproducirse pero por medios no genéticos. Estas peculiaridades se ponen de manifiesto en la enorme y rica variedad de culturas que testimonian las casi inagotables posibilidades de nuestra especie.

Es legítimo hablar de cultura como de algo suprapersonal que se manifiesta en los patrones para organizar la vida que tienen los hombres a diferencia de los demás integrantes del reino animal, pero es tanto o más legítimo hablar de culturas en el sentido de la diversidad de estas manifestaciones colectivas forjadas en el tiempo y que difieren entre sí. Las actitudes etnocéntricas que nos llevaban a juzgar a los otros conglomerados humanos con nuestros patrones y a valorarlos en la medida en que se coincidan o no con ellos, tienden a disminuir y, espero que a desaparecer. Por lo menos como tendencia, cada vez nos esforzamos más para aceptar lo diferente, intentamos

seriamente comprenderlo y valorarlo, desprendiéndonos de los condicionamientos de nuestras estructuras culturales.

Cuando hablamos de culturas, abordamos el problema desde lo múltiple y lo uno. Reconocemos la diversidad con mentalidad positiva, y volvemos a nuestro entorno humano con el afán de tomar conciencia de aquello que nos hace diferentes de los otros y que, al identificarnos como unos y distintos, robustece nuestra autoestima colectiva.

Patrimonio cultural.

A gusto o disgusto, en algunos casos obsesivamente, acumulamos bienes económicos provenientes del trabajo, o los heredamos. Su sumatoria conforma lo que denominamos patrimonio. Si trasladamos este limitado concepto de los individuos a las colectividades, si lo extendemos más allá de las limitaciones temporales de una vida y si lo enriquecemos despojándolo de su contenido pragmático cargado de egoísmo, y nos referimos a este término como el conjunto de realizaciones que a lo largo de los siglos han elaborado los

pueblos en los ámbitos estéticos y vitales, llegamos al concepto entre, difuso y entrañable de patrimonio cultural, que es de todos y no es de nadie, que nos afianza en nuestro grupo destacando diferencias y nos proyecta a lo universal en cuanto reconocimiento a realizaciones fuera de lo común.

El tiempo humano es muerte y vida, extinción y perpetuación. Su tránsito acaba con muchos elementos, pero al preservar lo que trasciende lo común, lo perpetúa y lo transforma, no en pertenencia de personas caducas y transitorias, sino en propiedad de colectividades que se sienten identificadas con los otros que a la vez son míos. No considero descabellado que realizaciones de nuestros días puedan ser consideradas partes de los patrimonios culturales de nuestra colectividad, pero lo usual es que estos elementos adquieran esta categoría al superar las pruebas del tiempo, al demostrar ante la conciencia colectiva que fueron capaces de superar el poder destructivo de la muerte y del olvido. El patrimonio cultural sería entonces una actualización del pasado al presente y, en consecuencia, un referente para la planificación hacia el futuro.

La memoria es el gran complemento de la temporalidad al dar unidad a nuestras existencias evitando su fragmentación y dislocación en el tiempo. Integrada al ser humano da sentido a la vida y tiende a ser selectiva. En condiciones normales rescatamos lo que ha sido positivo y gratificante en nuestras existencias y permitimos que se evapore y pierda consistencia lo insustancial y lo negativo. En la memoria colectiva este sistema de selección es más estricto agudizando nuestro sentido de valoración como grupo, nuestra tendencia a fusionarnos con el todo cultural y a gozar de las gratificaciones psicológicas de lo que es parte de nuestro ser, más allá de las fronteras del cuerpo, del espíritu y del tiempo.

Cultura cambio y tradición

La dinámica es inherente a toda cultura lo que conlleva cambio. Pese a la tendencia a que se reproduzcan por medios no genéticos los contenidos culturales de generación a generación, se dan cambios sobre todo por la interrelación que existe entre diversas culturas. Las posiciones frente a esta aparente contradicción:

tradición - cambio difieren según las circunstancias. En algunos casos los grupos que controlan el poder se esfuerzan para mantener la situación como está, por considerarla buena o porque garantiza la permanencia de privilegios. En otros casos se alienta el cambio vinculándolo a las ideas de progreso y modernización.

En el pasado, cuando social y legalmente estaban reconocidas las diferencias entre nobleza y estado llano, los que controlaban los poderes político, económico y religioso tendían a mantener "a la raya" a la plebe impidiendo que se "apropien" de una serie de rasgos propios de las élites. En la Colonia la vestimenta, por su poder simbólico estaba estrictamente regulada en su uso para los diferentes estamentos de la colectividad provocando sus transgresiones rechazos sociales y a veces sanciones legales. Había que mantener la diversidad como mecanismo para robustecer las jerarquías.

Con el advenimiento de la democracia, los gobernantes consideraban que una de sus tareas más importantes era "civilizar" al pueblo para, liberado de su ignorancia, poner a sus integrantes a la altura de los

estamentos altos de la sociedad. Había que usar el poder y los recursos del estado para que los sectores populares tengan acceso a lo que consideraban la única forma de cultura. Mediante el sistema educativo formal, se establecían algo similar a "cruzadas" para extirpar rasgos propios de las culturas populares calificados unilateralmente como incultos y enemigos de la civilización y el progreso.

En los denominados países subdesarrollados hay sectores que consideran a los países desarrollados como modelos de excelencia cultural dignos de imitarse, siendo como contrapartida la tradición sinónimo de retraso y anquilosamiento del pasado. En nuestros países, luego de la independencia, se dio un fenómeno conocido con el nombre de "afrancesamiento" sobre todo en los estratos altos de la sociedad; consistía en imitar a Francia, sin beneficio de inventario, en áreas académicas, artísticas y en la vida cotidiana, convirtiéndose lo afrancesado en sinónimo de "buen gusto". En nuestros días, en todos los estratos sociales, podemos hablar de una "americanización" que es la imitación irreflexiva de lo norteamericano.

no en vestimenta, música, tipos de comida etc. No es raro encontrar "cholo boys" vistiendo blue jeans, masticando chicle y comiendo hot dogs o hamburguesas mientras escuchan música "in" norteamericana en idioma inglés que no lo entienden.

La cultura popular se inclina a preservar las tradiciones propias de cada comunidad partiendo del principio de que en ellas radica la identificación como grupo. Consciente o inconscientemente se considera que el cambio puede acabar con aquellos contenidos que proporcionan a las personas la satisfacción de sentirse parte de un grupo primario, lo que

les brinda seguridad y sentido de pertenencia. En estas colectividades los niveles de comunicación son más profundos y se comparten áreas más amplias de vida. Los símbolos como mecanismos de comunicación, ideas y visiones de la realidad se legitiman por su reiterada repetición a lo largo de años. Cuando se pregunta a alguna persona por qué piensa o actúa de esta manera, una respuesta muy frecuente es: "porque así lo hacían nuestros mayores".

En la cultura popular, diversa en las múltiples comunidades, la tradición es parte esencial del patrimonio colectivo, está constituida por



bienes cuya respetabilidad proviene del respeto que merecen los antecesores cuya sabiduría no se discute. Sus prácticas, rituales y ceremoniales, religiosos o no religiosos se transmiten celosamente de generación a generación siendo las personas de edad las depositarias de las mismas, lo que acrecienta su respetabilidad y su autoridad pues son portadoras de sabidurías del pasado.

Patrimonio cultural intangible

Siendo el patrimonio cultural aquello que una colectividad elaboró a lo largo del tiempo y que conserva contenidos del pasado, la tendencia generalizada ha sido identificarlo con vestigios arqueológicos monumentales o de piezas ceremoniales o propias de la vida cotidiana que enriquecen a los pueblos con su dimensión histórica. Forman también parte de estos patrimonios obras de arte, especialmente pinturas y esculturas, que respondieron en su época a concepciones estéticas predominantes y a tecnologías necesarias para su expresión.

Estos elementos patrimoniales tangibles no requieren en nuestros días del aval de muchos siglos de

distancia, siendo suficiente algunas décadas para darles estas características. Inicialmente se reducía este patrimonio a edificaciones monumentales como palacios y templos, siendo las casas habitacionales “antiguallas” que debían ser destruidas para dar paso a la modernización. El patrimonio cultural tangible ha ampliado sus dominios y se extiende a la imagen global de ciudades o poblados, a los materiales de sus calles, a sus dimensiones que responden a formas de vida diferentes, a usos y distribuciones de los espacios que tenían finalidades distintas a las actuales.

El patrimonio cultural intangible -término ideado y legitimado por la UNESCO hace pocos años- va más allá de los vestigios materiales siendo ellos, si es que son indispensables, resultados de elementos tradicionales no materiales. En una fiesta religiosa popular como el pase del niño, podemos apreciar una muy rica y colorida variedad de elementos como vestimentas, adornos, comidas, músicas y músicos, composiciones escenográficas, pero mucho más que lo material cuenta en esta procesión informal el contenido simbólico y un enorme conjunto de

elementos que responden a tradiciones en las que se da una interpretación local de un hecho religioso universal, en este caso del nacimiento de Cristo. Es evidente que lo material tangible de esta procesión, pese a su riqueza, no es sino un soporte de elementos no materiales, intangibles que le dan vida.

Ante el temor -a mi manera de ver infundado- de los avances de la globalización que amenaza con convertirnos a los seres y grupos humanos en entes "talla única", se puede observar una tendencia cada día más robusta a valorar la diversidad y a encontrar en ella, cuando tiene rai-gambre tradicional, los elementos identificadores de cada grupo comunitario cuyos contenidos más importantes están en la cultura popular.

La cultura elitista aspira a la homogeneidad y universalidad, mira hacia el futuro y tiene como meta incorporar a los conglomerados humanos tecnologías de punta provenientes de otras partes con muchos de los componentes adicionales que ellas portan. Una de las peculiaridades de la cultura popular es la pluralidad y la diversidad, radicando en aquellos elementos que hacen a

una comunidad diferente de otras su fuerza y su orgullo. Nuevas visiones de la realidad, provenientes en gran medida de los avances de la Antropología Cultural, valoran lo diverso como cualidad propia de la especie humana y de su creatividad, superando la actitud a considerar a las denominadas tradiciones populares prácticas vergonzantes propias de los ignorantes.

Además de las celebraciones populares -frecuentemente con rai-gambres religiosas, pero también sin ellas- que pueden llegar a la espectacularidad de los carnavales en muchas regiones del Brasil o las diabladas y morenadas de Oruro-, el patrimonio cultural intangible sobrevive con vitalidad, en muchos elementos del quehacer cotidiano u ocasional, como en las comidas tradicionales que con frecuencia son los certificados de identificación de pueblos y regiones como lo atestiguan los dulces de corpus y el mote pata en mi ciudad, en ciertos tipos de vestimenta que, siendo usadas por grupos humanos en áreas territoriales limitadas como símbolos, se han incorporado a países como es el caso de la chola cuencana que, indiscutiblemente es parte de nuestro patrimonio cultural.

Las artesanías, especialmente aquellas cuyos productos finales portan contenidos estéticos propios de las colectividades en donde se trabajan, pueden considerarse parte del patrimonio cultural intangible. Algunas piezas artesanales antiguas que se han conservado por sus características especiales podrían formar parte del patrimonio tangible, pero muchas de las contemporáneas, en las que cuentan además de los objetos terminados los procesos que tradicionalmente se repiten y conservan gracias a la enseñanza directa de padres a hijos o de maestros a aprendices, tienen altos contenidos intangibles. Varios tipos de artesanías están constituidas por piezas efímeras o de duración temporal, en el primer caso están los fuegos piro-técnicos que se agotan al ser quemados en las celebraciones o adornos para procesiones o fiestas como los arcos con que se adornan los recorridos. En el segundo cierto tipo de adornos y vestimentas que son usadas en pocas ocasiones como parte de los ceremoniales. Considero que, en ambos casos, podríamos hablar de partes del patrimonio cultural intangible.

Estos contenidos populares intangibles por mucho tiempo han

sido las cenicientas del patrimonio cultural. Es necesario concederles el sitio que se merecen en colectividades que, conscientes de la importancia de la autoestima, han descubierto un venero pleno de vitalidad y encanto.

Cultura Popular y educación

No cabe poner en tela de juicio los beneficios de la educación en el mundo contemporáneo, para muchos es el único camino para lograr que pueblos y comunidades marginadas superen su condición de discriminadas. Puesto que los estados controlan los aparatos educativos, es posible pensar que a medida que más personas se incorporen a este servicio esencial, los contenidos elitistas se impondrán y acabarán eliminando lo popular y lo vernacular. Pío Jaramillo Alvarado, considerado el padre del indigenismo en el Ecuador, en su obra "El Indio Ecuatoriano"² escrita en 1925 consideraba que la única manera para que los indígenas salgan de su lamentable marginamiento era incorporándolos a través de la educación a la cultura blanco mestiza, en otras palabras acabando con las culturas vernaculares.

En importantes sectores con capacidad de decisión, se ha superado la vieja idea de identificar cultura elitista con cultura en general. Se acepta que es conveniente y deseable aceptar la existencia de culturas populares y vernaculares y de preservar sus manifestaciones. Las estrategias que habría que emplear para lograr estos propósitos deben conformarse tomando en cuenta el fenómeno de la globalización que tiende a una homogeneización cultural y a la eliminación de las diferencias propias de las colectividades, por una parte, y el creciente afán de las comunidades por mantener sus identidades mediante la preservación de rasgos de diversa índole que los hacen diferentes de otras, dentro de un entorno en el que la intercomunicación es cada vez más rápida y se expande por grupos humanos cada vez menos aislados.

Un camino sería incorporar a los planes y programas educativos, en las asignaturas que se presten a ello, temas que den a conocer elementos propios de las culturas populares y vernaculares, valorándolos por sus contenidos intrínsecos y demostrando que buena parte de nuestra identidad como pueblos y países se en-

cuentra allí. No cabe por ningún concepto renunciar al sentido de identidad, es preciso mantenerlo y robustecerlo existiendo en los rasgos vernaculares y populares una fuente muy rica de elementos que cumplen con estos propósitos.

En contra de lo que pensaba Pío Jaramillo Alvarado, los servicios educativos de los estados deben tomar en cuenta las variaciones culturales de los diversos grupos e incorporarlas según las peculiaridades de cada uno de ellos. Limitándose al idioma, es plausible lo que está ocurriendo en algunos países



latinoamericanos -conozco con más profundidad el caso del Ecuador- de introducir en la educación formal desde los inicios las lenguas propias de las etnias, con lo que se evita un prejuicio basado en experiencias reales consistente en pensar que, para educarse, había que eliminar el idioma vernacular porque era sinónimo de incultura.

Se podría pensar que la incorporación a grupos marginados de artefactos y servicios hijos de los avances científicos y tecnológicos no es compatible con la preservación de los rasgos culturales identificatorios. No estoy de acuerdo ya que no necesariamente ellos desplazan a los existentes. Al contrario, pueden ser utilizados para su mayor difusión. El grupo indígena amazónico Shuar del Ecuador, instaló en su organización una radiodifusora llamada Radio Federación, mediante ella organizó un sistema de alfabetización y luego de enseñanza a los integrantes de esta etnia que viven dispersos en la selva. Se inicia con la lecto-escritura en idioma shuar y español y a lo largo de los años de educación se recurre a elementos naturales y culturales propios del entorno. Se ha aprovechado en este caso un invento eficiente en la comunicación proveniente de otras partes, para mediante

él difundir y robustecer la cultura Shuar. Si el proceso de interculturalidad es real, inevitable y deseable, no cabe pensar que es destructivo para las culturas populares y vernaculares. Todo depende de como se usen los elementos venidos de otras culturas. Un bisturí en manos de un cirujano puede salvar una vida, en manos de un delincuente puede acabarla.

Respeto a la diversidad cultural

Es también importante robustecer una corriente que ya está en marcha: el respeto a la diversidad y la conciencia de que su existencia conlleva valores. Con las debidas diferencias, así como crece día a día la aceptación de lo conveniente que es en nuestro mundo defender la biodiversidad y evitar cualquier tipo de acción que pueda atentar contra ella, algo similar tiende a ocurrir con la diversidad cultural. Crece también día a día, en los sectores académicos, el interés por estudiar con seriedad las diferencias nacionales y étnicas porque se las considera valiosas y que merecen ser defendidas, en caso de que se encuentren amenazadas. El derecho a ser diferente como colectividad es inalienable. Thomas Hylland Eriksen, en el

comienzo de su obra "Ethnicity & Nationalism" escribió:

"Palabras como grupos étnicos, etnicidad y conflictos étnicos se han vuelto comunes en el idioma y cada vez se usan más en periódicos, noticieros de televisión, programas políticos y conversaciones comunes. Igual ocurre con nación y nacionalismo. Muchos de nosotros tenemos que admitir que el sentido de estos términos es frecuentemente ambiguo y vago.

Se ha dado un fenómeno paralelo en las ciencias sociales. En las dos últimas décadas hemos sido testigos de una explosión de investigaciones y publicaciones sobre etnicidad y nacionalismo, especialmente en Ciencias Políticas, Historia, Sociología y Antropología Cultural."

Es importante continuar adelante en la búsqueda de espacios para las culturas populares y vernaculares que los avances de la tecnología aplicada a la comunicación generan, como la televisión y el Internet, mostrando que se trata de realidades vivas y que no están condenadas a la extinción y destacando sus elementos de espontaneidad y solidaridad, que difícilmente pueden darse en los grandes conglomerados urbanos.

No hay que perder de vista que lo popular y lo elitista no son esferas aisladas e impermeables como las mónadas de Leibnitz, sino que hay una permanente intercomunicación creativa y enriquecedora. Elementos estrictamente vernaculares o populares pueden ser integrados ricamente a obras elitistas, como ocurre con buena parte de las novelas latinoamericanas incluidas en la corriente que se denomina Realismo Mágico. Mediante un diseño bien entendido y honestamente practicado es también posible recurrir a rasgos vernaculares y populares para la elaboración de obras estéticas y funcionales.

En un mundo tan cambiante, es arriesgado hacer anuncios sobre el futuro, si bien es cierto que la prospectiva avanza en las Ciencias Sociales. Personalmente soy más optimista que pesimista en el futuro de la cultura popular que como toda realización del hombre está sujeta al cambio. Pero creo también que en el gran público aumenta el interés por su conocimiento y valoración. Esto no quiere decir que personas e instituciones que tenemos especial interés en su supervivencia y robustecimiento debamos "bajar la guardia".

RELIGIOSIDAD POPULAR Y CRISIS ECONOMICA¹**Introducción**

Las épocas de crisis económicas, de las que inexorablemente se derivan varias consecuencias, entre ellas, de carácter social, también van a tener repercusiones en el ámbito de la cultura, ya que, al ser ella una creación humana y al estar el sujeto social inmerso en ese proceso, relacionará su quehacer cotidiano, directa o indirectamente con las diversas manifestaciones de la crisis.

El proceso de creación y recreación cultural comprende una serie de niveles y ámbitos. Los nuevos contenidos culturales no exclusivamente dicen relación a la resolución de necesidades materiales, sino que ellos también se refieren a niveles de mayor abstracción, en donde se busca la posibilidad de resolución de otro tipo de necesidades. Precisamente es en ese ámbito donde el simbolismo y la

¹. Para la realización de este ensayo se ha utilizado información del Proyecto La Cultura Popular en la Provincia de Manabí, el mismo que está en proceso, y donde a más del autor de este artículo intervienen las antropólogas Nancy Burneo, Victoria Novillo y Jeanneth Yépez en calidad de investigadoras.

metáfora se convierten en los caminos más idóneos para expresarlos. Uno de esos espacios primados de reflexión y creación cultural es el relativo a la Cultura Popular, ya que, es allí donde dioses y hombres se funden y recíprocamente se intercambian favores para resolver todo tipo de problemas. Este proceso de relación adquiere tonalidades especiales en las épocas de crisis.

Precisamente, este es el eje central de la reflexión que aquí se realiza: tratar de señalar, en primera instancia, cómo se manifiesta la Religiosidad Popular contemporánea en la Provincia de Manabí, República del Ecuador, bajo las circunstancias anotadas y, en segundo lugar, intentar efectuar un alcance interpretativo de los múltiples matices de los que se reviste el fenómeno.

Como se había señalado inicialmente, la información para este artículo se fundamenta en un intensivo trabajo de campo que se lo viene realizando, en una de las más importantes provincias del litoral ecuato-

riano. El eje temporal de la investigación es más bien contemporáneo, concretamente, él está ubicado en el año que transcurre, aunque, claro está, que varios de los alcances de la información obtenida se remontan a un pasado anterior.

Breves notas históricas.

El proceso investigativo sobre el que versa este ensayo, tiene lugar en la Provincia de Manabí (occidente ecuatoriano), es decir en una de las provincias ubicadas en el litoral ecuatoriano. Para reflexión que vendrá a continuación, el hecho de ser una provincia costeña, es muy significativo, debido a que, desde la época colonial y la temprana república, el proceso misional que se desarrolló en esta región, **nunca revistió de importancia**, y la presencia de las comunidades religiosas, cuando las hubo, no se dio con la regularidad e intensidad que tuvieron procesos similares en la sierra e inclusive en la región amazónica del país².

² Quizás la única y muy importante labor misional fue la desplegada por el padre Schumacher, controvertido misionero alemán, cuyo trabajo religioso más bien se ubica en la época republicana.

Por otro lado, y al haber sido la Provincia de Manabí la cuna de la revolución liberal de Eloy Alfaro (muchas veces tildada de anti-clerical), esta casualidad histórica también habría contribuido de forma significativa para crear un proceso de secularización entre sus habitantes, quienes nunca estuvieron realmente expuestos a un proceso de catequisis sostenido.

Finalmente, y como hecho novedoso que rompe con la tendencia que se ha reportado, hoy en día se advierte (especialmente en las áreas rurales de la provincia) una cierta presencia de la Iglesia Católica³, la misma que se ha traducido en un impresionante proceso de construcción de Iglesias (la mayoría de veces de muy dudoso valor estético), pero, del mismo modo, continúa la tendencia de no reportarse una presencia permanente del sacerdote o del párroco en las parroquias manabitas, éste visita a sus feligreses en forma esporádica, generalmente a propósito de una fiesta o de una situación excepcional.

Esta realidad histórica vivida por los habitantes manabitas nos invita a pensar en que la tradición religiosa por ellos mantenida, no podía tener la misma fuerza que en otros lugares del país, en donde la constante y permanente presencia de los sacerdotes, muchas veces a nivel parroquial, históricamente fue y sigue siendo una realidad. Para Manabí este hecho nunca fue así, ni siquiera hoy en día en que se advierte la presencia de sacerdotes extranjeros, pese a lo cual hay un déficit notorio de sacerdotes, siendo esta la constante registrada en la Provincia.

Los nuevos actores de la Religiosidad Popular Manabita

En este acápite no se realizará una reseña del fenómeno global de la Religiosidad Popular en Manabí, tema realmente interesante y de profunda trascendencia, de él nos ocuparemos in extenso en otra publicación⁴. Aquí nos vamos a referir, fundamentalmente a dos nuevos

³ Probablemente una de las causas para que la Iglesia Católica haya tratado de reforzar su presencia en esta región, más que sea solo físicamente, es la multiplicación impresionante de iglesias protestantes cuyos miembros crecen en número día a día.

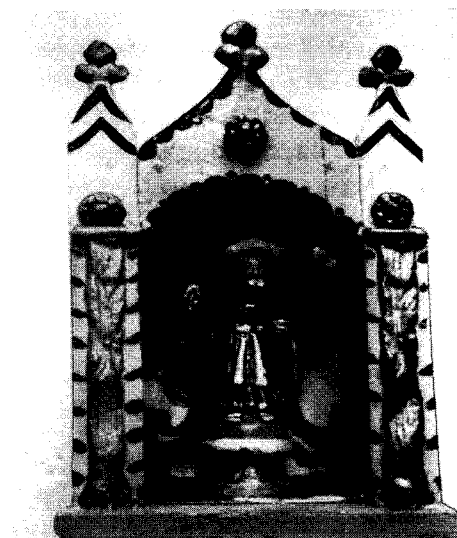
⁴ En el tomo correspondiente a la Cultura Popular en Manabí y cuya investigación está en proceso, nos ocuparemos in extenso del mencionado tema.

“personajes”, cuya popularidad es creciente, a tal punto que no está lejano el día en que dichas devociones desplacen a otras conocidas como tradicionales.

Nos referimos, concretamente a la devoción conocida como la del “Divino Niño”, así como la del “Hermanito Gregorio”. Ambos seres divinos (divinos a los ojos de las personas), son los nuevos íconos religiosos populares de Manabí, cuya popularidad, y concomitantemente cuyo culto cada día se acrecienta de forma significativa. Como las características de uno y otro difieren significativamente, pese a representar manifestaciones fundamentales de la religiosidad popular manabita, les daremos un tratamiento por separado, tratando de puntualizar sus características particulares, y resaltando cual es la visión de los devotos frente a ellos.

La devoción al Divino Niño es un culto religioso popular que ha sido introducido desde la república de Colombia, este personaje religioso, fundamentalmente por su reconocida capacidad de realizar milagros, ha tenido una rotunda aceptación en varias partes del país. En

Manabí, día a día sigue ganando adeptos, tanto en las áreas rurales como urbanas. Tan es así que en las áreas rurales, así como en los sectores urbanos marginales, hay una multiplicidad de altares con su escultura en cualquier parte del camino. Aún más, en la ceremonia de “bajar al niño” [del altar], que se realiza después de su novena, hecho al que sigue el nombramiento de los nuevos padrinos de la fiesta para el próximo año, éstos se comprometen con el Divino Niño a ejercer su generosidad con la esperanza de recibir algún favor de su parte, es decir, esta divinidad está absolutamente integrada y tiene vigencia plena en el contexto de su religiosidad popular.



Cuando se interroga a los devotos por qué hay tanto apego a este Niño, la respuesta invariable es “porque es muy milagroso”, y cuando se vuelve a preguntar si los otros santos, vírgenes y el propio Dios no son milagrosos, la respuesta es que sí, pero que él es más, dando a entender que los nuevos problemas que viven los conglomerados de feligreses, ameritan nuevos personajes, que pongan al día su “capacidad de hacer milagros”. Como que la profunda crisis económica con todos sus derivados que vive el pueblo ecuatoriano y concretamente para el caso, el pueblo manabita, requiere de un nuevo panteón de dioses a quienes acudir, y que ellos sean de gran efectividad para resolver los problemas de toda índole que se pueden presentar.

Dentro de la perspectiva teológica, como bien lo señalaba un sacerdote (párroco del Cantón Santa Ana, comunicación personal), es inconcebible el pretender creer que en “un niño” se va a fosilizar la imagen de Dios, cuando él como cualquier humano estuvo sujeto a un proceso de crecimiento, pero consideraciones de esta índole no tienen importancia alguna frente a los devotos populares, para quienes la mejor “car-

ta de presentación” es su capacidad de obrar milagros, y esta capacidad está garantizada a través de la tradición oral. Cuando alguien relata la concesión de un favor, por parte del Divino Niño, habrá un sin número de personas que referirán su experiencia positiva en ese sentido.

Esta necesidad de “creer”, expresada por parte de los feligreses, es una de las características que siempre se han reportado durante las épocas de crisis, a lo largo y ancho del mundo, y en todas las épocas. En estas prácticas, para quienes las llevan adelante, no interesa el adentrarse en reflexiones de naturaleza teológica o simplemente lógica, frente al fenómeno, lo más importante es contar con una “balsa para tratar de salvarse del diluvio de la crisis”; no nos olvidemos que se tratan de manifestaciones de religiosidad popular, en donde entran en juego otras consideraciones y, desde luego, una serie de externalidades que alimentan la ritualidad y contribuyen a renovar aquella característica que con todo acierto lo ha ponderado Marco V. Rueda cuando nos habla del carácter más bien vivencial de la religiosidad popular. Lo que importa es cuán milagroso es el Niño, cuanto me cum-

ple, cuan cerca de mi le tengo, cuanta información de su capacidad de hacer milagros poseo, toda consideración adicional simplemente no tiene razón de ser.

El caso del “Hermanito Gregorio”, es otra manifestación de religiosidad popular realmente interesante. El mencionado Hermano, quien en realidad fue un afamado médico venezolano de nombre Gregorio Hernández, personaje de reconocidas virtudes cristianas, aún no ha subido a los altares, su causa de beatificación está muy retrasada (no es considerado oficialmente ni Siervo de Dios, primer eslabón en el camino a la santidad), pese a ello, a nivel popular, ya se lo considera un santo, y muy milagroso, desde luego.

Este personaje ha sido introducido al país desde Venezuela, en épocas relativamente recientes, pero su popularidad es extraordinariamente grande. Los milagros que hace el Hermano Gregorio fundamentalmente están en el ámbito de la salud, pero, cuando sus devotos relatan sus favores se puede apreciar claramente que ellos trascienden el tema médico y se hacen extensivos a otros

temas. Como en el caso del Divino Niño no hay altar doméstico en Manabí que no cuente con su estatua. Además, en la ritualidad del “velorio de los santos”, muy popular en la cultura religiosa popular manabita, el Hermano Gregorio ha sido incluido, pero al no estar su nombre en el santoral católico, esa celebración no tiene fecha fija, sino que se la “acomoda” a discreción. Obviamente que en el velorio, a nivel popular, Gregorio Hernández ya ha sido canonizado puesto que recibe, por parte de sus devotos el tratamiento de tal.



Su "popularidad" nuevamente coincide con la crisis económica, dentro de la cual, una de sus manifestaciones más funestas es el deterioro de la salud de las personas, por una multiplicidad de causas, todas ellas agravadas por la imposibilidad de acudir al médico o de comprar las medicinas, precisamente, frente a ese panorama es que la figura del Hermano Gregorio adquiere más importancia y trascendencia, ya que él, a través de "mediums" o simplemente por acción de su espíritu, realiza una serie de curaciones e inclusive operaciones milagrosas, restableciendo la salud de los enfermos devotos.

Es muy interesante anotar que, invariablemente, todos los curanderos y curanderas en activo ejercicio dentro de Manabí, siempre ponderan que una buena parte de su capacidad para sanar enfermos está mediada por la presencia del Hermano Gregorio a cuyo espíritu siempre invocan, es decir, el mencionado personaje ha pasado a ser un vívido, necesario y recurrente miembro de la religiosidad popular en Manabí.

La presencia de este personaje a nivel de la iglesia oficial (la católica), es sumamente problemático, ya

que, como se señaló anteriormente, él no está catalogado como un santo, y, por lo tanto, oficialmente no podría ser objeto de culto alguno, pese a ello en innumerables ocasiones devotos y devotas de él llevan su imagen para que sea bendecida en la iglesia, petición que no puede ser aceptada, hecho que produce más de una reacción negativa.

Esta tipo de "formalidades", que sea santo reconocido o no, realmente no interesa, lo más importante es que las peticiones de los devotos sean escuchadas y que los favores se materialicen. Al fin y al cabo nadie les puede prohibir el tener su estatua en el altar doméstico o el que le invoquen y le hagan ofrendas. Es de fundamental importancia el tener un aliado conocido y al alcance, en estas épocas en que los problemas son tan profundos y que las soluciones terrenales están tan lejos de producirse.

Surge una interrogante adicional, que es precisamente la que motivó este ensayo ¿si han habido y siguen habiendo una serie de personajes celestiales como dioses, vírgenes y santos a los cuales históricamente se recurría, por qué la "popularidad" del Divino Niño y del

Hermanito Gregorio? Como se podrá entender, consideramos que habrían múltiples interpretaciones y respuestas a esta interrogante, nosotros preferimos dar la siguiente, fundamentalmente basados en los testimonios de las personas, y tomando en cuenta el contexto tanto histórico como situacional en el cual se desenvuelve la religiosidad popular en Manabí.

Creemos que ambos personajes que han servido para nuestra reflexión, en cierto sentido han sido elegidos como íconos por los mismos actores sociales, y, siendo así, se los advierte como más cercanos y por qué no decirlo, como más propios, y no como en otras ocasiones en que el santo o la santa han sido introducidos (léase impuestos) por un sacerdote quien llevó el culto del mismo por razones que solo él la conoció, y que, por lo tanto, se lo siente como algo generalmente ajeno.

Se podría argumentar a nivel general y más concretamente en el caso de Manabí, que nuestra explicación no tendría razón de ser si tan solo miramos la enorme importancia de la celebración de la fiesta de San Pedro y San Pablo, devociones que también fueron introducidas en la

región en épocas pasadas. Al respecto podríamos señalar que lo más importante en relación con esa celebración que concita tanto interés y que mueve tanta gente y dinero, no es precisamente el hecho religioso formal, sino toda la textura popular que ha sido añadida a la celebración y que en el sentido más amplio del término, la ha refuncionalizado y, en este proceso, los actores de tales cambios han sido los propios conglomerados populares.

Aún más, uno de los argumentos que en la realización de la fiesta de San Pedro y San Pablo más se escucha, es aquel que hay que aceptar el pasar la fiesta (lo que significa un egreso económico millonario) “porque el santo puede castigar”. es decir, volvemos nuevamente a uno de los elementos más indicativos y diagnósticos de la religiosidad popular, cual es su externalidad ritual, la misma que es mucho más importante que cualquier contenido religioso formal; o diciéndolo de otra manera, si bien es verdad que esta celebración también fue introducida, y desde ese punto de vista ajena a ellos, no es menos cierto que el apego e interés a la misma, por parte de grandes conglomerados poblacionales en la

Provincia, se debe a los elementos populares añadidos por sus habitantes, y que son absolutamente profanos, y por lo tanto, no caen dentro del esquema festivo religioso formal establecido por la iglesia, a través de alguno de sus ministros.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que otras festividades religiosas, como la de la Virgen de la Merced en la ciudad de Bahía de Caráquez, en épocas pasadas famosa por la masiva participación de la gente, a decir de varias personas, va perdiendo importancia y relevancia año tras año. Nosotros creemos que este fenómeno se produce por cuanto dicha fiesta se desarrolla dentro de los parámetros tradicionales de una celebración religiosa, donde el “ingrediente popular” no ha tenido cabida, y ello ha servido para que decrezca el interés por ella. Actualmente se le advierte como una fiesta religiosa ajena, de allí su pérdida de popularidad.

A modo de Conclusión

- El fenómeno de la religiosidad popular no es una manifestación nueva, pero ella se reviste de distintos contenidos y/o perso-

najes, de acuerdo a las diferentes vicisitudes históricas por las cuales atraviesan los colectivos sociales que se inscriben dentro de ella.

- Las épocas de profundas crisis (de la más variada índole), son situaciones ideales en donde la praxis religiosa popular adquiere una importancia superlativa, ya que ella actúa como verdadero amortiguador simbólico de los impactos de la crisis.
- En el caso de la Provincia de Manabí, región que históricamente ha estado fuera del proceso misional formal, la enorme trascendencia del fenómeno de la religiosidad popular se podría entender como uno de los elementos, quizás el más significativo, encaminado a palear la crisis, ya que, en este tipo de manifestación religiosa, la deidad está “más cerca” y se produce un verdadero “contrato” dentro del cual se hacen las ofrendas con la expectativa cierta de alcanzar favores de modo inmediato.
- El apareamiento y popularización de dos nuevos “personajes”

en el panteón de los santos en Manabí: el Divino Niño y el Hermano Gregorio, se entendería en el contexto de encontrar nuevos y más inmediatos aliados para enfrentar la crisis. No importa alguna consideración teológica que podría cuestionar su presencia y limitar su culto, lo más importante es que tanto el Divino Niño, como el Hermano Gregorio, frente al imaginario popular, son muy milagrosos y tienen “muy buen oído y disposición” para escuchar los pedidos que a ellos se les hacen.

La popularización de la devo-

ción del Divino Niño, así como del Hermano Gregorio también debería ser entendida en el contexto que estos dos nuevos personajes religiosos han sido “elegidos” por ellos mismos, los actores populares, y no han sido impuestos por agentes externos, generalmente a contextuales a su entorno socio cultural.

Al inscribirse el culto de los personajes a los que hemos hecho referencia en el contexto de la religiosidad popular, se da gran importancia a las externalidades del ritual más que a cualquier otra consideración.



Provincia, se debe a los elementos populares añadidos por sus habitantes, y que son absolutamente profanos, y por lo tanto, no caen dentro del esquema festivo religioso formal establecido por la iglesia, a través de alguno de sus ministros.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que otras festividades religiosas, como la de la Virgen de la Merced en la ciudad de Bahía de Caráquez, en épocas pasadas famosa por la masiva participación de la gente, a decir de varias personas, va perdiendo importancia y relevancia año tras año. Nosotros creemos que este fenómeno se produce por cuanto dicha fiesta se desarrolla dentro de los parámetros tradicionales de una celebración religiosa, donde el “ingrediente popular” no ha tenido cabida, y ello ha servido para que decrezca el interés por ella. Actualmente se le advierte como una fiesta religiosa ajena, de allí su pérdida de popularidad.

A modo de Conclusión

- El fenómeno de la religiosidad popular no es una manifestación nueva, pero ella se reviste de distintos contenidos y/o perso-

najes, de acuerdo a las diferentes vicisitudes históricas por las cuales atraviesan los colectivos sociales que se inscriben dentro de ella.

- Las épocas de profundas crisis (de la más variada índole), son situaciones ideales en donde la praxis religiosa popular adquiere una importancia superlativa, ya que ella actúa como verdadero amortiguador simbólico de los impactos de la crisis.
- En el caso de la Provincia de Manabí, región que históricamente ha estado fuera del proceso misional formal, la enorme trascendencia del fenómeno de la religiosidad popular se podría entender como uno de los elementos, quizás el más significativo, encaminado a palear la crisis, ya que, en este tipo de manifestación religiosa, la deidad está “más cerca” y se produce un verdadero “contrato” dentro del cual se hacen las ofrendas con la expectativa cierta de alcanzar favores de modo inmediato.
- El apareamiento y popularización de dos nuevos “personajes”

en el panteón de los santos en Manabí: el Divino Niño y el Hermano Gregorio, se entendería en el contexto de encontrar nuevos y más inmediatos aliados para enfrentar la crisis. No importa alguna consideración teológica que podría cuestionar su presencia y limitar su culto, lo más importante es que tanto el Divino Niño, como el Hermano Gregorio, frente al imaginario popular, son muy milagrosos y tienen “muy buen oído y disposición” para escuchar los pedidos que a ellos se les hacen.

La popularización de la devo-

ción del Divino Niño, así como del Hermano Gregorio también debería ser entendida en el contexto que estos dos nuevos personajes religiosos han sido “elegidos” por ellos mismos, los actores populares, y no han sido impuestos por agentes externos, generalmente a contextuales a su entorno socio cultural.

Al inscribirse el culto de los personajes a los que hemos hecho referencia en el contexto de la religiosidad popular, se da gran importancia a las externalidades del ritual más que a cualquier otra consideración.



**“PRACTICAS ARTESANALES EN BUENOS AIRES:
LA VIGENCIA DE LAS PRODUCCIONES
NO INDUSTRIALES EN LAS CIUDADES
CONTEMPORANEAS” ***

Introducción

El presente artículo tiene por objeto el tratamiento de un fenómeno cultural ciudadano de carácter complejo: las artesanías feriales urbanas de la Ciudad de Buenos Aires. Expondremos algunas consideraciones acerca de los procesos de produc-

ción de artesanías, la circulación de dichos bienes con énfasis en las Ferias como sitios privilegiados del intercambio y ámbitos relevantes de sociabilidad¹ y el consumo de tales objetos.

-
- * Este artículo es una breve síntesis del trabajo de investigación que obtuviera el “Premio Tenerife al Fomento y la Investigación de la Artesanía de España y América”, concedido por el Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América y el Cabildo Insular de Tenerife, Islas Canarias.
 - ** Investigadora Independiente de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Argentina. Docente Depto. Antropología, FFyL. Universidad de Buenos Aires.

Las Ferias en funcionamiento en la Capital Federal, que forman parte del mismo circuito de regulación municipal, son las ubicadas en: Plaza Intendente Alvear, Plazoleta Santá Fé (Plaza Italia), Plaza Houssey, Parque Lezama, Plaza M. Belgrano, Parque Centenario y Vuelta de Rocha.

En América Latina diversos estudios sobre artesanías indígenas (básicamente a partir de los años 70), analizaron este tipo de fenómenos desde una perspectiva renovadora: enfatizando sobre los procesos productivos y abarcando las instancias de comercialización y consumo como recurso teórico-metodológico conducente a una comprensión cabal del fenómeno. Pero además, centrados tales estudios mayoritariamente en el ámbito rural, y en una producción elaborada por población campesina/indígena, esta nueva perspectiva subrayó enfáticamente la necesidad de situar la producción artesanal dentro de un marco global: es decir atendiendo a su inserción en un mercado de índole capitalista ². Asimismo otros autores intentaron conformar un marco teórico-metodológico pertinente para el análisis de esta problemática ³.

Abordamos la producción cultural desde una doble perspectiva, que incluye los aspectos simbólicos (culturales) en íntima relación con

los materiales (económicos); mas específicamente, consideramos la cultura, en tanto proceso y como producción, lo cual posibilita desplazar el foco de atención del producto cultural a su producción social. El considerar la cultura como producción supone que el análisis no puede limitarse únicamente a esta instancia, sino que debe comprender también el intercambio y la recepción. Contemplamos entonces los procesos de producción, circulación y consumo de las artesanías.

Es conveniente considerar además que la expresión "artesanías" encubre un complejo contradictorio de objetos y procesos, que no puede ser abordado como si se tratara de un fenómeno coherente, homogéneo y unificado. Al introducirnos en el complejo universo artesanal debemos tener en cuenta asimismo que tratamos con hechos sociales concretos distintos, que a través de tipos particulares de procesos de trabajo produjeron clases especiales de objetos, destinados a públicos

² Podemos subrayar en esta línea de trabajo básicamente las investigaciones de Victoria Novelo (1976, 1981) en México, así como los trabajos pioneros de Mirko Lauer en Perú (1980, 1982, 1984).

³ Véase Néstor García Canclini, sobre todo su trabajo "Las culturas populares en el capitalismo" (1986)

diferenciales y recepcionados de múltiples formas.

Nuestra perspectiva de investigación implica un énfasis en las prácticas, sentidos, y discursos de los sujetos sociales involucrados, es decir, en la recuperación de la lógica de las prácticas sociales.

M. Lauer plantea la existencia en América Latina de distintos “espacios artesanales” y entiende que las realidades artesanales nacionales están compuestas por la combinación de dos o más de estos ámbitos, cada uno con sus procesos de diferenciación interna. Nosotros focalizamos la atención en aquel espacio artesanal constituido por “...la tradición urbana de origen europeo, donde, a diferencia (de los demás espacios) no es fundamental el elemento étnico (...), ni lo es el carácter comunitario de la producción (Lauer

1984:61) ⁴. El ámbito histórica y simbólicamente asociado a tal espacio en nuestro caso, lo conforma la Feria artesanal urbana; en tal sentido, ella se ha convertido en un enclave “tradicional”.

Los tres ejes que articulan nuestra problemática son:

1. La disposición del proceso productivo artesanal; sus características constitutivas y la conformación de estructuras productivas.
2. El origen de las Ferias artesanales urbanas en la Ciudad de Buenos Aires y su estructuración como canal privilegiado de circulación.
3. La configuración del ámbito del consumo artesanal y las especificidades de las prácticas y sentidos asociados a la adquisición de tal producción.

⁴ Los otros espacios artesanales señalados por M. Lauer son: 1. Los países donde mayor desarrollo tuvieron las civilizaciones precolombinas, y donde preexistían a la Conquista concentraciones de artesanos. Estos países son Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Perú. 2. La Amazonia-orinoquia, donde tribus pertenecientes sobre todo al sustrato lingüístico tupí producen artesanía. Abarca zonas de Brasil, Paraguay, Venezuela y países amazónicos del área andina. 3. Un conjunto de espacios menores constituidos por las creaciones artesanales individuales o de grupos culturales reducidos. Por ej. el caso de objetos para rituales de origen africano. Geográficamente representados en Haití, Brasil, Cuba, costa de Colombia, Venezuela y el Caribe.

Procesos productivos artesanales

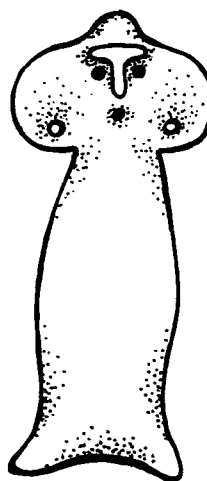
Operativamente categorizamos la producción artesanal como una actividad que requiere poca inversión de capital, tecnología simple, en la cual la elaboración del producto es realizada predominantemente en forma manual, y donde el artesano (trabajador directo) es no sólo propietario de los medios de producción, sino que domina la totalidad del proceso productivo. Conoce, dirige y lleva a cabo todos los pasos del mismo (excepción hecha en este último punto de los talleres con asalariados), poniendo en juego sus habilidades y destrezas; concentra un capital simbólico consistente en capacidad y conocimiento que expresa en su tarea, saberes adquiridos de distinta forma durante su trayectoria laboral. La labor artesanal implica asimismo, fuertes requerimientos de creatividad, de innovación y de adaptación de formas y diseños que destacan la relevancia de los aspectos simbólicos implicados en este proceso.

Destaquemos además que las formas de producción que analizamos existen en un marco general de relaciones capitalistas. Nos negamos

a verlas como “supervivencias” o “anacronismos” que poco tendrían que ver con la situación de la Argentina contemporánea. Su desenvolvimiento está en íntima relación con el sistema general en el cual están enmarcadas.

Los procesos productivos son heterogéneos, no obstante, el denominador común a todas ellas refiere a la preeminencia de la técnica manual sobre los instrumentos mecánicos, que, aún presentes se subordinan a la mano del trabajador, y a su basamento emplazado sobre el trabajo intensivo más que en el capital intensivo.

La identificación de diferentes estructuras productivas, ancladas



básicamente en la disimilitud de la fuerza de trabajo empleada, nos lleva a proponer la siguiente clasificación:

A. Taller de producción independiente/doméstica (cuya fuerza de trabajo es generada internamente.

- (a) de tipo individual
- (b) de tipo familiar

B. Taller de producción con asalariados.

- (a) de tipo individual
- (b) de tipo familiar

En la elaboración de este tipo de artesanías, los productores tienden básicamente a la innovación (en lo que hace al diseño, a las técnicas, a los materiales), y no a la repetición o estandarización. El producto es ofrecido en el mercado sobre la base de sus cualidades artesanales y estéticas. No obstante tal criterio, que apunta a la unicidad de las piezas, funciona más como fin deseable que como posibilidad concreta. Las características de esta modalidad productiva y su posición/relación con el

mercado, más específicamente su vinculación estructural respecto del proceso de producción industrial dominante, imposibilitan el cumplimiento "pleno" de tal condición. La tensión entre la serialidad y la exclusividad, constituye un aspecto inherente a esta modalidad productiva (Rotman 1994).

Es dable señalar que el régimen de Ferias artesanales reconoce en su reglamentación la existencia de seis rubros, identificados por un material preponderante, el cual es objeto de transformación por parte del trabajador. Un segundo criterio de ordenamiento es el de funcionalidad; Los rubros reconocidos son: Cerámica, Cuero, Madera, Metal, Tela y Varios.

Los talleres de producción independiente (individual/familiar) son los que se encuentran sujetos en mayor medida al régimen ferial. Su capacidad productiva no es elevada; pueden cubrir sin sobresaltos el número de piezas necesarias para llevar a la Plaza, y si bien en ocasiones venden a negocios y/o clientes particulares, su taller no está preparado para afrontar pedidos "grandes". Incluso, en momentos en que

la venta en la Feria es elevada, esta estructura productiva se tensa al máximo, y se produce incrementando los tiempos de trabajo del artesano. Los niveles de autoexplotación suelen ser elevados, con jornadas diarias, promedio, que superan ampliamente las diez horas de labor. Por otra parte, dada su condición de trabajadores no asalariados, carentes de toda relación de dependencia, están exentos del sistema de seguridad social. Los productores del taller de tipo individual son quienes más sienten la soledad de la condición laboral en la cual están insertos. Esto se agrava por la limitada capacidad de ahorro que poseen dichos productores.

Estos trabajadores están sujetos asimismo a los avatares del clima, un fin de semana con lluvia implica directamente la no-venta; y este hecho, aparentemente nimio, adquiere importancia en economías que se mantienen en un delicado equilibrio, y en las cuales el dinero obtenido en la Feria suele ser utilizado con suma inmediatez. Lo inmediato juega en este caso un papel relevante; son las ventas del fin de semana las que condicionan en gran medida las condiciones en que se continuará realizando el proceso de elab-

boración de bienes (no solamente la cantidad de material que se adquirirá, sino la frecuencia de la compra, así como también, qué y cuánto se producirá).

No hay en estos talleres posibilidad de acumulación de capital. El taller individual implica una forma de producción que permite al artesano solamente la reproducción de su fuerza de trabajo y la subsistencia familiar, incluida la reposición de los medios necesarios para continuar el proceso productivo.

Por otra parte, y en relación con su calidad de vendedores, ellos manejan ciertos criterios comerciales en la determinación de su producción (manifestado en "hacer lo que se vende", producir "lo que se pide en la Feria"), los que se superponen a su condición de artesanos con fuertes preocupaciones por los componentes estéticos; ello se traduce en la puesta en práctica de distintas alternativas.

Los emprendimientos de producción independiente tienen una baja capacidad productiva, y escasísimas posibilidades de ahorro. Los

artesanos procuran obtener ganancias manteniendo el oficio, no obstante las relaciones estructurales que los vinculan con el mercado impiden cualquier proceso de acumulación de capital.

Esta situación varía en los talleres que utilizan fuerza de trabajo asalariada, en los cuales tal condición modifica cualitativamente la estructura productiva ⁵; en general, en éstos, a partir del éxito en la venta de ciertos artículos, comienza a montarse una estructura basada en el empleo de mano de obra asalariada y en el conocimiento y la experiencia del artesano, quien con el incremento de la producción empieza a considerar su trabajo pensando en otros canales de venta y no en la Feria prioritariamente.

El es propietario de los instrumentos de trabajo, del local donde se labora, y de la habilidad requerida en el oficio; el ejerce la dirección de la totalidad del proceso de elaboración. Para llevar adelante la producción compra fuerza de trabajo ajena en

número variable de acuerdo con su inversión en capital constante, para permitir un uso eficiente del instrumental, y de acuerdo también con su volumen de producción. El dueño del taller no es un empresario que sólo supervisa la faena de los obreros; el participa además con trabajo personal. Este hecho, es un indicador de que la magnitud de su capital es pequeña.

Su capacidad productiva es más elevada que la de los otros tipos de talleres; tiene posibilidad de ahorro y no está totalmente sujeto a las circunstancias "inmediatas", como es el caso de los otros emprendimientos; se maneja con márgenes más cómodos. Hay mayor capacidad de inversión en materiales y maquinarias; las compras se hacen en volúmenes más importantes y con menor frecuencia. Es factible la obtención de mejores precios en los sitios de abastecimiento, descuentos, y acceso a créditos.

Al interior del taller la división del trabajo adquiere características

⁵ No consideramos en esta categoría a aquellos que contratan trabajadores esporádicamente y/o solamente un par de horas semanales, dado que ellos responden en sus características básicas al taller de tipo individual.

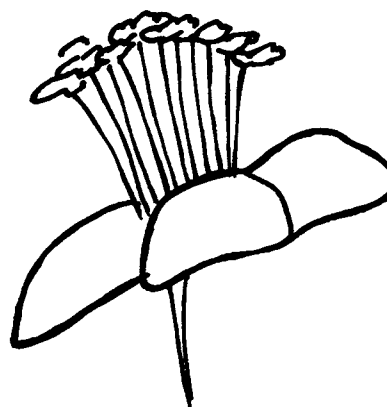
específicas. El propietario reserva usualmente para sí las tareas de diseño, experimentación y creación de nuevas piezas. Exceptuando esta fase, no se da necesariamente en todos los casos una división interna de las tareas. Esto guarda relación en general con la capacidad y habilidad en el oficio que posean los empleados.

En algunos casos las máquinas comienzan a adquirir mayor importancia de la que usualmente tienen en el proceso productivo en los otros tipos de talleres, como medio para acelerar la elaboración de las piezas y perfeccionarla; ellas participan de la investigación y la prueba permanente: también se experimenta con las máquinas. Asimismo algunos de estos talleres registran una alta inversión y endeudamiento originados en ese tipo de adquisiciones. Pero, más allá de las maquinarias, prima en estos locales, una tecnología que permite apresurar la producción (por ejemplo el empleo de moldes en talleres de cerámica)

Si bien se utilizan diversas vías de comercialización, la Plaza continúa siendo un apreciado sitio de expendio, ya que puede canalizar im-

portantes ventas, mantiene su valiosa función como ámbito de contacto con potenciales clientes y opera además como espacio privilegiado de percepción de las preferencias del público, al posibilitar con los compradores un intercambio directo, sin intermediación alguna.

Las circunstancias “inmediatas”, tan relevantes para los otros tipos de talleres pierden aquí significación. Sus titulares están en condiciones de acumular capital, y el excedente obtenido les posibilita no sólo mejorar su nivel de vida, sino también la ampliación del proceso productivo y el aumento de la productividad. Los titulares de este tipo de taller manejan criterios en algunos aspectos relacionados con una visión “empre-



sarial". Ponen en juego una gran capacidad organizativa, manifiestan un buen conocimiento del mercado, y les interesa realizar inversiones siendo su fin obtener la máxima ganancia. No obstante, ellos no poseen la libre movilidad del capital; no pueden transformar sus medios de producción en dinero ni transferir su trabajo a otras actividades de mayor rentabilidad, más que a costa de desmantelar su célula económica.

Los talleres con asalariados tienen, entonces, un régimen de ventas que excede el ámbito de la Feria. Ubican sus piezas en locales comerciales y es usual el alquiler de negocios durante la temporada veraniega en centros turísticos (esta práctica, si bien en menor medida, está presente en los otros tipos de emprendimientos, pero adquiere en ellos ciertas peculiaridades). Suelen además exportar.

De las distintas estructuras productivas analizadas, resultan objetos artesanales diferenciales. No obstante, como ya mencionáramos, las mercancías producidas se identifican en cuanto a la labor manual que llevan incorporada. En tal sentido, la tarea que realiza el artesano

es siempre un trabajo calificado y posee una intención estética.

Las ferias artesanales

La modalidad artesanal analizada implica la concentración en manos de los trabajadores, no sólo de la producción de bienes, sino de la comercialización directa de los mismos como parte de la actividad. Esto nos introduce directamente en la instancia del intercambio y por tanto en la temática de las Ferias.

El surgimiento de las Ferias artesanales en la ciudad de Buenos Aires proveerá de un ámbito "propio" a este tipo de producción y convalidará su existencia como fenómeno con caracteres peculiares. Ellas constituirán "el lugar" desde el cual tales bienes se darán a conocer más ampliamente a los habitantes de la ciudad, naciendo como espacio económico, social y cultural.

Caracterizamos distintas etapas en el proceso de conformación ferial, signadas éstas por expansiones y retrocesos, en directa relación con la vida político/institucional del país. La etapa inicial, iniciada a fines de los años 60. con el surgimiento de la

primera Feria en la ciudad de Buenos Aires, en la Plaza Int. Alvear (más conocida como Plaza Francia) resulta fundacional, y adquiere en la memoria colectiva de los artesanos el carácter de “tiempo mítico”; la segunda, inaugurada con la apertura democrática del 73, implica la ampliación de los espacios feriales y la sanción de la primera Ordenanza para el sector. Con el golpe militar del 76 se inaugura una tercera etapa en la historia de las Ferias, signada por los traslados forzosos y el cierre de espacios feriales, en un intento de desarticulación y desaparición de los mismos. Hacia 1984, con la llegada de un nuevo período democrático, se inicia otra etapa, en la cual se produce la apertura de Ferias de artesanías en distintos puntos de la Capital Federal. Desde 1987, formando parte del mismo circuito de regulación municipal, hay en la Ciudad de Buenos Aires siete Ferias artesanales en funcionamiento.

Situados en la instancia del intercambio, otorgamos a las Ferias un

lugar central en el sistema de distribución artesanal; desde una perspectiva global ellas se constituyen en instancia articuladora entre la producción y el consumo.

Respecto de su caracterización tomamos como punto de partida el esquema que propone Shaw (1979:92 y ss), quien basa su tipificación de estos ámbitos en la diferenciación que establece entre los Mercados Urbanos y los Mercados Rurales a partir de la integración de los mismos bien a la estructura del medio rural, bien a la estructura social, económica y política de la ciudad ⁶.

En nuestro caso, las Ferias artesanales están nítidamente integradas a la estructura urbana, pero, los rasgos que manifiestan esta pertenencia difieren de aquéllos estipulados por los autores citados.

Respecto al ámbito físico, las Ferias se encuentran imbricadas en el tejido urbano. Ocupan en su totalidad espacios públicos, abiertos y al aire libre: plazas y parques de la ciu-

⁶, Cabe aclarar que dado el uso indistinto e indeterminado que se le da en la bibliografía a los términos Feria y Mercado, éstos son utilizados aquí con idéntica acepción, refiriendo ambos al mismo tipo de evento. Deben ser entendidos en sentido amplio como espacios sociales de intercambio, cuyas interacciones se producen en un lugar y un momento específico y acostumbrado.

MERCADOS URBANOS	MERCADOS RURALES
- funcionamiento en lugares cerrados. Constucciones sólidas. (Énfasis en dimensión ESPACIAL).	- funcionamiento en lugares abiertos. - existencia efímera.
- permanencia, continuidad.	- prioridad cíclica. (énfasis en dimensión/distribución TEMPORAL basada en ritmo de la Producción y calendario ceremonial).
- funcionamiento cotidiano.	
- Superposición, simultaneidad temporal de Mercados.	- complementación espacio/temporal entre Mercados.
- preponderancia de funciones formalizadas.	- autonomía de controles formales.
- uso generalizado de la moneda.	- predominio de funciones no formales.
- condición mayoritaria de intermediarios ⁷ .	- coexistencia de moneda y trueque. - condición mayoritaria de productores directos de los puesteros.

dad (ámbitos tradicionales de sociabilidad, concentradores de múltiples usos y atributos). Los artesanos valorizan su imbricación en ellos y los reconocen como sitios de pertenencia.

En cuanto al control institucional, las Ferias artesanales mantienen una relación directa con el Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires (GACBA). Su existencia y funcionamiento están pautados (y lo han

estado casi desde sus inicios) por el poder del GACBA. Ordenanzas y Decretos han reglamentado con distinto grado de eficacia la actividad artesanal. El GACBA realiza tareas administrativas y de control de personal, no tiene ingerencia sobre las cuestiones profesionales, las cuales están estrictamente a cargo de los feriantes.

En cuanto a la temporalidad, las Ferias artesanales se realizan duran-

⁷. Aspecto no señalado por Shaw, pero si por otros autores que han trabajado este tema..

te todo el año. En este sentido marcamos que hay simultaneidad en el funcionamiento de las mismas y no complementariedad. Además en todos ellos se encuentran presentes los siete rubros en que se clasifica la producción artesanal. Por otra parte, la periodicidad que rige las Ferias, es de carácter semanal;

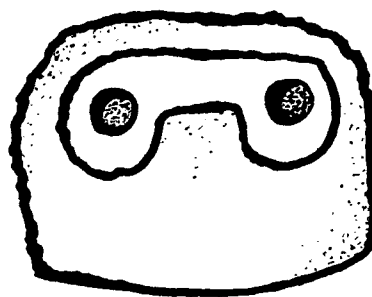
El rasgo principal que caracteriza a los feriantes es su condición de productores. Todos los bienes exhibidos en los puestos son de su propia elaboración; no se admite en la Feria la presencia de intermediarios. Por otra parte los artesanos suman a esta tarea la función de venta. La Feria implica para los trabajadores la continuación de una labor de producción iniciada en el taller, y que para ser exitosa debe culminar con la transacción comercial en la Plaza. De ninguna manera se admite la venta de artículos producidos industrialmente.

Respecto de las funciones de los ámbitos feriales, éstos concentran múltiples funciones, excediendo las mismas lo estrictamente económico; las actividades allí desarrolladas involucran no solamente las relaciones establecidas entre artesanos y

compradores, sino también aquellas instituidas exclusivamente entre productores. Bástenos subrayar aquí el carácter de ámbito condensador de funciones que atribuimos a la Feria.

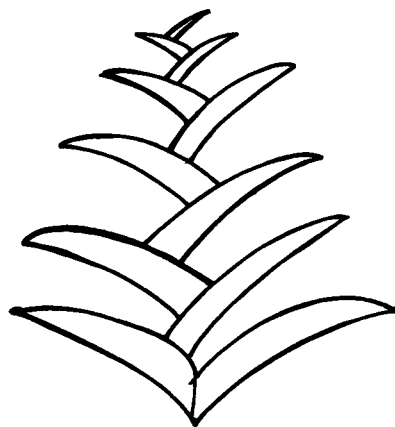
Desde una perspectiva global consideramos (con Shaw) que las Ferias artesanales se insertan en la estructura social, económica, y política de la ciudad; no obstante sostenemos que lo hacen con su propia especificidad.

El asentamiento de las mismas en espacios públicos genera una ocupación particular, imbuida de un carácter de "transitoriedad". Esta condición se relaciona con las pautas de administración, ordenamiento y funcionamiento que rigen las Ferias (por ejemplo los permisos habilitantes son concedidos siempre de forma provisional). Esta "transitoriedad" de las



habilitaciones, sumada a una historia signada por continuos enfrentamientos entre los artesanos y el poder municipal, han caracterizado a estos emplazamientos como ámbitos intrínsecamente inestables. El fantasma del traslado o la disolución de las Ferias forma parte del imaginario colectivo.

Respecto del carácter de la producción que se expende en la Feria, tal cuestión es responsabilidad de los propios feriantes; se trata en este último caso de una intervención que se ha formalizado. Diferenciamos entonces dos tipos de controles: el municipal (externo) relacionado con los aspectos administrativos y de gestión, y el ferial (interno) acotado a las condiciones y requisitos de la producción.



Como ya mencionáramos, los trabajadores concentran las funciones de producción y venta. No hay presencia de intermediarios, y esta condición constituye un elemento fundamental en la conformación de las Ferias.

El medio de cambio institucionalizado en la Plaza es la moneda, no existiendo otras formas de acceso a estos bienes. Los artesanos reciben dinero extranjero (básicamente dólares), y algunos puesteros aceptan el pago mediante tarjeta de crédito.

Mencionamos anteriormente que la Feria concentra múltiples funciones. Si bien las formalizadas tienen un peso significativo, aquellas no formalizadas resultan relevantes en el entramado de relaciones sociales que se plasman en los espacios feriales. Una porción importante de los vínculos sociales que allí se desarrollan tienen lugar exclusivamente entre artesanos; se trata básicamente de aquellas relaciones de vecindad fundadas en la cercanía física, moldeadas en la confianza mutua y en el intercambio de favores recíprocos. Pero además, en los espacios feriales los artesanos concentran múltiples operaciones; allí se

pactan arreglos laborales, se intercambian conocimientos, materiales, y numerosa información. Asimismo, ellos desempeñan una importantísima función como instancias de aprendizaje y perfeccionamiento de la actividad. En este sentido, la Feria se constituye en un ámbito de sociabilidad para los trabajadores, que posibilita la interacción social entre “iguales”, y facilita la construcción de un “nosotros”, contribuyendo a delinear y conformar una identidad grupal que refiere a una instancia laboral y se extiende a una visión del mundo particular.

A partir del señalamiento de los aspectos tratados hasta aquí, elaboramos nuestra propuesta acerca de la caracterización de las Ferias artesanales.

Ferias artesanales urbanas

- funcionamiento en lugares abiertos y públicos.
construcciones precarias. (énfasis en dimensiones espacial y temporal).
- permanencia y continuidad en el largo plazo.
- periodicidad semanal basada en

reglamentación institucional.

- superposición, simultaneidad de puestos (rubros) y Ferias.
- controles formalmente impuestos de doble naturaleza: externa e interna.
- coexistencia de funciones formalizadas e informalizadas.
- uso generalizado de la moneda.
- condición exclusiva de productores directos de los puesteros.

Es importante señalar, que, no obstante su carácter de ámbito “diferencial”, la Feria se constituye paradójicamente en nexo con el mercado y se somete a su lógica dominante.

Las Ferias se han ido conformando a través de un proceso complejo histórico. La reelaboración que los feriantes hacen del mismo (signado éste por los traslados forzosos, la incertidumbre jurídica, y la amenaza constante de disolución), más su experiencia de las condiciones objetivas que hacen a la actividad, signan al espacio ferial como inestable, inseguro y transitorio.

La lógica del consumo artesanal

Finalizamos nuestro estudio

focalizando la atención sobre la instancia del consumo de artesanías, con el propósito de dilucidar la lógica que lo guía.

Ante la dispersión de los estudios que abordan la problemática del consumo, y las dificultades de contar con una teoría sociocultural que implique una conceptualización global del mismo, el enfoque adoptado enfatizó en ciertas líneas de interpretación, que posibilitaron orientar nuestro análisis.

Partimos de considerar que el consumo no es solamente el punto final de todo el ciclo de reproducción del capital, sino que abarca los procesos sociales de apropiación de los productos. No recalamos su papel como lugar de reproducción de la fuerza de trabajo y de expansión del capital. Profundizamos el área del consumo, en la línea de Bourdieu (1988), como instancia de diferenciación y distinción social, área en la que se comunican las diferencias entre los grupos sociales; pero también, siguiendo a García Canclini (1991,1995), como ámbito de intercambio de significados culturales y sociales; instancia que contribuye, además, según Mary Douglas a darle

sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos, y donde colectivamente se produce un universo de valores. El consumo utiliza a las mercancías para fijar los significados de la vida social. Desde esta perspectiva su función esencial es su capacidad para dar sentido (Douglas 1990:77-80).

Desde la lógica del consumo, la apropiación de artesanías y su valorización, admite una lectura del mismo como ámbito de producción e intercambio de un material de diferencias; instancia donde la diferenciación es desplazada de lo económico a lo simbólico. Ni elitista ni plenamente popular, esta práctica sirve a los sectores medios como sustituto de experiencias a las cuales éstos no tienen acceso, pero también es utilizada por ellos para diferenciarse de aquellos grupos de menores recursos, ya que en su ejecución se pone en juego la distribución desigual de recursos simbólicos (Rotman 1996: 180).

El acercamiento a este tipo de objetos adquiere para los compradores distintos sentidos. Su apropiación los conecta con una forma de vida distinta de aquélla en la cual

están inmersos cotidianamente, ajena a la sociedad industrial. Tal modo de existencia es ubicado en el pasado, y es esta antigüedad inexistente la que resulta convocada para otorgar profundidad a un presente en el cual la intimidad doméstica es estereotipada por los enseres industriales. Desde tal perspectiva se valorizan estos objetos “hechos a mano”, donde el productor ha dejado marcada su “huella”, y los cuales en la Feria permanecen unidos a él, sin haberse despegado todavía de las circunstancias que los originaron, y fuera de los canales habituales de circulación de mercancías. Rusticidad, materiales “nobles” y “puros”, “marcas” visibles del productor, son los rasgos valorizados en las piezas.

La apropiación de artesanías opera como recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas. En la época actual, en la cual se duda de los beneficios de la modernidad, se multiplican las tentaciones de retornar a algún pasado que se imagina más tolerable.

Si los objetos funcionales sólo existen en el presente y se agotan en su uso, las piezas artesanales remi-

ten al origen, significando el tiempo (Baudrillard 1990: 84 y ss.). Lo que fascina en ellas es la anterioridad de las formas y de los modos de elaboración, la alusión a un mundo anterior.

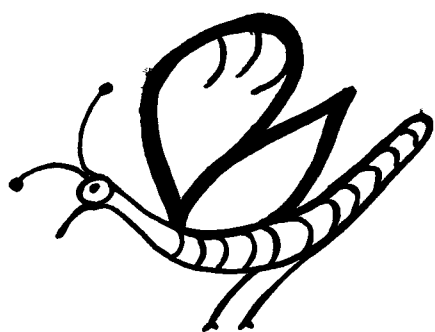
El consumo de artesanías (no tanto objetos de posesión como de intersección simbólica), conlleva una evasión de la cotidianidad, y ésta nunca es tan radical como la evasión del tiempo (Baudrillard 1990: 91).

En las artesanías urbanas se pone el acento en su autenticidad; es lo que Baudrillard llama “la obsesión de la certidumbre”, es decir la del origen de la obra, de su fecha, de su autor. La fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él.

Para quienes compran estos objetos, la necesidad de renovación y de variación dentro de la estandarización industrial está dada por la búsqueda del objeto único, aquel semejante sólo a sí mismo. Su “posesión” genera la ilusión en ellos de la abolición de la relación cotidiana con un mercado de bienes industriales, masivos y seriados, generándose

una relación en la cual el objeto artesanal modifica su valor de cambio para constituirse en relación simbólica.

En los sectores medios la adquisición de artesanías funciona como signo de distinción; no teniendo acceso a cierto tipo de bienes de elite, estos grupos sociales hallan en el consumo de artesanías un reemplazo, un sustituto de prácticas que son ajenas a ellos. Esta modalidad apela a una evasión de lo cotidiano, a la capacidad de escapar de una sociedad mecanizada mediante la adquisición de piezas únicas elaboradas a



mano, subraya la superación de la rutina, es posible porque no requiere gran poderío económico, atestigua la amplitud de un gusto capaz de apreciar distintas manifestaciones culturales, testimonia el conocimiento detentado sobre distintas manifestaciones expresivas, y da cuenta de la capacidad poseída para el goce estético, capaz de privilegiar la forma por sobre la función. En la Feria se exhibe una amplia gama de piezas, muchas son elaboradas con un fin utilitario, otras poseen una finalidad meramente decorativa. No obstante en la adquisición que de estos objetos se realiza, el uso práctico permanece subsumido (salvo raras ocasiones) en el estético. Se adquieren en primer lugar por su belleza, luego por su función.

Siguiendo a Bourdieu podríamos decir que cierto tipo de prácticas como las aquí analizadas son consumidas a dos niveles: por el placer que proporcionan en sí mismas y por su capacidad para permitir a ciertos sectores sociales distinguirse simbólicamente de otros grupos (1988: 290).

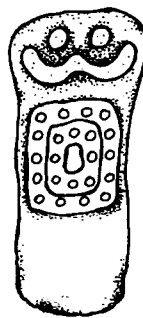
El consumo que sirve a la diferenciación social no es necesaria-

mente suntuario. En un mismo puesto artesanal incluso, suelen encontrarse objetos que cubren un extenso espectro de precios; “todos” pueden llevarse de la Feria una pieza “única” y “accesible” económicamente; “todos” pueden adquirir su objeto de distinción.

El tratamiento de la instancia del consumo posibilitó una visión integral de la problemática artesanal abordada y contribuyó a dilucidar el sentido de esta producción.

Para finalizar, queremos tratar un punto que nos interesa subrayar. Estimamos que gran parte de la dificultad para “pensar” este fenómeno proviene de lo engorroso de su clasificación, ya que el mismo se resiste a un encasillamiento rígido. Señalamos a lo largo de este trabajo sus características constitutivas, especificamos la peculiaridad de su elaboración, el fuerte componente expresivo del oficio, la doble inscripción de los trabajadores como productores y vendedores, la particularidad del ámbito de expendio, la inestabilidad y singularidad de los vínculos mantenidos con el poder local, las pautas distintivas que adquiere el intercambio, y la lógica que guía su

consumo. Marquemos además que sus productores se nutren del “arte culto”, apelan a procedimientos, formas y motivos prehispánicos, utilizan tanto las técnicas usuales de las artesanías regionales como aquellas novedosas producto de la experimentación y la innovación, mantienen productos “propios” de sus orígenes, pero también siguen los dictados de la moda. Sostenemos que la característica de esta producción es la mixtura y que tal fenómeno complejo constituye una práctica cultural heterodoxa. La artesanía ferial urbana recrea con códigos propios esa sociabilidad híbrida que inducen las ciudades contemporáneas, reformulando un capital simbólico en términos de cruces e intercambios. En tal sentido consideramos que la incidencia de esta producción en la sociedad moderna, se da sobre todo en el plano simbólico y estético.



BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, J.

1990. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.

BOURDIEU, P.

1988. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

DOUGLAS, M. y ISHERWOOD, B.

1990. *El mundo de los bienes*. México, Grijalbo.

GARCIA CANCLINI, N.

1986. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen.

1991. El consumo sirve para pensar. en: *Diálogos de la comunicación*, N.30. FELAFACS.

1995. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.

GODELIER, M.

1974. *Racionalidad e irracionalidad en Economía*. México, Siglo XXI.

LAUER, M.

1980. La mutación andina. en: *Sociedad y política*. N.8, Lima.

1982. *Crítica de la artesanía. Plástica y Sociedad de los Andes peruanos*. Perú, DESCO.

1984. Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina. en: *Allpanchis*, vol.20, n.23, Cuzco.

MEIR, P.

1982a. El artesano tradicional y su papel en la sociedad contemporánea. en: *Artesanía de América*. No.12. Cuenca.

1982b. Artesanía campesina e integración al mercado: algunos ejemplos del Otavalo. en: *Estructuras agrarias y reproducción*. Quito. PUC.

1983. *Artesanía y pequeña industria en Bolivia*. La Paz, INBOPIA.

NOVELO, V.

1976. *Artesanías y Capitalismo en México*. México, SEPH-INAH.

1981. Para el estudio de las Artesanías mexicanas. en: *América Indígena*, vo. XLI, n.2. abril/junio.

PROGRAMA DE ARTESANIA URBANA DE BUENOS AIRES.

1990. Dirección General de Empleo, Subsecretaría de Producción de la Secretaría de Planeamiento. M.C.B.A.

ROTMAN, M.

1994. *Tesis Doctoral*. FFyL. Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América. (En prensa).

1996. Política cultural, gestión municipal, y prácticas artesanales. en: *PUBLICAR en Antropología y Ciencias Sociales*. Revista del Colegio de Graduados en Antropología. Año V, N.6. Diciembre.

1996. Consumo cultural: prácticas y representaciones de consumo artesanal. en: *Cuadernos de Antropología Social*. N.9. Instituto de Ciencias Antropológicas, F.F.yL. UBA. .

SHAW, B.

1979. Rural periodic markets in roman north Africa as mechanisms of social integration and control en: *Research in Economic Anthropology* 2

LA CHAMPETA LA VERDAD DEL CUERPO

A quienes riegan la siembra de la champeta

Wualdistrudis y El Chaguala.

El resaber popular pregona a los cuatro vientos a modo de sentencia: “Lo que se hereda no se hurta”. Y es precisamente, el significado del ritmo asumido por el cuerpo para expresar el juego danzario transmitido en la música. El ritmo viene a ser la columna vertebral donde el lenguaje musical adquiere su forma de manifestarse.

En las calles de las barriadas populares de Cartagena se ve a los niños bailar la música champeta, cada uno de ellos, es un universo danzario singular, aprendido a golpe de vista y al margen de la academia, ellos son

en sí mismo, la música que los habita desde su temprana edad, para reafirmar que lo heredado es un problema de su etnia, que afinan cotidianamente como construcción constante, sujeta a la dinámica del desarrollo social y cultural donde les tocó nacer, crecer y vivir en función del sonido.

La champeta es la memoria del sonido en el cuerpo del bailante, intuye como nadie la rítmica que lo habita, sabedor de poseer el goce del flujo sonoro, su manejo lo traduce en pases y cadencias nacidas en la inventiva del instante, en el disfrute

intenso de bailarse la vida y todas sus maneras de existencias, - parodiando la frase salsera: "Aquí hay un hombre gozando" -, que bien podría leerse, - estar en el vacíe -, en los mismos predios del espeluque, donde la alegría contagiosa convida a todos los participantes (bailadores y espectadores) a garabatear con los pies lo que el cuerpo grita con el contoneo y los gestos en la pintura del tiempo, que se refugia y se expresa a través del ritmo.

Y eso lo saben hasta la saciedad las personas que lo bailan, convencidos a plenitud del disfrute y el goce cercano de los cuerpos, en el cara a cara de los gestos y fundamentalmente, en los movimientos convulsionados que acentúa la pelvis en la sugerencia silenciosa de la sensualidad que puede leerse también como la provocación instintiva del apetito sexual que se sacia con la vista para el observador; para la pareja, existe simplemente el baile y el posibilitador del mismo, el cuerpo envuelto en la cadenciosa y pegajosa música que los amarra, para perpetuar festivamente el movimiento de hombros y caderas.

Bailar es un disfrute no privati-

vo del negro, no es un don exclusivo de su etnia, es en grandes rasgos una expresión universal del individuo, pero, en el negro pareciera que éste viviera solo para la música y sus manifestaciones danzarias, porque asumen vivamente el ritmo impregnado de alta sensualidad y gracia corporal. En la champeta el negro da la sensación de bailarse la vida con toda su existencia; porque bailar para él es parte fundamental de su vida, ya que al danzar pretende con el cuerpo ahogar sus penas y comunicarse con sus valores culturales y religiosos.

En el Caribe y centralmente, en los asentamientos negros el baile es un componente del rito, donde el cuerpo intensifica conversaciones silenciosas, que van garabateando con los pies, afinando el ritmo. Bailarse la vida en el Caribe es un magisterio; toda una celebración festiva, lo que en las voces de los mayores significa - el negro tiene el ritmo a flor de piel -. La cultura negra de alguna manera ha impuesto el baile a la blanca. La África milenaria tributó en la cultura europea lo mejor de su acervo creacional, entre ellas las formas danzarias de fuertes movimientos rítmicos.

Así como el mito es la verdad del otro, la champeta es la verdad del cuerpo. La champeta es un híbrido musical que tiene elementos claros de los ritmos africanos, antillanos y algunos signos del folclor afrocolombiano, quizás los más perceptibles al oído y a la vista sean el bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa.

La champeta como expresión musicalailable del Caribe colombiano presenta variados aderezos socioculturales y múltiples elementos interétnicos en lo que predomina lo negro con fuerza y plasticidad desbordante. En ella fluye la oleada rítmica de la Cartagena negra, la que ofende bulliciosamente a los sectores sociales que nunca se reconocieron en el mestizaje, viven soñando con los parentescos de ser ellos depositarios de ser limpios de sangre a usanza de una filosofía que proclamaba el privilegio de la raza blanca dentro de las políticas coloniales. Desconociendo los blanqueadores que “la palabra raza es de mala cuna y mala procedencia”, como a bien lo afirma Fernando Ortiz en el libro: “El Engaño De Las Razas”.

El individuo nunca baila la música

que escucha, él baila el ritmo que permite que esa música se exprese a través de los instrumentos, donde el componente negro y el mulato parecieran encontrar la pulsión percutiva que le ronca desde la más profunda identidad como el toque que lo define, el negro hecho ritmo.

En la champeta prevalece la base rítmica sobre las líneas melódicas y armónicas. En el batido musical de la champeta el individuo bailante vive el goce rítmico intensamente, colorea desde su posición individual una coreografía espontánea creada en el instante al traducirse él en instrumento, que él cree representar para estar como sonido y como historia que desea contar, siempre existe un relato que narra el suceso del barrio, la contundencia de la vida en los sectores populares de la marginalidad social, su dolor al igual que la alegría y la esperanza que muchas veces es arrojada a la caneca de la basura, o el simple deseo que se desvanece en la esquina para volverla a reinventar como historia por medio de la música.

La champeta en su primera manifestación es denuncia social ante

las diferentes formas de agresión; la voz de la marginalidad asumiendo el discurso contestatario de amplias comunidades barriales que encuentran en la expresión musical bailable una manera de hacerse visible a la otra Cartagena que lo ha excluido históricamente, de que ellos existen, están allí y son más que una simple suma de individuos de la crónica roja, son ante todo un grupo humano

identificados por una estructura rítmica que le permite mostrarse como persona.

La vida es drama y en ese tiempo vivible se construye la historia de los pueblos, y en el hacerse continuo la persona muestra su singularidad de ser él al lograr establecer relación con los otros, es decir, la compleja y dinámica trama social de su



existencia y desarrollo colectivo. Los cultores de la champeta saben como nadie cuál es el papel y el oficio que les toca ejercer en el seno de una sociedad discriminatoria y excluyente. Por eso, sus letras traen la carga ruda y dolorosa de una comunidad que exige mejores espacios de convivencia digna.

El fenómeno de la champeta en la costa Caribe y de manera central en Cartagena es lucha, esfuerzo, trabajo a ser reconocidos como iguales en una sociedad cada día más igualitaria, pero, terriblemente más desigual, anidada desde las entrañas de la globalización y las políticas neoliberales que despersonifican al ser humano para convertirlos en simples cifras de mercado. En el drama de la vida los artistas de la champeta pugnan por no dejarse borrar como seres reales; su oficio artístico es un poderoso argumento vital de no dejarse ir por la ancha hendidura de la tragedia.

Cada instante es pericia para seguir viviendo, la música de la champeta es el compás de espera para evitar la tragedia. La música cruza la sociedad y las etapas de la historia de los pueblos. La champeta

está presente en esa historia barrial desde la esfera de lo popular.

En el teatro de la vida los Viviano, Melchor, Luis Tower, El Afinaito, Elio Boom, Alvaro “ El Bárbaro”, Oscar William, Cándido Pérez, Charles King, Rafael Chavez, El Pocho, Hernán Hernández, Mister Black, El Sayayín, Monsieur Bugalú y Dogardisc; los arreglistas William Simancas, Luis García y Alvaro Cuellar, entre otros, son visibles gracias a su arte. “ El teatro es la metáfora visible de lo que es la existencia humana”, para decirlo en las palabras del filósofo español José Ortega y Gasset. El arte es la huida natural para alejarse del hueco de la tragedia social, la champeta es el refugio sonoro de su lucha por ser reconocidos en una Cartagena que no hace parte de la postal turística. La champeta es el puente que les permite cruzar la línea fronteriza de la miseria y crear sus propios recursos económicos.

La fuerza de la champeta hay que buscarla en sus propios actores, en la dureza de la vida marginal, en su exclusión social. En la música champeta se hace perceptible los imaginarios colectivos que muestran

los colores del barrio, el lenguaje burlón, la ropa chillona de colores fuertes y cortes no convencionales en sus diseños. La champeta es cultura popular urbana, contestataria y ese es su discurso distintivo de aquella champeta baladiada impuesta desde la radio comercial y que a la postre desdibuja su característica fundamental: ser crónica del barrio.

Es innegable su arraigo popular y de aquellos solares proviene con todas sus asperezas y virtudes a semejanzas de otras culturas urbanas populares del Caribe y las barriadas negras de Nueva York. Tanto su música y baile proponen un discurso contestatario: break dance, Hip hop, reggae, calipso, socca, zouk, compas haitiano, ragga y rap (como aliento y voz del mundo marginal), son los mayores componentes que entran a maridarse con la mbaganga, soukous, soul, el juju nigeriano, para configurar una nueva cultura musical urbana que trasciende el lenguaje nacional y abrirse con una identidad plural en el contexto caribeño.

La champeta es parte de una concepción de la vida, es una forma musical en la que prevalece las mezclas, confluyen diversas estructuras

musicales del África que canta en la piel del trópico en el Caribe colombiano, donde cada existencia humana está hilada por la sonoridad interior que gobierna el juego corporal, propiciando plasticidad, expresividad y belleza como parto creacional. La calle y sustancialmente la esquina da la contundencia terrenal que necesita el bailante, de ser el mismo, - porque en las esquinas el individuo grita su destino altanero, en ese territorio el artista de la champeta siembra para siempre su futuro labrado desde su presente histórico, es en la calle donde el hacedor popular se alimenta de las rítmicas que lleva por dentro a modo de registro en constante tránsito.

La música es la forma más personal de arte que poseemos. Eso lo saben hasta la saciedad los creadores de la champeta, los degustadores del ritmo, a punta de pie dibujan las líneas y trazos de los movimientos acompasados, a fin de cuentas, son los pies los sensores musicales del mundo. Así lo registra el cuerpo a partir de pantomimas, en un magisterio pleno de bailarse la eternidad en el instante.

El ritmo es connatural a todo lo

que existe como forma material, la persona tiene su propio ritmo y es una característica física universal; sin embargo, en el África negra el ritmo da la sensación de estar escriturado en el cuerpo de su gente, por la facilidad de atrapar el tiempo en su distribución del sonido en el compás en la marcación del individuo que este hace con los pies al bailar.

Es indudable que el baile es un lugar para el encuentro, un espacio lleno de significados sociales y culturales, donde las personas pueden percibirse, es proximidad del uno con el otro, o de los unos con los otros en el cual se construye una sociabilidad bajo determinados códigos que se exterioriza en la cham-peta como viva expresión de lo barrial.

Bailar implica sumergirse en un mundo de imaginarios singulares, que vistos en conjunto nos develan las secretas claves de los códigos del cuerpo, significados en un espacio concreto, abierto y expuesto a los demás, es una manera de mostrarse y de sentirse orgullosos de que los vean a través del baile. El maestro Antonio Benítez Rojo señalaba en

una conferencia programada por el IV Seminario del Instituto Internacional de Estudios del Caribe, - que ser visto y mirarse en el espejo, es uno de los distintivos particulares del ser caribeño -. En el baile de la champeta juega un importante papel de seducción los gestos y los movimientos del cuerpo, la sensualidad que a modo de puente los acerca dentro de un conjunto de signos visibles que propician la interacción entre las parejas.

Si se mira el baile como una experiencia personal se puede comprender la dimensión de la señora Celia Morales, natural de Bocachica nacida en 1918, ella expresó en una entrevista lo siguiente:

“ Cuando oigo el golpe del tambor, el profundo repiqueteo sobre el cuero, siento que me hierva la sangre, me brinca todo el cuerpo, mi existencia se me zarandea, porque el tambor está dentro de mí. Siento una voz que me habla... baila negra, baila Celia. Creo que es la voz de mi difunto primo Presentao García, el tamborero mayor del Cabildo de negros de la Isla de Bocachica, baila Celia que yo tocaré para ti”¹.

Entrevista, Cartagena 17 de diciembre de 1995

Testimonios como el de Celania Morales son comunes en las poblaciones negras de América y específicamente en lo afrocolombiano, no se trata de justificar una visión esencialista, repetida circularmente sin transformarse dentro de su propia dinámica de desarrollo, no, lo que se trata es mostrar como en la cultura de la etnia negra el baile está presente en todos sus aspectos sociales y tiene un profundo significado colectivo para sus valores vitales y costumbres.

La resonancia ancestral de Celania Morales que la pone a bailar la sintetiza magistralmente el poeta Jorge Artel en el poema: “Tambores en la noche”.

Los tambores en la noche,
parece que siguieran nuestros
pasos...
Tambores que suenan como fatigados
En los sombríos rincones portuarios
los tambores en la noche
son como un grito humano².

La referencia al tambor se puede

apreciar en “Danza mulata”, como una manera de reafirmación de ser el tambor el instrumento de mayor significado para el negro.

Danza, mulata,
mientras canta.
En el tambor de los abuelos
el son languidecente de la raza³

De alguna manera el poeta Artel nos enrostra el tambor atávico que lleva el negro metido en su alma y en su cultura de hondos acentos percutidos que retumban en sus recuerdos y que hace parte de su vida como otra naturaleza no orgánica. La champeta de cierta forma sus cultores intuyen que ellos son el ritmo de lo que bailan, no importa que otras personas nieguen su valor estético, lo desconozcan como presencia de que ellos son personas que sienten y se hacen sentir por medio de la música y el baile.

La champeta nos refrenda una vez más que en el Caribe la vida no se agota ni siquiera con la muerte. Bailar la champeta es crear desde lo individual un sin número de pases y movimientos que se comunican como signos corporales con el

² texto poético, fotocopias

³ Ibid.

otro, para hacer del baile una muestra de sujetos individuales que se doblan sobre un escenario donde conviven colectivamente el universo danzante, para así desperezar el cuerpo de sus memorias durmientes.

La memoria del cuerpo

Delia Zapata Olivella, una de las pioneras del folclor afrocolombiano dijo en el pasado Encuentro de los Países Andinos realizado en Cartagena en agosto del 2000 lo siguiente: “Yo no sé hablar, yo tengo son vivencias. En mi piel está escrita la historia de Cartagena”. Palabras que bien muestran de cierta manera el significado de la memoria del cuerpo en el negro.

Delia Zapata Olivella con sus palabras e imágenes revivía la historia de Alonso de Sandoval sin proponérselo en el libro *Instauranda Aethiopum Salute*, cuando el sacerdote describe a Cartagena y algunas de las naciones africanas presa de la cruel sociedad esclavista de la época.

Antecedentes históricos

“Guineos: Ilofos, berbesíes, zapes, fulupos, fulos, banunes, biáfaras, biojos, mandingas, casangas, cololies, zozoes, branes, nalus, etc., bailaban incesantemente, brincaban, gritaban, tañían en la primera oportunidad sus tambores, bullían en el sopor de la ciudad”⁴. En aquellas páginas del padre Alonso Sandoval están expuestas algunas de las claves del baile de negro, sus formas y expresiones musicales y religiosas de una cultura altamente rítmica. Para una mejor comprensión de la champeta hay que recurrir a la rutas y al itinerario de su dolor que América se inscribe en el siglo XVI con la trata negrera; sin embargo, mucho años antes la España que viene a América ya venía ennegrecida desde su propia península.

Algunos estudiosos de la historia del negro en América afirman que muchas veces al negro se les destruían sus tambores, más que una forma de silenciarlo consistían en debilitarlo física y espiritualmente, lo que demuestra que para él la música es su propia existencia, su vida

⁴ Apuntes para una comprensión histórica en Cartagena de Indias, conferencia del autor 1998, p.2

y ante todo su manera de ser que descubre en la percusión gracias al palmoteo y después con el tambor.

La negación del negro como persona históricamente tiene su explicación a través de la sociedad esclavista enmarcada en la época colonial donde el negro es visto como un animal de trabajo, por tanto él carecía de todo valor personal para el esclavista, sus manifestaciones culturales fueron negadas y subvaloradas, por eso su música y su baile eran vista como simple cosas de negro y señalada como expresiones vulgares donde predomina la lascivi-

via, el pecado que señalaron los padres de la iglesia católica, - “ el diablo es puerco y el negro era su escogido”. La satanización del negro se extiende en todo lo que él haga y con ese signo la religión católica lo estigmatizó para siempre, mucho más en el mundo colonial donde la iglesia representaba uno, de los instrumentos de poder.

Las prohibiciones de los bailes de negros desde la época colonial no era casual, traía consigo la impronta del esclavismo, la negación del negro como persona y de sus valores culturales, eran simples mercancías



relegadas al abandono y castigo. Los celebres fandangos o bundes (bunda en lengua portuguesa es nalga, trase-ro) fueron reprimidos y sometidos a la burla, el poder los descalificaba, eran condenados sus bailes de lascivos, constante en la historia de Cartagena donde siempre se irrespetaron las diferencias, y aún en los albores del siglo XXI lo negro no es reconocido, es mal visto y cuando se le referencia se acude al lenguaje peyorativo – a él lo ofenden el color, fue una expresión que hizo carrera en Cartagena, cuando una persona era distinguida por su arte o sus estudios, como sucede con el adjetivo de la música champeta.

Las rutas de la Champeta

Para el poeta Derek Walcott el Caribe es el mar de la historia, el escenario donde América escribe el mestizaje de su población, donde se dan todos los cruces interétnicos y surge la aparición de un mundo plural étnica y culturalmente, desde luego, la champeta no es ajena a aquella lejana historia, como lo expresara con acento poético Germán Espinosa para referirse al Caribe: “Somos la greda del mundo”, y en ese con-

texto multicolor surge la manifestación de la música de la champeta como una navegante de la mar Caribe, no importa que sus raíces más profundas se hayan en el juju de nigería, en la mbaganga de Sur África y el soukous de Zaires y en las variadas rítmicas de las Antillas que se fueron acriollando con expresiones vernaculares en el Caribe colombiano con claras muestras en Cartagena.

La dificultad de los orígenes

Todos los orígenes son inciertos, espurios e imprecisos y el fenómeno de la champeta no escapa a esa realidad, haciendo un escaqueo diremos que primero surge el término quizás entre los años 1969 a 1972 en los sectores populares del barrio de la Quinta en la caseta la Subway de Luis Marriaga y en la Dinámica de Víctor Zambrano en el barrio Olaya Herrera, para la época señalada hace tránsito la nomenclatura champeta para referenciar al individuo torticero y problemático que en los bailes de dichos barrios sacaba un fierro (cuchillo de ancha hoja) intermedio entre la machetilla o soco y el cuchillo de cocina, el término descalificaba a un ser pendenciero, posiblemente

entre los efectos del trago y la ingestión de drogas alucinógenas se tiraba con sus actos las parrandas de fin de semana.

El vocablo se dio con el desarrollo de la salsa en los barrios populares de Cartagena en las casetas anteriormente citadas hasta extenderse a otros lugares donde el término fue adquiriendo cierto tipo de identidad para señalar a personas indeseables en cualquier nivel social hasta equipararlo con el ser vulgar. Luego pasó a significar a las personas de bajos recursos ataviados con pantalones de cuadros boca ancha confeccionados con una tela sintética conocida como terlenka que ya había pasado de moda y camisas de rayas de colores fuertes, el calzado era de plataforma o en su defecto unos zapatos de caucho especie de tenis y con un inmenso colgarejo que llevaban en el hombro (grabadoras grandes a todo volumen), para rematar en una peinilla grande y ancha expuesta a la vista de todo el mundo en el bolsillo del pantalón. El estereotipo se fue familiarizando en los barrios populares para resurgir nuevamente para rotular un tipo de música urbana del sustrato africano en las zonas marginales de Cartagena conocida como champeta.

Desde el punto de vista musical el fenómeno social que antecede a la champeta se encuentra en la salsa dura y en las competiciones de pick up tales como: El Isleño, El Gran Torres, El Huracán, La Clave De Oro, El Ciclón, El Lago Azul, El Guajiro, El Conde, El Platino, El Gran Tony, El Timbalero y el Safari, entre otros fueron los aparatos (máquinas sonoras) que catalizaron la socialización de la salsa en Cartagena y en veces la llegada del pick up de Barranquilla El Pijuán para incentivar la copetencia, daban un toque singular a los escenarios naturales del baile como eran los Centros Sociales en sus respectivas sedes o casas de arriendo exclusivamente alquiladas para el baile.

La competencia del pick up creó las rivalidades entre los dueños por sobresalir con temas exclusivos que se promocionaban a través de placas donde se escuchaba la melodía que era interrumpida para anunciar que era un exclusivo, los demás tenían que morir de la envidia. El conocido locutor Mañe Vargas pregonaba en su programa musical que determinado tema daba papera (enfermedad, una especie de bocio) para significar que era un exclusivo que

había adquirido con uno de los dueños de pick up.

Dentro de ese orden de idea del mundo salsero de finales del 60 y la década del 70 fue apareciendo entre los discos exclusivos temas como el ritmo compas haitiano, algunos calipsos de Harry Belafonte, y uno más que otro tema de Miriam Makeba y su ritmo del pata pata, que luego fue fusionado con la cumbia en unos arreglos especiales del compositor Lucho Bermúdez con el ritmo del patacumbia; la presencia en la discografía tropical de Simón El Africano fue acercando las formas musicales de África con los ritmos del Caribe. El músico antioqueño Julio Ernesto Estrada, "Fruko" al frente de la orquesta de Estudios Fuentes: Wanda Kenya incursiona con ritmos de las islas caribeñas del sustrato africano mezclándolo con la música tropical colombiana. Cabe señalar que en la época de la salsa dura surge otra nomenclatura respectiva, se trataba del término yuca para referirse al Vallenato. En los salones de bailes populares de la salsa sólo había una licencia para cuatro acordeoneros: Alfredo

Gutiérrez, Aníbal Velásquez, Juancho Polo Valencia y el gran Alejo Durán.

El 24 de agosto de 1974 se crea Son Palenque dirigida por Justo Valdez Cáceres y su cantante estrella Viviano Torres⁵ comienzan a mostrar en sus propuestas folclóricas cosas diferentes, algunas raíces de la rítmica palenquera adquieren vivas expresiones entre lo rural y lo urbano en la que matizan un acercamiento a la música popular, pero con una clara influencia de la música africana que molían las máquinas o escarparates (pick up de dimensiones mayores), ellos se la reapropian, entonces, Valdez y Torres articulan el juju nigeriano con la chalupa, una variante palenquera de los fandangos de lengua, poco a poco se iba destilando la hibridación de la champeta.

El impulsor más connotado de la Champeta es Viviano Torres que con su grupo Anne Swing y la búsqueda de un lenguaje urbano abre el camino de esta música con propuestas de combinar el zambapalo, chalupa, mapalé y bullerengue son las formas musicales raizales que mezclan con

⁵ Entrevistas con Justo Valdez y Viviano Torres, 1984 y 2000. Ver discografía de Son Palenque

una base rítmica generalmente soukous basada en la percusión, principalmente la batería, sintetizadores, bajo y dos o tres guitarras eléctricas que apoyan tanto el ritmo con la melodía con los aires del Caribe como el reggae, calipso, socca y compas haitiano, de esa mezcla surge la champeta.

Con el advenimiento en 1982 del Festival de música del Caribe comienza a fortalecerse el movimiento de la música champeta, las muestras sonoras provenientes del Caribe entra a enriquecer a un vasto sector de Cartagena donde las prácticas musicales de las antillas inician un proceso de aceptación por las comunidades negras de Cartagena y gran parte de la costa Caribe. Entre los músicos pioneros del ritmo Justo Valdez Cáceres y Viviano Torres marcaron el camino fundacional de la música champeta, ellos son los pioneros, exploraron unos nuevos timbres y se apropiaron de la música de las antillas las cuales camuflaron inicialmente fusilando los ritmos originales de África que llegaban a los puertos de Cartagena, Buenaventura y Barranquilla aunados a la presencia de algunos ritmos de Isla de San Andrés hasta ir definiendo

lo que se conoce como música champeta.

El comienzo tímido de los cultores de la champeta se va fortaleciendo en la medida que se desarrollaba el Festival de Música del Caribe y aparece en el escenario de la plaza de toros de Cartagena grupos africanos, esto permitió que los músicos de la champeta se reafirmaran en lo que venían haciendo de una manera artesanal; los pueblos del área del Caribe y de África que se daban cita en Cartagena venían la gran mayoría representando a sus países, a una cultura de la cual sus exponentes se encontraban orgulloso. En el espejo múltiple de la cultura del Caribe se miraron y lograron desprenderse paulatinamente de sus timideces, lo que empezó en el barrio, en las calles se fue apropiando de los diversos sectores de Cartagena como parte de una identidad de los afrodescendientes, excluidos de la Cartagena de postal que se les vende a los turistas.

La champeta es uno de los mayores signos urbanos de la Cartagena de finales del XX e inicios del XXI, su característica distintiva el lenguaje de una plástica corporal

enriquecida desde diferentes lugares del mundo a través de la música y el baile, y en donde no hay un género definido. Se alimenta fundamentalmente de la música popular de África que se comercializa en París y que distan bastante de las llamadas músicas étnicas o World Music (músicas no europeas ni estadounidense) que explotan las industrias culturales del mercado del disco. La champeta identifica a una población marginal que se reencuentra con lo africano adormecido y que se despierta gracias a una rítmica inherente al ser del cartagenero en una población altamente negra y mulata donde palpita el trópico a través del tambor. No hay que perder de vista que Cartagena fue el puerto y factoría de la trata negra.

Entonces, cabe preguntarse, por qué Justo Valdez y Viviano Torres lideraron el movimiento musicalailable de la champeta, dos palenqueros asentados en Cartagena de Indias, ellos marcaron la pauta del fenómeno urbano, intuyeron que esos aires foráneos no le eran del todo desconocidos, en su memoria auditiva estaban esas melodías y en la memoria del cuerpo la rica rítmica que de suyo les pertenecía, sus

antepasados les transmitieron esos sonos polirrítmicos que siempre han sentido en el interior de su ser...esa música ya les pertenecía, parte del África milenaria estaba en ellos y en sus imaginarios colectivos.

Una mirada etnomusicológica

La música como práctica social y cultural consiste en la organización del sonido en el tiempo. La etnomusicología arroja luces esclarecedoras cuando nos habla de músicas étnicas de tradición oral. La palabra no es tan pasajera como la gente cree y ahí está la clave para que las culturas negras hayan pervivido. El tamborero cuando percute con sus manos o palos el cuero del tambor lleva en la garganta unos sonidos como si éste mascara el ritmo que sale de su tambor. El músico negro se descubre como instrumento como tambor. Los estudiosos del africanismo como Fernando Ortiz, Dercy Riveros, Federico Ortiz Oderigo, Manuel Zapata Olivella, Miguel Acosta Saignes, Jean Price Mars, Nina Rodríguez para citar sólo algunos de ellos sostienen en sus estudios que los tambores africanos ha-

blan, y el tamborero diestro descubre sus más hondos secretos.

En los estudios etnográficos están las huellas de la música negra, en la música escrita donde participa el negro tamborero con conocimiento de lectura de la grafía musical se ejecutan unos toques que no están en la partitura. El primer músico blanco en descubrirlo fue George Gershwin cuando se sumergió en el mundo negro de los Estados Unidos y Cuba, la música que desarrollaba el negro estaba más en su espiritualidad y secretos de la vida que en el registro gráfico del papel pautado. La musicología histórica está en capacidad de explicar exponer y dar razones de dicho fenómeno musical, social e histórico donde participa el negro⁶.

El recorrido de la champeta bien puede entenderse en términos de Pelinski como una antropología de la música en la cual se integran diversos roles sociales y culturales en interacción con el contexto histórico, claves para una mejor comprensión de la música champeta pueden

leerse en libro del inglés John Blacking titulado: *How musical is man*. Otra fuente documentada es el libro de S. Arom *Polyphonies et polyrythmies instrumentales de África Central* es una de las obras documentales de la etnomusicología más importante en la investigación científica de la música en el concierto de las ciencias humanas.

Max Weber en su obra *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* da entender que la mayoría de las tradiciones musicales del mundo no poseen una teoría musical explícita, o si existe una conceptualización autóctona del fenómeno sonoro, esta se sitúa en un registro metafórico. No hay que olvidar que John Blacking define la música como sonido organizado socialmente. Lo que ratifica la champeta es que su movimiento es la convergencia de varias culturas que se encontraron en el mar Caribe y fue desarrollada en Cartagena por los afrodescendientes conocedores de las huellas sonoras del pasado, transitando de generación en generación

⁶ PELINSKI, Ramón Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de John Blacking y S. Arom. Ponencia presentada en el Simposio Europeo sobre los Patrimonios Musicales y Tradicionales de Europa, 1991, p.1

hasta lograr su transformación en el híbrido de la música champeta. Blacking afirma: “ La acción del espíritu humano se manifiesta, por una parte, en una síntesis de sistemas de operación universal, innatos y específicos del género humano, que se concretan en procesos cognitivos particulares a una cultura; por otra parte, en normas de expresión cultural adquiridas por medio y en el contexto de las relaciones sociales y de las emociones asociadas a ellas”⁷.

Blacking sostiene que la música en cuanto síntesis de estos procesos cognitivos particulares de una cultura, - en este caso específico la champeta -, y de su maduramiento en el contexto social, es sonido organizado humanamente⁸. Si tanto las estructuras musicales como las estructuras sociales son productos de procesos cognitivos particulares a una cultura, señala Pelinski, tiene entonces que existir, en consecuencia, una correspondencia entre normas de la organización social y normas de la organización musical. Al

respecto Blacking dice: “ La tarea principal del etnomusicólogo será pues, descubrir estas relaciones estructurales”⁹. Pero también Blacking nos advierte que la música no se puede reducir a un fenómeno eminentemente social, caso muy común en los análisis de la champeta donde ha girado la mayoría de las reflexiones académicas que se han desarrollado en Cartagena.

Se puede inferir que el modelo de John Blacking implica de que las categorías étnicas o cognitivas de la cultura estudiada – la champeta – deciden no solamente sobre la pertinencia (o validez) del análisis, sino también sobre sus modalidades prácticas, que a fin de cuentas, es el mérito de Justo Valdez y Viviano Torres en el surgimiento de la champeta y su difusión en Colombia. Ramón Pelinski fundamentándose en Blacking manifiesta: “ todo comportamiento musical aparece como estructurado, sea en relación con procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales. La tarea del

⁷ BLACKING, John. How musical is man, 1973, p, 24

⁸ Op. Cit., p, 73

⁹ Op. Cit.

etnomusicólogo consiste en identificar los procesos extramusicales que son importantes para una explicación del sonido musical”¹⁰. Los estudiosos de la champeta que acomodadamente pretenden resaltar el esencialismo distanciándolo de su contexto social dinámico desconocen las huellas del ritmo musical en la etnia negra.

Se puede ilustrar el análisis anterior con la presencia de Elio Boom en Cartagena. Francisco Corrales nombre del artista turbeño procedente del Urabá antioqueño, una de las zonas geográficas del bullerengue, según datos de monografía exploratoria el ritmo fue llevado por la familia Gómez Zúñiga naturales de Barú a finales del XIX. La bahía de Cartagena lo mismo que el palenque de San Basilio son escenarios naturales del bullerengue, uno de los pocos ritmos insertos en la estructura musical de la champeta. Boom llega a Cartagena como un integrante más del desplazamiento originado entre la guerra que libran la guerrilla y los grupos paramilitares, encuentra un escenario propicio para la

música que trae en sus oídos y que se escucha fuerte en el Urabá antioqueño como el reggae, el hip hop y el rap, la ciudad le es familiar, se encuentra identificado con las programaciones radiales de este tipo de música, es un mundo donde acaba de llegar pero le parece conocido desde siempre. Se convierte en uno de sus músicos centrales.

“La etnomusicología está orientada al estudio de la sistemática de las músicas étnicas o tradicionales en su contexto cultural, esto es, en el lugar mismo en el que son practicadas, teniendo en cuenta todo aquello que pueda esclarecerla desde el interior, esto es las voces y los instrumentos que las producen así como también las representaciones que de ellas hacen sus usuarios”¹¹. El cantante Elio Boom se reacomoda en un ambiente que considera suyo y en un mundo barrial donde se identifica por medios de sus canciones, una champeta más próxima al reggae y al rap.

El etnomusicólogo africano David Coplan sostiene que la músi-

¹⁰. La ponencia de Ramón Pelinski es uno de los soporte del trabajo

¹¹. AROM, S. Poliphonies et polirhythmies instrumentales de África Central, 1985, p. 84

ca – es decir, la práctica que consiste en organizar sonidos estabulizados con fines expresivos – ha atraído siempre el interés de los sociólogos. Los primeros especialistas en folclor y en mitología comparada se interesaban de manera especial por la música, y más concretamente por los aspectos verbales de la canción, porque esta forma de expresión, inseparable del teatro, estaba vinculada a los orígenes prehistóricos y a la evolución de las religiones¹². El aporte de Coplan facilita una lectura de lo que constituye la estructura de la música champeta en uno de sus aspectos, el letrístico independientemente de su valor de contenido, en el doble sentido de las letras, o en las expresiones tildadas de chabacanas, la expresa necesidad de crear códigos de lenguaje comprensibles en el mundo barrial donde ellos están insertos, la champeta siempre tiene una historia que contar, la teatralización de sus bailes es uno de sus signos identificatorios de una cultura urbana.

Coplan sostiene en sus investi-

gaciones que: “ La música y la danza, tan antigua y universales como el lenguaje mismo, aparecían en su función y desarrollo como profunda expresiones de la vida cultural”¹³. Hasta qué punto la champeta presenta unos rasgos prestados, que pone a dudar de su originalidad o tal vez ella se inscribe en el fenómeno universal donde la relación de la música con el lenguaje oral es uno de los temas más interesantes, pero al mismo tiempo, característica universal de la música correspondiente a un sistema sonoro, producto cultural, proceso social y experiencia humana. La champeta es esencialmente un movimiento urbano que expone la originalidad de una cultura mestiza.

El conocido investigador sanandresano Sergio Santana Archbold pone en duda la originalidad de la champeta. La Terapia cuál ritmo? “Un poco de historia. A mediados de los 70 en la costa norte colombiana nuevos ritmos hacen su aparición: el reggae de jamaica, el compas de Haití y la música de África”. Santana sostiene que el reggae después de su

¹² COPLAN, David. In *The Time of Canibals: The Word Music of South Africa's Basoto Migrants*. Chicago University of Chicago, 1994, p.134

¹³ Op. Cit.

consolidación y aceptación, hacia 1972, en el mercado internacional del acetato, se empieza a escuchar con Bob Marley & The Wailers, Peter Tosh, Jimmy Cliff y luego Freddie McGregor. En ese mismo orden de ideas Santana sostiene que de África llegó una variada gama de música, el más conocido de esos ritmos es el juju de la cultura yoruba que emerge en 1920 en Nigeria, un tipo de música para guitarra. Esos ritmos entre otros el juju se impusieron en Cartagena a través del pick up, en los barrios populares, especialmente en Olaya Herrera, le llamaron champeta, especialmente al juju y al compas haitiano.

Champeta un nombre despectivo – apunta Santana -, o mejor un enfrentamiento socio-cultural, por la imagen que le dieron los cultivadores de estos ritmos. “fueron aproximadamente 8 años con este nombre, que no trascendió, no gustó, sin embargo fueron muchas las verbenas donde se bailó al compás de la música champeta. Hacía falta un nombre más comercial, más accesible a las otras clases sociales, a las

emisoras, a las discotecas, a las casas disqueras”¹⁴.

“ La década del 80 traería nuevas sorpresas. Dos ritmos que venían abriendo camino desde la década anterior finalmente se consolidan: el socca de Trinidad Tobago y el Zouk de Martinica y Guadalupe”¹⁵. El investigador san andresano afirma que – el acelere rítmico que ha sufrido estos géneros, exige un baile más acrobático, más discotequero, más aeróbico con influencia del break dance y por ahí surge el nombre para el nuevo baile: Terapia. No se sabe con exactitud quien utilizó la palabra. Lo que si se conoce es que el nombre al igual que el baile ya se conocía en Cartagena en 1986 -. El cantante Viviano Torres ha reclamado ser el primero en utilizar el término champeta criolla para diferenciarlo de la música africana. Esto lo corrobora el empresario del interior del país Humberto Castillo uno de los primeros impulsores de la música champeta con Wilfrido Hincapié, “Pilo” y Hernán Ahumada, “Raspa” y el sello barranquillero Felito

¹⁴ SANTANA ARCHBOLD, Sergio. Terapia cuál ritmo? El Universal Dominical, domingo 29 de enero de 1989, p.8

¹⁵ Op. Cit.

Records, promotores del disco de la champeta, los que creyeron en el proyecto de esta música urbana. Luego se incorporarían el hombre de negocio de apuestas Jesús María Villalobos Luna, “ El Perro” y Yamiro Marín incrementando el mercado del disco en el sector de Bazurto.

Santana llega a la conclusión que la terapia no es un ritmo definido, es una forma local para bailar ritmos afrocaribeños o, simplemente, si se quiere un nombre comercial, una etiqueta local con que se conoce los diferentes ritmos modernos. A nivel radial los abanderados del movimiento champeta lo fueron Clemente Orozco con el programa Soweto African Beat que transmitía por La Voz de la Heroica y Manuel Reyes Bolaño, quien también ha incursionado en el escrito del ejercicio periodístico. El planteamiento polémico lo introduce Santana al igual que Ángel Perea, se convirtieron en los pioneros de la reflexión de la champeta, exponiendo sus puntos de vistas y fundamentándolos en una nutrida discografía que respaldaron

con conocimiento de las músicas que ellos señalan como el espíritu que gravita en la música de la champeta. Otra herramienta valorativa de Orozco, Reyes, Santana y Perea es el manejo del idioma inglés lo que les permite una lectura directa de estas culturas musicales, aunque en el Caribe se dan cinco culturas lingüísticas diferentes.

Perea por su parte señala que la Terapia es un ritmo de vida de las barriadas periféricas de la costa Caribe, es el fluir de un ritmo que termina por conquistar los pies de los habitantes de otros barrios que no pueden resistirse a su embrujo. Perea coincide prácticamente con la visión de Santana de ver en la Champeta la convergencia de las diferentes músicas de las antillas francesa e inglesa con la música africana¹⁶. El escrito premonitorio de Perea permite decir que la champeta o terapia criolla traspasó la barrera de lo local, se habla ya de la champeta en el mercado francés y se hacen los contactos para abrir nuevos mercados en sur y centro América al igual que Estados Unidos, España y México.

¹⁶ PEREA, Ángel. Terapia un ritmo de vida. El Espectador Magazin Dominical. No. 365, abril 22 de 1990, pp. 6,7 y 8

La trampa del éxito

Viviano Torres , Luis Tower y Álvaro Cuellar son los músicos del movimiento que tienen claro que apenas ellos están logrando la realización de sus sueños, la brega es dura, a pesar de haber posesionado con otros músicos la champeta donde está actualmente, no se conforman con la rotulación del éxito que se les asigna. Necesitan una mayor preparación tanto en lo teórico como en lo técnico para lograr un mayor desarrollo tímbrico, melódico, armónico y poder decantar un ritmo que si bien ha recibido diversas influencias, marque en definitiva un sello a partir de sus propios aportes.

Viviano Torres es la conciencia lúcida del grupo de músicos de la champeta, sabe que no es un género, porque ni siquiera a podido definir su ritmo y su rumbo como otras muestras musicales de las cuales se vale en la configuración de una hibridación musical. Luis Tower es quizás la voz más afinada del movimiento y presenta una rica experiencia con otros géneros musicales na-

cionales y foráneos. Álvaro Cuellar arreglista y director musical sabe que hay que manejar mejor los complejos esquemas rítmicos que hay que enriquecer con una instrumentación electrónica , entre ellas, el manejo del computador como un electrófono. El éxito es un prefabricado casi siempre diseñado desde la radio y el periodismo acrítico, muchas veces defendiendo intereses personales como el fatal recurso de la payola (recibir dinero para hacer sonar un tema musical y proclamarlo como éxito).

Los críticos rigurosos de la champeta esperan resultados concluyentes en cuanto a su ritmo, sostienen que no han podido superar el esquema de reproducir pistas de otros temas, que luego reelaboran en consonancia al sentido musical del arreglista. No han podido romper con una célula rítmica repetitiva común a la mayoría de los temas que ejecutan que la hace fastidiosa y se conoce como sonsonete. La intuición no basta, se necesita cierto toque intelectual que pueda bascular lo sensual con ideas bien organizadas. Las letras carecen del menor sentido poético y no logran una imagen que muestren la otra dimensión

de la cotidianidad urbana a través de juegos verbales bien definidos y un poco libre de las pulsiones emocionales. Pero, quizás el peor de sus defectos consiste en la proliferación de temas que como chorizos se producen a diario. Hasta la presente el único músico que se ha referido críticamente al facilismo de grabar cualquier cosa es Viviano Torres.

Músicos como Joe Arroyo se refieren a la champeta en uno de sus pasajes musicales, con un humor pícaro aluden al ritmo y principalmente a la persona que se identifica con esta música y baile...Champetuó, champetuó a modo de un reconocimiento de soslayo.

La pedagoga musical cucuteña Mercedes Cortes realizó un trabajo con Elio Boom que muy poca gente conoce, en una época donde la champeta le rondaba el desprestigio por las letras subidas de tono, la compositora hace un arreglo sobre un texto de la poesía española de principios de siglo XX, titulado el trabajo: "De Noche Llega El Lobo", allí hay una decantación tanto en lo letrístico como en lo musical, una mejor vocalización de parte de Elio Boom cuya atmósfera de champeta

está cruzada por una corriente de rap, excelente trabajo rotulado como música infantil en su estructura es un trabajo musical sin límite de edad.

Carlos Vives con su trabajo "Pa' Maité" nos propone un tipo de champeta donde lo urbano moderno del sonido se articula al sonido ancestral de las gaitas en un intento serio de refrescar las raíces musicales del folclor desde la óptica de la Word Music, pero ese sólo intento se quedó en un proyecto inconcluso.

Músicos del universo jazzístico como Antonio Arnedo y Henry Char han mostrado interés por la temática y la sonoridad de la champeta pero no se han decidido aún a lanzarse al vacío y transformar una estructuras que ellos están en capacidad de modificar, claro está desde la perspectivas de los conceptos orquestales y musicales que han venido trabajando. Henry Char en "Cosas en común" logra fusionar el soukous con otras vertientes de la música del Caribe .

Totó La momposina la destacada cantaora de los ritmos del Caribe

colombiano y cubano se acerca de una manera clara a fusionar la champeta con las rítmicas vernaculares del patio. En su más reciente trabajo titulado: "Pacantó", Totó da una breve pincelada a un pasaje de la champeta en el tema: "Milé" (El hombre Borracho), donde ella exclama – champetéalo muchachones atraviesa la sala bailando, entre el golpe de chandé y la atmósfera del porro -, el aire de la champeta se percibe claramente y luego se articula el aire de porro ya con una desarrollada célula rítmica de la champeta, delineada por la guitarra eléctrica, se intercala al aire original, para luego prevalecer la melodía y el ritmo de la champeta de una manera contundente.

Se trata pues de una hermosa propuesta, bien concebida y diseñada por una persona que tiene la formación etnomusicológica y la experiencia personal de ser heredera de una rica tradición folclórica. Totó es una rica mixtura de tradición y modernidad, arte empírico y educación formal en la Universidad de París. Lo raro de los locutores que se proclaman ser los voceros de la champeta en sus espacios no ponen el tema de la prestigiosa folclorista. Sería bue-

no que un organismo oficial de la cultura permitiera que ella les realizara a los músicos de la champeta unos seminarios-talleres para poder presentar trabajos más elaborados y de una confección en su estructura rítmica bien definida, para aspirar a un mayor desarrollo tímbrico, melódico y armónico. La música no está en el instrumento está en el individuo que la hace, los instrumentos son simples vehículos de comunicación, de tal manera que Totó hizo algo parecido a lo que se dio en el folclor dominicano con el merengue, un resultado basado en caminos exploratorios que muestran la familiaridad estructural de las rítmicas del Caribe.

"El hombre más famoso de la tierra" de Fulanito (Rafael Vargas) penetró el mercado musical de Estados Unidos y varios países de América con el tema ya señalado, un experimento musical consistente en mezclar el house, el rap, el hip hop, merengue, bachata, la cumbia y otros géneros caribeños para seducir diferentes gustos musicales.

La música champeta necesita oxigenación, replantear sus esquemas rítmicos y melódicos, en el

arte lo que se repite es muerte, y en ese peligro se encuentra amenazada la champeta, los cultores del movimiento no se han dado cuenta que su mayor virtud (que es dar a conocer sus temas por medio del disco) se está convirtiendo en su mayor defecto por no existir una mirada crítica que los prevenga del derrumbe de los éxitos movidizos del mercado.

Los cruces de los signos corporales

El vario pinto mundo del Caribe está cruzado por el mestizaje tanto en lo insular como en lo continental y esa huella es perceptible a sus diversas expresiones artísticas, entre otras, la música y el baile como matrimonio indisoluble. El Caribe es una historia y cultura compartida, en ese contexto hay que valorar la champeta como una expresión híbrida, habida consideración de estar cruzadas por diferentes culturas, es decir, multiculturalidad presente desde el choque brusco del “descubri-

miento” de América hasta el presente. La población aborigen aniquilada en las antillas, la europea compuesta de múltiples culturas y la africana con su diversidad de lengua y población configuraron en gran medida lo que somos un crisol étnico de solares diversos, huella presente en el arte del Caribe y América.

A la champeta se le critica de poca originalidad, de copiar esquemas rítmicos africanos y antillanos y de carecer de ideas propias de sus cultivadores, quienes la condenan se abstraen que la cultura en sí misma está mediada por singularidades que intercambian directa o indirectamente sus experiencias personales, negociación esta que viene a mostrar que la cultura es un valor múltiple tejida desde diferentes voces, lo que viene a señalar que la originalidad está permeada por otras ideas que casi siempre no son del individuo creador.

Los elementos que se comparten histórica y culturalmente los pueblos del Caribe a través del arte y de manera singular la música está enri-

¹⁷ BENITEZ ROJO, Antonio. El Caribe en el siglo XXI: Un proyecto de investigación . IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias. Bogotá: Editorial Gente Nueva, 1999, p.19

quecida por los cruces de signos artísticos e intelectuales de varios pueblos a modo de vasos comunicantes de donde se reapropian e intercambian lenguajes tanto apalabrados como gestuales, estimativos universales de la cultura. El Caribe en su conjunto de ser cultura representativa de los pueblos del mar nos señala lo que Antonio Benítez Rojo llama: "El eterno paisaje del mar nos ha hecho mirar hacia afuera, hacia el horizonte"¹⁷.

El fenómeno de la champeta como cultura popular urbana se inscribe en la conceptualización de los pueblos del mar de mirar desde el barrio hacia el exterior donde se divisa el horizonte de sus posibilidades culturales que enriquecieron la música y el baile de la champeta gracias al Caribe. La influencia de los signos culturales y sus cruces son características de la champeta y habitan en la memoria del cuerpo como manifestación social.

La experiencia visual del cine y la televisión trajo las imágenes callejeras de un baile complicado, se trataba del break dance, consistente en imitar los movimientos hidráulicos de un robot, pases conocido como

bodypopping, luego venía otra sección llamada locking que es un baile con movimientos controlados donde se agita el cuerpo súbitamente volviendo el cuerpo a su posición inicial y el breaking o b-boying que consiste en girar en el piso sin ningún control.

Estos bailes callejeros generaron choques de pandillas en las barriadas populares de Nueva York y se formaron los grupos de competencias por el baile del break dance; el baile de competencia desarrollado por las pandillas se conoció como uprock. El break dance surge en 1969 con la música de James Brown. Para la misma época el bailarín callejero Don Campbell se hizo famoso en las barriadas negras angelinas por crear un estilo llamado campbellock, combinó el body popping con movimientos incontrolados del tap, todo esto acompañado de expresiones faciales y corporales, eran sugestivas pantomimas y ropa estilo payaso.

En Nueva York la familia de Pistol Pite crearon un nuevo estilo bailable que denominaron electro boggin, se agarraban y simulaban pasarse energía, las muñecas, el cuello y la cadera convulsionaban al

pasar el corrientazo eléctrico, era una representación teatral de un cable vivo. Pero el mayor auge lo alcanza el break dance de donde se derivaron estos bailes por la cobertura de la película "Flash dance". La música rap, house y hip hop se nutrieron de estos movimientos callejeros.

El uprock sirvió para que las pandillas de Nueva York saldaran sus cuentas pendientes, las pandillas formaban un gran círculo, y uno por uno se alternaba para bailar las pandillas rivales chiflaban y las pares aplaudían. La música salía de la grabadora portátil que un pandillero traía en el hombro. Algunas expresiones del baile eran movimientos tomados de las películas de kung fu en la década del 70, la multitud con aplauso daba el veredicto del ganador.

La champeta como muestra musicalailable de la cultura popular barrial es depositaria de todas estas manifestaciones que luego se sincretizaron en las islas del Caribe y llegaron a Cartagena por medio del Festival de Música del Caribe que se convirtió en el caldero donde se vino a sazonar y cocinar la champeta como manifestación híbrida, de tal manera

que, la champeta hay que concebirla como una expresión de la originalidad mestiza.

El itinerario de la champeta no es único, tiene su par con el nacimiento del zouk de Martinica y Guadalupe, estas islas tributaron sus músicas y bailes en Cartagena, donde los artistas locales se asomaron a verse en ese espejo multicolor, que luego amarraron para siempre la hermandad caribeña con las representaciones africanas tales como: Kanda Bongo Man, Diblo Dibala, Soukous Star, Cuatro Estrellas y African Connection.

El zouk podría ser el hermano gemelo de la champeta, prácticamente surgen para la misma época y tienen muchos componentes comunes; sin embargo, el zouk es un género musical (la champeta no) antillano creado entre los años 70 e inicios de los 80 por el Grupo Kassav en Martinica y con influencia en la cultura de Guadalupe, era una búsqueda de una nueva expresión, más personal, en la cual incorporan ritmos haitianos y elementos de la salsa y el latin jazz sobre la base rítmica de la beguine. Todos estos signos culturales se cruzaron en Cartagena a través

del Festival de Música del Caribe y alumbraron el híbrido de la champeta.

Los espacios con vocación universal se prestan para el mestizaje interminable de los cruces étnicos y culturales y Cartagena es uno de ellos, de tal manera que, la champeta no podría surgir en otra parte porque las condiciones sociales, históricas, ambientales y culturales del paisaje que se mira al exterior estaban dado aquí y no en otro

sitio, esos elementos en su conjunto condicionaron la aparición de la champeta como cultura urbana. Lo que viene a confirmar una vez más que el tránsito de la universalidad se da en mar del Caribe, a quien el poeta de Santa Lucía Derek Walcott llama el mar de la historia y la champeta es hija legítima de esos cruces históricos y culturales, ella presenta el tinte de su sellos imborrables que se hilaron en Cartagena con los retazos del mundo.

MARIA LEONOR AGUILA G.

**LA ARTESANIA TOQUILLERA:
CONSOLIDACION Y DECADENCIA**

La historia económica de las provincias de Azuay y de Cañar desde finales del siglo XIX, hasta la segunda mitad del siglo XX, ha estado íntimamente relacionada al tejido de los sombreros de paja toquilla. Es una manufactura que identifica claramente a las provincias en mención, siendo digno de destacarse el hecho de que no siendo éstas productoras de la materia prima, hayan encontrado en su gente la mano de obra idónea para el desarrollo del tejido de los sombreros de paja toquilla.

Es una artesanía en la que se observa como una amplia gama de individuos a lo largo de los años, han configurado patrones socio-económicos en nuestro país claramente identificables, ya que el tipo de economía existente, siempre va a generar la presencia de una sociedad que va a moverse en torno a las divisas que éstas ha generado y este comportamiento es, naturalmente, distinto de la que se dio en la época de la Colonia, o a comienzos de la República y de lo que se da en la actualidad.

Si se observa globalmente el problema se puede apreciar que la naturaleza de la red socioeconómica, está dada por una serie de aspectos históricos, geográficos, humanos y comerciales. Así, se conoce que en la Colonia se manufacturaron ya sombreros de paja toquilla, lo cual necesariamente implicó un conjunto de relaciones, totalmente diferentes de lo que ocurre hoy en el contexto general del país.

Geográficamente la manufactura de los sombreros de paja toquilla se halla distribuida en determinados lugares de la costa y de la sierra, la primera como productora y procesadora de la planta y la segunda tan sólo como procesadora de la misma, pues no hay que olvidar que los sombreros de paja toquilla tienen sus inicios en la provincia de Manabí, en las ciudades de Montecristi y Jipijapa y tan sólo a partir, aproximadamente, de la segunda mitad del siglo XIX, se difunde y enseña el tejido en las provincias de Azuay y de Cañar en general y concretamente en las ciudades de Cuenca, Azogues y Biblián.

Es una artesanía en la que se evidencia la participación de una muy

variada gama de individuos, que pertenecen no sólo a distintos estratos sociales, sino que son de origen étnico diverso: cholos, montubios. La producción de esta artesanía también está destinada a satisfacer los mercados tanto internacionales como nacionales, determinando de esta manera, que otro conjunto de individuos, los exportadores, participen en la red socioeconómica generada por esta manufactura.

Las divisas que genera el aparato productivo tampoco son distribuidas equitativamente en los diferentes estratos sociales, pues unos son los que aportan la mano de obra y



realizan la transformación misma de la materia prima y otros los que realmente se benefician, por poseer mayores capitales.

La ciudad de Cuenca se inserta al mercado internacional con la exportación de los sombreros de paja toquilla, ya que si bien fue la cascarilla el primer producto de exportación, ésta no generó estratos sociales, ni estuvo ubicada dentro del modo capitalista de producción. Antes del tejido de los sombreros, el morador azuayo de tradicional habilidad manual, tejía el tocuyo (lana) siendo los sacos de algodón traídos desde el Virreynato del Perú y distribuidos en Azuay y Cañar y luego vendidos por los comerciantes limeños cuando retornaban a su país. Fue una época de bonanza para nuestra provincia, llegando Cuenca a convertirse, después de Quito en la ciudad más poblada del Ecuador.

Con la manufactura de los sombreros de paja toquilla sucede cosa similar y así en la primera mitad del siglo XX, la exportación de los sombreros alcanzan cifras muy significativas, no sólo a nivel de provincia sino de todo el país. Es una época en que estas provincias australes se

convierten en un gran taller manufacturero, monopolizados por un grupo de exportadores localizados en la ciudad de Cuenca y asociados a Casas Exportadoras, básicamente de Estados Unidos.

Hacia la década de los años 1950 el Ecuador vive el "boom bananero" y la galopante confección de sombreros de paja toquilla detiene su marcha, tanto por la disminución de la demanda externa como por la caída de los precios internacionales. Si bien el sombrero toquillero adquirió fama por la finura del tejido realizado en Montecristi y Jipijapa, es en Azuay y Cañar en donde, a partir de los años mencionados, se concentra su producción, por cuanto los tejedores de la costa, poco a poco, reemplazan esta manufactura por el tejido del mimbre y de los muebles metálicos.

Las provincias australes, a partir de 1965, aproximadamente, experimentaron un brusco estancamiento de su economía por la paralización de sus dos actividades fundamentales: la agricultura y la manufactura de los sombreros. La primera por poseer una estructura anacrónica, producto del minifundio y de la par-

relación existente en la zona, que determina la existencia de una agricultura de subsistencia o de consumo interno, contrapuesta con la economía comercial o de exportación existente en la costa y la segunda, por la caída tanto en montos de exportación, como en precios del tradicional sombrero de paja toquilla. Ello determina una dependencia de Azuay y de Cañar hacia las casas importadoras, que disminuyen notablemente los pedidos, lo cual trajo como consecuencia, la desocupación de miles y miles de tejedores, muchos de los cuales se vieron obligados a buscar otras actividades o alternativas, que les permitiera diversificar la artesanía toquillera.

El hecho de que la manufactura de los sombreros de paja toquilla aparezca, se manifieste, se consolide y se mantenga en Azuay y Cañar, puede encontrar su explicación en la inmensa tradición artesanal que siempre ha caracterizado a lo que podríamos llamar la región centro-sur del Ecuador, talento, creatividad y habilidades que han sido reconocidas desde épocas de la Colonia.

No hay que olvidar tampoco, que en la provincia de Manabí, que

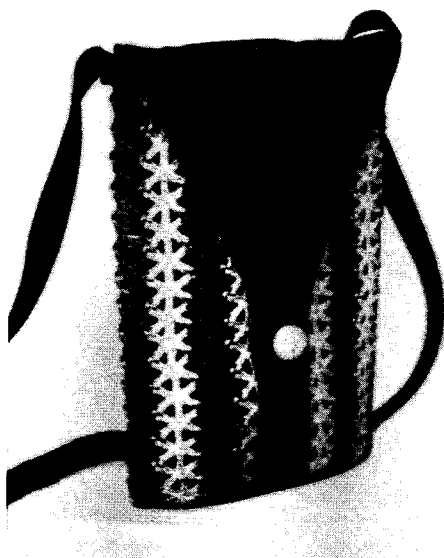
además es productora de la planta, se desarrolló también el tejido de los sombreros, los mismos que alcanzaron elevados niveles de reconocimiento a nivel internacional y que en su época de auge contaban para su comercialización con la existencia de dos Casas Exportadoras, las cuales con el pasar del tiempo, abandonaron esta actividad por no considerarla rentable y es entonces, únicamente en la ciudad de Cuenca, donde encontramos la presencia de dichas Casas, situación que se la mantiene hasta la presente fecha.

La situación actual de los sombreros de paja toquilla, podemos afirmar que se ha mantenido con ciertos altibajos, nunca se volvió a alcanzar las cifras pasadas en cuanto a exportaciones se refiere y es la razón para



que en torno al tejido hayan desde finales de la década de 1970, comenzado a aparecer una serie de productos alternativos al sombrero, los mismos que han ido perfeccionándose a lo largo de los años.

Es una diversidad de objetos que son manufacturados utilizando también la Carludovica Palmata, comúnmente, conocida como paja toquilla como materia prima. El trabajo lo realizan casi exclusivamente las mujeres. Se requiere paciencia, minuciosidad y detalle en su manufactura, tanto por su reducido tamaño, como por la delicadeza de unos y la elegancia, finura y vistosidad de



todos. La técnica inicial es similar a la empleada en los sombreros, es un oficio que inicialmente apareció con la finalidad de evitar los desperdicios de la fibra, o tratando de obtener una mejor remuneración, por ser un trabajo más rápido o por la poca demanda y baja de los precios de los tradicionales sombreros.

Con las variaciones en los montos y precios de la exportación de los sombreros, esta artesanía se ha mantenido hasta la presente fecha, siendo, indiscutiblemente estos artículos los que siguen ocupando los sitios preponderantes y los que en cierta medida han contribuido en el conocimiento de la artesanía ecuatoriana. Las Casas Exportadoras siguen desempeñando un papel fundamental y si bien muchas de las iniciales han desaparecido, algunas de las tradicionales se han mantenido y consolidado a través de los años.

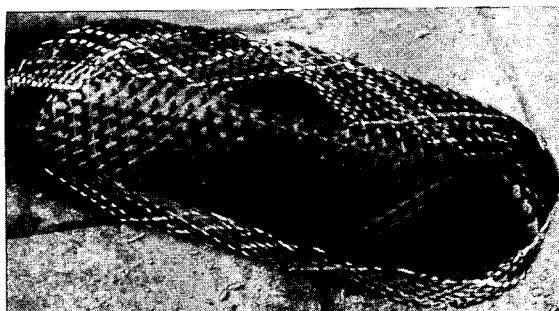
Sin embargo, uno de los principales problemas a los que hoy en día se ve enfrentada esta artesanía, es a la aparición de los sombreros confeccionados con fibras sintéticas provenientes del lejano oriente. En sus inicios sus sombreros eran elaborados en máquinas y su producción en

serie, pero incluso hoy en día muchos son hechos a mano y mantienen el mismo tejido circular tan propio de nuestros sombreros toquilleros. La competencia es dura debido a los costos de fabricación y a la venta final de estos productos, con los que difícilmente estamos en capacidad de competir, pues si bien la fama y la tradición tan bien ganada del sombrero ecuatoriano, todavía se mantiene, es necesario que se busquen mecanismos para fortalecerlos, impulsarlos y comercializarlos a mayor escala, tanto de nuevos mercados como de mayores volúmenes de exportación.

Considero, incluso, necesario el nombre con el que originalmente nos dimos a conocer, como lo es el de "panama hat", pues hoy en día éste es un nombre referencial, años atrás quedó definitivamente aclarada su procedencia original, hoy to-

dos saben que los panamá hat son manufacturados en el Ecuador y éste es un nombre que ha quedado como símbolo de calidad, similar a los calificativos de montecristi o cuenca.

Con la caída y decadencia de los volúmenes de exportación, nuestras hábiles y creativas artesanas se idearon para aprovechar al máximo los sobrantes de la fibra, que por su naturaleza, al ser suave y dócil para el manejo, responde, idóneamente, a las habilidades manuales, que mediante el tejido permite la confección de objetos finales en los que las fronteras entre lo utilitario y lo estético se confunden en un sólo abrazo. Es cabalmente, su suavidad y poco peso lo que permite servir de vestuario ya que además de cubrir y proteger el cuerpo le sirve de adorno, cuya concepción varía de país en país y de época en época, pues depende, en un



alto porcentaje de la moda, a la que siempre le ha caracterizado su veleidosidad y rapidez en sus cambios.

Comprobado está, que el ser humano tiene una ilimitada dimensión estética, pues puede encontrar en los entornos naturales, contenidos de belleza que motivan su espíritu y les faculta a modificar lo que espontáneamente brinda la naturaleza, elaborando objetos de distinta índole, cuya belleza refleja el espíritu del creador y se traslada en tantos y tantos objetos finales, que servirán más tarde, para el uso y deleite de los demás.

La artesanía y todas sus manifestaciones son bellas y útiles a la vez, son arte en la mejor expresión de la palabra, responden a la habilidad innata de las artesanas, son dualidades que se funden y se hermanan, satisfacen necesidades utilitarias y estéticas de los usuarios, expresan lo grato y hermoso que encierran estos espíritus creativos, que encuentran en esta fibra la ocasión propicia para expresar esa inmensa riqueza interior y esa envidiable habilidad manual legada desde épocas pasadas.

La competencia con los sombreros sintéticos de la China, se agudiza cada vez más, es una situación que ha empeorado a partir del año 2000, año en el que el Ecuador resolvió adoptar el dólar como moneda oficial. Para corroborar lo anterior, baste citar por ejemplo, que el costo de un sombrero fino de paja toquilla ecuatoriano, fluctúa en el exterior entre los 120 y 400 dólares, un sintético se lo vende aproximadamente a 8 dólares, son precios que se los encuentran en el internet y en las páginas web, lo que hace que cada vez el sombrero de paja toquilla ecuatoriana sea poco rentable.

A pesar de los problemas presentados dentro de esta artesanía, sin embargo, también hay que destacar que sí se han robustecido y consolidado algunas asociaciones o cooperativas de tejedoras, ya sea de sombreros o de productos alternos o sustitutivos al mismo, tal es el caso de la asociación de tejedoras María Auxiliadora, localizada en un cantón sureste de la provincia del Azuay, el Sígsig, que cuenta con un número cercano a las 300 artesanas y del Museo Artesanal de Gualaceo que cuenta aproximadamente con unas 180 tejedoras asociadas al mismo.

En el un caso, se dedican con exclusividad al tejido del sombrero y en el segundo, gracias al apoyo brindado por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP y de la Organización de Estados Americanos, OEA se ha perfeccionado el tejido de una serie de productos y objetos alternativos y sustitutivos del sombrero toquillero, los mismos que encierran enorme belleza y contienen el contenido tanto estético como utilitario.

Sígsig, se ha dado a conocer en los últimos años, por constituir el reducto más fuerte y numeroso en donde hábiles y laboriosas manos femeninas, manufacturan los más variados, finos y elegantes sombreros de paja toquilla, son las toquilleras las que han dado fama y vida a esta región, que guarda una relación centenaria del tejido de la paja toquilla. El alrededor del río Santa Bárbara, de majestuosa belleza y tradiciones, se aglomeran las tejedoras, pertenecientes a la Asociación de Toquilleras María Auxiliadora, quienes no se contentan únicamente con tejer el sombrero, sino que ya están realizando los procesos necesarios de la compostura, con miras a la comercialización exterior, para lo cual han

solicitado ayuda de varias ONGs extranjeras, tanto en el asesoramiento que les puedan brindar, sobre todo en lo referente al teñido, como también buscando la posibilidad de poder abrir canales de comercialización directa, sin intermediarios, con la finalidad de que las ganancias obtenidas dentro de esta artesanía, puedan ser revertidas en bien de las artesanas, quienes son las verdaderas artífices de la manufactura toquillera.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP, a finales de la década de los años setenta y fundamentalmente desde 1980 en adelante, primero en el



Museo Comunidad de Chordeleg, ubicado en el cantón del mismo nombre y desde 1990 en el Museo Artesanal de Gualaceo ha impulsado y promocionado la confección de una serie de objetos alternativos al tejido de nuestro tradicional sombrero de paja toquilla, primero porque los sombreros a partir de 1960 sufrieron una caída tanto en precio como en volúmenes de exportación bastante considerables, dejando en la desocupación a miles de personas y en segundo lugar, porque se vio la necesidad de buscar una serie de objetos sustitutivos, para aprovechar las fibras sobrantes que por ser demasiado cortas no servían para el tejido de los sombreros, como para brindar nuevas posibilidades de ocupación a la gente de estos cantones orientales de la provincia del Azuay

Hoy en día, ya es notoria la existencia de una enorme diversificación de productos y objetos que son manufacturados utilizando como materia prima la Carludovica Palmata. Es una artesanía que como se indicó, aparece para evitar los desperdicios de la fibra, ya que cuanto se efectúan las particiones previas al tejido del sombrero, unas resultan más cortas que las otras o porque

creyeron que con esta **manufactura** podían obtener una **mejor remuneración** económica, al aprovechar al máximo la materia prima y al ser susceptibles de elaborarlos en tiempo menor. Incluso, según el decir de muchas tejedoras, es un trabajo más fácil de llevarlo a cabo y están conscientes que al existir esta diversificación de objetos, están ofreciendo al usuario final un producto totalmente terminado, que no requiere de los procesos de compostura, como ocurre en la artesanía sombrerera, en los que se hacen indispensables los mismos, para comercialarlos o usarlos, pues basta recordar que nosotros como país, únicamente exportamos campanas o formas de paja toquilla y son los países importadores, debido a una serie de convenios existentes, los que realizan los dos últimos procesos de compostura del sombrero como lo constituye el tafilete y el guarnecido.

En esta inmensa variedad de objetos, están presentes contenidos estéticos y utilitarios, que guardan belleza, armonía y sincronía digna de todo elogio. Se hallan combinados con maestría y perfección, matices, gamas, colores, figuras geométricas, tejidos pareados, calados,

chullas, cualidades que los individualizan y los convierten en únicos y exclusivos, tanto en los comercios nacionales como extranjeros, siendo los últimos los que más aprecian y valoran la enorme importancia y valía que tienen todos los objetos manufacturados.

A diferencia de los sombreros, esta diversificación constituye una manufactura en la que se requiere la presencia de un menor número de intermediarios, por cuanto no se realizan todos los procesos de composición indispensables dentro de los sombreros y son las propias artesanas, las que están en capacidad de iniciar y concluir por sí mismas su misión. A pesar de ello, sí existen ciertos procesos similares a los empleados en los sombreros y que son imposibles de eludirlos y que hacen referencia al tratamiento, mejoramiento y procesamiento de la materia prima, ya que gracias a éstos la materia prima adquiere el color y sobre todo la flexibilidad necesaria para que comience la artística labor.

El diseño de estos nuevos productos en sus inicios surgió en forma espontánea, evidenciando el enorme potencial y riqueza espiritual creativa

de los artesanos toquilleros, diseño espontáneo que se deriva de la creatividad innata del ser humano. Es el diseño hoy en día, el que se desarrolla exitosamente mediante la formación teórica-práctica de personas atraídas por esa profesión, en la que juega un papel esencial la búsqueda exitosa de objetos finales, que aprovechan las virtudes de los materiales. Podríamos decir que gracias al diseño, se enrumba y se disciplina la creatividad humana, se adecúan armónicamente los contenidos estéticos, los mismos que adquieren funcionalidad utilitaria en los objetos finales, todos ellos matizados con la belleza e innovación creadora, que plasman nuestras tejedoras toquilleras.



Con el auspicio de la OEA, el CIDAP, desarrolló un proyecto destinado a encontrar nuevos artículos alternativos al tejido de los sombreros de paja toquilla, fue un trabajo conjunto, realizado por profesionales del diseño, junto con las artesanas que son las conocedoras de los secretos y bondades de la Carludovica Palmata. Es un proyecto en el que se propuso la realización de más de 102 nuevos prototipos de paja toquilla, cuya finalidad, si bien es fundamentalmente decorativa, también permite añadir a los contenidos estéticos de los objetos, funciones utilitarias necesarias en la vida cotidiana.

En este proyecto, desarrollado a partir del año 2000, existe una valiosa innovación que no puede dejarse de citar y de señalar, por primera vez nuestras tejedoras aprenden a tejer en recto, ya no utilizando el tejido circular propio del comienzo del sombrero, ello ha permitido que individuales, tapetes y otros objetos adquieran formas rectilíneas que se ajustan en mejor forma a los gustos y apetencias de los usuarios. También dentro de esta línea cabe destacar las primeras incursiones que se hicieron empleando el telar en el tejido con la paja toquilla, es una técnica que

permite obtener objetos de tamaño limitado a la longitud de la materia prima. No sólo la paja es empleada en estos artículos, existen curiosas y novedosas combinaciones de la fibra con madera, cuero, hierro que le dan mayor vistosidad gracias, todo ello, al colorido y diversa cromática empleada, objetos en el que el color natural de la fibra ha sido transformado en una gama de tonalidades acordes con los gustos y apetencias de la moda internacional y que han sido posible de emplearlos con excelentes resultados gracias a tintes especiales, ecológicos en su gran mayoría, que se consiguen en el mercado nacional y que se los ha logrado fijar mediante un arduo, delicado y paciente proceso desarrollado por los propios tejedores, trabajo que lo realizan en comunidad, según el tipo de objeto por confeccionarse.

Así se ha puesto en consideración del público, una serie de cajas de variadas formas geométricas para guardar objetos, conjuntamente con otras más pequeñas que sirven como envoltorios de joyas u otro tipo de bienes. Las lámparas cuya función es alumbrar y brindar claridad, están hermosamente combinadas sus pantallas con tejidos de paja

toquilla, que dejan a través del mismo filtrar la luz y proporcionar paz y tranquilidad en la quietud hogareña. Portafolios, cobertores de libros y de cuadernos sirven para guardar a los elementos de la cultura y de la ciencia, al igual que portachequeras, monederos, servilleteros, portavasos, flores de variadas formas, animales para las cunas de los niños, etc, etc, etc, son algunos de estos objetos finales, que nuestras hábiles artesanas, están poniendo a prueba en el mercado local, nacional y extranjero. Paradójicamente, los últimos son los que más aprecian y valoran con verdadera justicia, la paciencia, constancia y laboriosidad de nuestras tejedoras, que trabajan sin alarde y en silencio, generalmente en sus campiñas, lugares hasta cierto punto apartados de las civilizaciones modernas, plasmando y expresando diariamente, durante toda su vida, su inmenso e invaluable sentimiento creativo en infinidad de productos y de objetos.

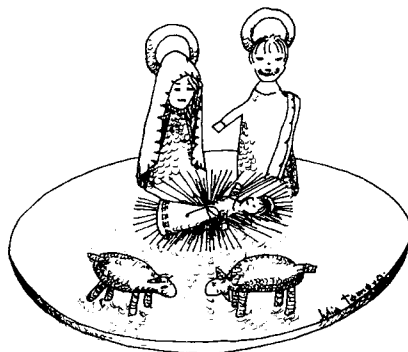
Lastimosamente, el artesano ecuatoriano no es comerciante. No conoce la inmensa valía de su misión y de su trabajo y no se da cuenta en forma cabal en qué medida es explotado. A pesar de ello continúa ade-

lante. Parece ser que la habilidad que poseen es imposible de dejarla estática y entonces crean para el público, para el más exigente, por lo que se hace imposible, si se observa con detenimiento, dejar de admirar el enorme fruto de su labor.

Los diversos productos alternos al tejido de los sombreros de paja toquilla son una manufactura de tipo casero, no industrializada aún ni llevada a cabo con la magnitud de la de los sombreros. Sin embargo, sí hay excedente susceptible de ser comercializado, aunque no existen todavía empresarios, cooperativas u otro tipo de asociaciones toquilleras que se dediquen a este tipo de labor, situación que puede explicarse, ya sea por



el temor existente en algunos de que se registren pérdidas en sus capitales o por considerarlos productos insignificantes y sin importancia y que no podrán tener en los mercados nacionales e internacionales ni la demanda, ni ocupar el sitio que ha tenido y tiene el sombrero de paja toquilla. Miedos, temores y consideraciones sin ningún fundamento, ni razón lógica sustentable, por cuanto el rumbo y giro que han tenido estos objetos es digno de elogio y de mención. En éstos no solamente está presente el arte del tejido con sus variadas innovaciones y técnicas, sino que en ellos se combina magistralmente el diseño, las tonalidades y se les ha logrado dotar de características decorativas y utilitarias para



ser usados en los hogares, lugares de trabajo, etc, por su practicidad y porque es la única y verdadera forma de ayudar y valorar a la artesanía y ni se diga a una artesanía tan tradicional como lo es la de la paja toquilla.

Son artículos que en cuanto a sus montos registran escalas muy pequeñas y en ciertos mercados insignificantes, pero que sin embargo ya son conocidos en ciertos mercados internacionales, no tanto gracias a la exportación de grupos empresarios, sino más bien por contactos particulares o de determinadas Instituciones y más bien el problema que se vive en la actualidad es la incapacidad de encontrar tejedoras para poder cumplir con los pedidos por un lado y por otro para seguir la producción en lo que se refiere a los nuevos prototipos. La explicación a la ausencia de mano de obra a la que se ve enfrentada esta manufactura, se la encuentra en la fuerte migración internacional que experimenta la población rural de las provincias australes del Ecuador, desde hace aproximadamente unos 10 años atrás.

Es por ello que la población migrante, en cierta medida, es mano

de obra calificada, al menos en cuanto al tejido de los productos alternativos de los sombreros de paja toquilla se refiere, así lo certifican las estadísticas y las cifras que se disponen en los principales centros en que se tejen este tipo de productos, en los que se observa que la gente que ha sido debidamente capacitada y ha demostrado enorme potencial creativo, ha migrado tanto a España como a Estados Unidos.

El trabajo que está por realizarse es, por lo tanto, arduo y difícil, no se puede decaer bajo ningún concepto, hay que capacitar, formar y organizar un grupo lo suficientemente estable de tejedores, con la finalidad de lograr que estos nuevos objetos poco a poco vayan encontrando un puesto y luego ocupen un sitio tanto dentro de los mercados locales, nacionales como de los internacionales.

Desgraciadamente, para finalizar este artículo hay que señalar que el sinsombrerismo, término ya empleado dentro de la investigación toquillera y que debe entenderse como el poco gusto de la gente a usar el sombrero tiene que seguirse combatiendo y para palear esto hay que hacer que la manufactura toquillera se convierta en núcleo de arte y de necesidad. Indiscutiblemente toda artesanía e industria tienen que tener en cuenta estos dos aspectos esenciales que son inherentes a su existencia misma, pues el aspecto artístico es inmortal y la necesidad de tener, usar y gozar de las cosas tiene que ser esencia artística, sólo así subsisten, perduran y se mantienen las cosas y ni se diga nuestras artesanías en general y en este caso particular la de paja toquilla.

**VIOLENCIA Y ARTESANIA EN EL PERU ANDINO.
EN TORNO A UN RETABLO AYACUCHANO**

La cultura es dinámica y la artesanía, una de sus expresiones, también. Aún cuando una cierta tendencia idealista quiere ver en la artesanía una supervivencia de expresiones pretéritas, lo cierto es que sus técnicas, estilos y motivos cambian

a la par que lo hace el contexto socio-histórico en el que se circunscriben sus productores. Artesanías y artesanos son hijos de su tiempo¹.

Siendo así, habría sido extraño que la artesanía peruana no hubiese

* Grupo de Investigaciones Andinas. Universidad de Barcelona

Sobre el cambio tecnológico en la producción artesanal, véase Claudio MALO GONZALEZ "Tecnología y artesanías: revitalización de las tecnologías del pasado e incorporación de tecnologías del presente en las artesanías", *Artesanías de América*, 30: 5-18. 1989. Para el autor, la introducción de técnicas modernas en la producción artesanal es el resultado lógico de la adaptación del artesano a su mundo, y ello no tiene que suponer una pérdida de "autenticidad". En otros trabajos ("Artesanías, cultura popular y diseños", *Artesanías de América*, 33: 39-54. 1990; "Artesanías, diseño, calidad y mercado", *Artesanías de América*, 49: 5-22. 1996) el mismo autor señala como la artesanía es una expresión en movimiento, que se adecúa a los cambios sociales y culturales del productor, así como a la demanda del mercado.

reflejado el estado de violencia que durante la década de 1980 y casi la primera mitad de la siguiente vivió el país, protagonizado por la guerrilla de Sendero Luminoso² y, con menor fuerza, el MRTA³, de un lado y por las fuerzas armadas y policiales gubernamentales, de otro. Fueron casi quince años de guerra cuya principal víctima fue la población rural de la sierra andina. A finales de la década de 1990 esta lucha aún continúa, si bien circunscrita a espacios concretos de la selva amazónica

El presente artículo gira alrededor de un retablo ayacuchano de autor anónimo que hallamos en 1992 en una tienda de artesanías de la ciudad de Cusco. Tradicionalmente el motivo de estos retablos⁴ solía ser ganadero y religioso: eran de dos pisos, y en ellos se representaban escenas en los que se evidenciaban la religiosidad popular serrana rela-

cionada con la fiesta de marcación del ganado, fiesta que el retablo presidía. Sin embargo, en la década de 1930 uno de los autores de retablos más reconocidos, Joaquín López Antay, empezó a introducir nuevas composiciones en sus trabajos, fenómeno del que no fue ajeno la influencia de pintores indigenistas. Inicialmente insertó motivos religiosos, como procesiones o escenas bíblicas. Finalmente acabó incluyendo ambientes seculares y profanos de tema costumbrista: bailes, peleas de gallos, yawar fiestas, etc. También aumentó el tamaño de los retablos y varió el número de pisos que hasta entonces los componían. Con este artista se inició un proceso de innovación en el retablo que aún hoy continúa⁵.

El retablo en el que se centra el presente artículo tiene un argumento totalmente distinto: la violencia y la

². Oficialmente, Partido Comunista del Perú.

³. Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

⁴. También denominados "sanmarcos"

⁵. Sobre la revolución que en el retablo ayacuchano inició Joaquín López, véase José María ARGUEDAS "Del retablo mágico al retablo mercantil", en *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Calicanto. 1976. Pp: 248-254. Publicado originalmente en 1962; y "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XX. 1989. Pp: 148-172. Publicado originalmente en 1951. Más recientemente, cabe destacar el trabajo del historiador Pablo MACERA "Los retablos andinos y don Joaquín López Antay", *Boletín de Lima*, 19. 1982.

guerra. Que tengamos constancia, este tema fue adoptado en la artesanía peruana en la segunda mitad de la década de 1980 y ha tenido su reflejo no sólo en retablos, sino también en otras formas artesanales como los mates burilados, las arpilleras y las tablas pintadas⁶. No obstante, los retablos parece que han sido uno de los ámbitos donde con más prolijidad se ha desarrollado. No es extraño, si tenemos en cuenta que Ayacucho, donde se producen, es el departamento que más sufrió la violencia política. Los muertos se contaron por miles, la mayoría campesinos y distritos enteros quedaron despoblados, al ser forzados sus habitantes a abandonarlos para salvar sus vidas. En Ayacucho y en concreto en la Universidad de San Cristóbal de

Huamanga, se formó Sendero Luminoso, primero como una de las múltiples escisiones del Partido Comunista del Perú y más tarde como guerrilla revolucionaria. Su máximo líder, Abimael Guzmán, era profesor de esa universidad⁷. En estos trabajos artesanales el campesino sigue siendo uno de los protagonistas de la escena, pero en condición de víctima: en las escenas representadas siempre aparece asesinado o asaltado por otros personajes armados.

El retablo en el que centraremos nuestra atención no es, cualitativamente, una obra muy elaborada. La caja, de madera y yeso, mide unos 22cm de alto por 16 de ancho y 6 de profundidad. Se trata, pues, de un

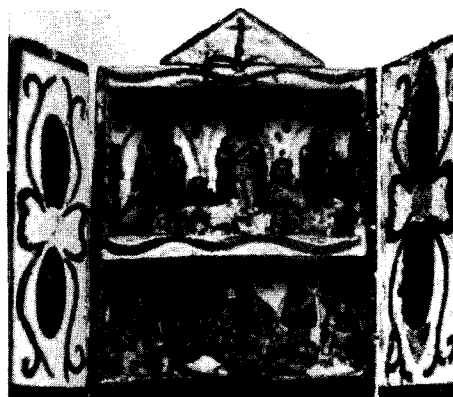
⁶ En relación a la artesanía de protesta durante el conflicto armado, cabe destacar el trabajo de Billie Jean ISBELL "Violence in Peru: Performances and Dialogues", *American Anthropologist*, 100 (2): 280-292. 1998. La representación en las obras artesanales de la realidad socio-política al que se enfrenta su creador no es algo nuevo en el Perú. En concreto los mates burilados, especialmente los denominados "mates narrativos" que explican historias en forma de historieta o cuentos de cordel, han tendido a ser un medio de expresión de reivindicaciones sociales (María Angélica SALAS, *Mates de Cochabamba: Productores artesanales en la sierra central*. Lima: Mosca Azul editores). En el campo de los retablos, el mismo Joaquín López también introdujo temas con cierto carácter reivindicativo. Una de sus obras más conocidas representa la cárcel de Huamanga (José María ARGUEDAS, op.cit.1976).

Sobre los orígenes de Sendero Luminoso, véase: Carlos Iván DEGREGORI *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso* Lima: IEP. 1990. La bibliografía sobre Sendero Luminoso y la guerra es muy amplia; desde la segunda mitad de la década de 1980 ha sido uno de los temas más recurridos por investigadores de distintas disciplinas: antropólogos, politólogos, historiadores, etc.

retablo no muy grande, pero de un tamaño bastante generalizado ya que es de fácil transporte para el turista, uno de sus más importantes consumidores. El retablo es clásico en su estructura: está dividido horizontalmente en dos espacios de similares dimensiones, en cada uno de los cuales se representa una escena. No lo es, en cambio, en su tema. El espacio superior refleja la agresión que sufren los campesinos por parte de individuos armados: a la izquierda aparecen tres personajes provistos de largos cuchillos y metralletas, uno de ellos encapuchado, que apuntan con sus armas a tres campesinos indefensos situados a la derecha, dos hombres y una mujer, que conducen sendas llamas cargadas con mercancías. En el fondo, sobre la caja, están dibujadas montañas nevadas. La escena inferior representa un enfrentamiento entre fuerzas militares o policiales gubernamentales y una columna guerrillera, posiblemente senderista. Estos segundos se sitúan a la izquierda. Son cuatro personajes, todos encapuchados. Tres de ellos van armados con metralletas, y el cuarto lleva una bandera con el símbolo de la hoz y el martillo. A la derecha se encuentran los militares o policías, uniformados y con la cara

descubierta. Son tres, armados de metralletas. Dos personajes por cada bando están en posición de caída, manchados de sangre. El fondo pintado representa un incendio.

Es indiscutible que el retablo, como la mayoría de los trabajos de este estilo, tiene un carácter de protesta: evidencia la situación del campesino como individuo enajenado de sus derechos fundamentales, inerme ante la violencia que gira a su alrededor y del que es la principal víctima. Sin embargo, lo que plantea dudas, es hacia quien o quienes va dirigida su crítica. Al ver por primera vez la obra, nuestra percepción fue que los personajes armados que atacaban a los campesinos en la escena superior eran guerrilleros senderistas. Pero una observación más reflexionada nos llevó a descubrir que aquello que



el retablo narraba no era tan obvio, sino que, por el contrario, mostraba una ambigüedad nada casual. Finalmente descubrimos hasta cuatro posibles versiones diferentes.

Una es la explicada: los campesinos son atacados por una columna guerrillera. Esta versión vendría amparada por el lugar donde se encontró el retablo: una de las más famosas tiendas de artesanías para los turistas del Cusco, situada cerca de la plaza de San Blas. Un lugar excesivamente público como para pensar que la obra pudiera tener un componente subversivo, ni siquiera crítico contra las fuerzas gubernamentales.

Otra versión consistiría en considerar que los asaltantes son soldados o policías sin uniformar. En Perú no son extrañas las acusaciones, ciertas o falsas, de que miembros de la policía y el ejército se dedican al asalto y al robo como una manera de redondear sus salarios, asaltos y robos que después achacan a la subversión o a la delincuencia común. Esta interpretación estaría avalada por el hecho de que los dos asaltantes no encapuchados llevan barba, un elemento que en la iconografía andina

representa a individuos ajenos a la Sierra. Mientras que las bases de Sendero Luminoso era de origen serrano, el ejército tendía a ser de origen criollo.

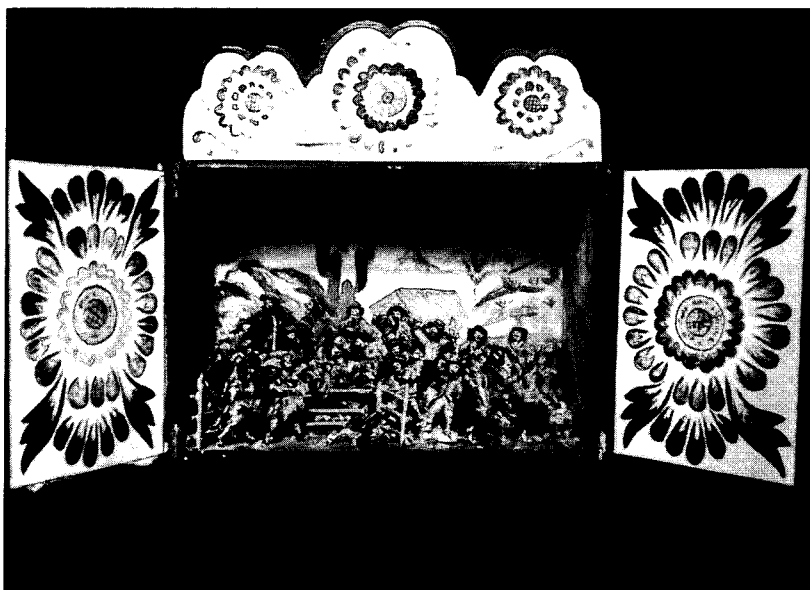
Una tercera versión sería la de entender que el argumento del retablo es la violencia existente en la Sierra. Las dos escenas serían independientes y explicarían caras diferentes de esa violencia: una, la generada por bandidos y abigeos; la otra, la de la lucha armada entre fuerzas gubernamentales y la subversión.

La cuarta explicación jugaría con la ambigüedad de la obra. En este caso, el retablo dejaría al descubierto que el campesino es víctima tanto de un bando como de otro. Es igual quien sea el atacante en la escena superior: las consecuencias para el campesino son las mismas. El campesino es víctima de ambos. En la escena inferior, guerrilla y ejército se enfrentan en igualdad de condiciones; incluso el número de abatidos por bando es el mismo. En cambio, en la escena superior la distribución de la fuerza está desequilibrada.

A todo caso, la ambigüedad con

la que juega el autor le permite (y también a quien lo vende) librarse de ser acusado con propiedad de tomar partido por alguno de los contendientes. Y sin embargo, el retablo no deja de ser una denuncia de la violencia que padece el campesino andino. Para ello el artista ha sabido crear lo que Umberto Eco denomina una "obra abierta": una obra sin final explícito, que quien la observa ha de terminar en base a sus propios valores y conocimientos (8).

La guerra y la violencia no es un argumento muy generalizado en la producción artesanal, posiblemente por el temor que producía hablar de estos temas en los peores años del conflicto. Pero las obras realizadas al respecto evidencian la necesidad de los autores de expresar sus vivencias y su pensamiento a través de su obra, más allá de esos miedos y aunque sea de una manera ambigua, como en el caso del retablo estudiado, lo que se descubre es que la artesanía es un elemento vivo.



Umberto ECO La definición del arte. Barcelona: Planeta. 1985. Original en 1968.

exposiciones en el CIDAP

FARAH ALVARADO S.

LAS EXPOSICIONES VENTA EN EL CIDAP

El los albores del tercer milenio, el término arte es interpretado como algo que realiza un artista que proyecta su creatividad hacia lo bello. El universo de la belleza no se agota en la contemplación, la creatividad humana se manifiesta en la producción de obras que contienen valores estéticos que han sido procesados en su mundo interior, reproduciendo figurativamente aquello está afuera, expresando inquietudes que bullen en su mundo interior o, transformando en obras lo que se confeccionó en la mente.

La creatividad puede proyectarse hacia lo utilitario y hacia lo estético, es más, hacia una fusión de las dos y, es allí precisamente, en donde las artesanías ganan su espacio, muy aparte de la producción industrial, en donde los objetos se elaboran en masa, rompiendo una fusión milenaria.

El artesano y la artesanía se modifican con el transcurrir del tiempo, llenan un espacio conforme a las necesidades y apetencias de la moda, fusiona nuevos materiales o simple-

mente los elimina, así surgen nuevos diseños, nuevas creaciones y se renuevan aquellas que tuvieron acogida años atrás.

Esta nueva tendencia, sugiere nuevos campos de expresión, llegar a quienes sienten admiración y simpatía para con este mundo distinto, la comprensión de valores, sentimientos y aspiraciones hacia los cuales se encamina una artesanía.

Ante ello, y sin pretender competir con otras expresiones artísticas, desde hace varios años, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, ha generando este espacio, realizando una serie de Exposiciones-venta que mes a mes deleitan al público generando enorme aceptación de quienes concurren a las mismas.

Es así que, a lo largo de este año, el CIDAP ha realizado las siguientes Exposiciones-venta en el año 2001.

“La Grandeza de lo Efímero”
(febrero - marzo)

De Angel González del Real.
Nacido en La Paz, Bolivia y radica-

do en la ciudad de Quito, sus inicios como escultor surgieron en el mar, con huesos de ballena dejados en la orilla, diversificó sus materiales con piedras, maderas y raíces; incursiona luego con los metales, la chatarra, grandes hierros oxidados y torcidos, así surgen personajes fantásticos, expresiones del hombre en alegría y dolor, rostros vivos, en movimiento y en armonía con los colores de la tierra.

“Desde la Madre Tierra”
(marzo - abril)

De Fabiola Roura Herrera. Graduada en la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, tiene una larga trayectoria en exposiciones individuales y colectivas, no sólo en el campo de la cerámica, ha participado también en la restauración de murales y detalles decorativos, altares y balcones de la ciudad de Cuenca.

“Identidad en Plata”
(abril - mayo)

A partir de sus años de estudio en la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, Tania Tapia

Figuroa, con persistencia y tenacidad partiendo del diseño llegó a la joyería. Los cursos de tecnología en joyería realizados por el CIDAP, con maestros italianos del Instituto Italo Latino Americano (IILA) y patrocinados por la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia (DGCD/MAE), le dieron una base sólida de formación. Realizó un postgrado para perfeccionar su nueva profesión en el Instituto Poligráfico de la Zecca de Roma, Escuela de Arte de la Medaglia, lugar en el cual compartió su arte y abstraigo conocimientos de los mejores exponentes de la joyería europea.

“Armonía Cotidiana”
(junio)

Diego Balarezo, diseñador profesional, recurre a varios materiales y, a través de su creatividad, elabora piezas en las que no existe el predominio de uno de sus componentes. El Aluminio y la madera, el hierro y el vidrio, el cuero y la guadúa se unifican en múltiples elementos utilitarios y estéticos para formar parte de las habitaciones de una casa común.

“Materias y Sensibilidades”
(julio)

La diseñadora Eulalia Idrovo Román, aplica sus conocimientos teóricos y prácticos adquiridos durante sus años de estudio en la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay, ello le avaliza como una diseñadora capaz, imaginativa e innovadora que, fusiona al igual que el expositor anterior, varios materiales que producen un toque de elegancia y colorido en las artesanías por ella elaboradas.

“Identidad en Metal”
(agosto)

Jaime Tamayo, es profesional en mecánica industrial, el manejo del metal le dio su origen en este material que, con el transcurrir del tiempo, le permitió dar utilidad a los sobrantes de su trabajo y a partir de fragmentos inútiles, concluye en piezas finamente acabadas. Gallos, toros, esculturas humanas, nos muestran no solo sus expresiones sino sus atuendos y forma de vida muy marcadas en nuestra identidad.

“Floración de la Madera”
(septiembre)

Luis Matute, es un artesano de amplia trayectoria que ha dedicado su vida a la creatividad artesanal, trabaja hábilmente la madera y con su destreza nos entrega piezas que van desde pequeños llaveros hasta baúles de mediano tamaño, todos ellos tallados y hermosamente pintados y decorados.

“Seda al Natural”
(diciembre-enero)

Stephanie Suter plasma en sus cuadros realizados con la fina seda, una serie de motivos en los que prima la madre naturaleza, fuente de su inspiración, así nos presenta una gama de ricos matices en los que el ojo humano a primera vista no distingue las figuras, flores, mariposas, frutos, etc., son la más pura expresión de su alma inspirada en todo aquello que se encuentra al natural.

Reproducimos a continuación dos bálticos correspondientes a las exposiciones de Jaime Tamayo y Stephanie Suter.

**Identidad
en
Metal**



Al intentar dividir la presencia del ser humano en nuestro planeta en etapas históricas, una de las más generalizadas es la que nos habla de la edad de piedra y la edad de los metales. Cuando nos admiramos de los prodigios a que ha llegado la metalistería en el mundo que vivimos,

casi nunca tomamos conciencia de los primeros y vacilantes pasos de nuestros antepasados que, circunscritos a las posibilidades y límites de la piedra para la elaboración de múltiples artefactos destinados a satisfacer sus necesidades, encontraron que en algunas partes las tierras, luego de servir de base a fogatas destinadas a protegerse de los rigores del frío, se transformaban en sustancias más duras con propiedades similares pero más generosas que la piedra.

El asombro ante hechos circunstanciales, el afán de investigar las causas de los cambios, el afán de intencionalmente provocar estos fenómenos, la sistematización de conocimientos y experiencias, la experimentación pagando tributo a las secuencias ensayo – error, han sido los caminos del progreso que desde la elemental lasca de piedra nos ha llevado a viajes espaciales.

Somos creativos, somos creadores. La insatisfacción ante las incógnitas de lo desconocido nos lleva a desvelarlas, la insatisfacción ante las soluciones que hemos encontrado para solucionar los problemas que sin tregua nos plantea la vida nos

lleva a usar esa creatividad y modificar los entornos naturales para tomar de ellos los medios y adecuarlos a nuestras exigencias.

La creatividad vinculada con el afán de satisfacción de necesidades ha desarrollado las tecnologías que, teóricamente cuando menos, mejoran año a año la calidad de vida. Detrás de objetos, a veces tan secundarios como un alfiler o una tachuela, se esconden seculares procesos de cambios que han modificado radicalmente nuestras relaciones con la naturaleza y con los otros.

Pero la creatividad no se agota en las innovaciones tecnológicas vinculadas a los anhelos utilitarios de las culturas. Somos capaces de deleitarnos con ese ordenamiento tan difícil de definir que llamamos belleza y que de mil maneras se asienta en la multifacética naturaleza que nos rodea y tenemos también la facultad de devolver las reacciones emocionales a hechuras nuestras que al saciar nuestras ansias de expresión se proyectan en gozos a contempladores.

Los seres humanos somos iguales y somos diferentes. Partimos de

características biológicas y psicológicas que nos diferencian de los demás integrantes del reino animal, pero cada persona es distinta porque su libertad le permite hacer su pequeño mundo y porque circunstancias en medio de las que pudo desarrollar sus cualidades conformaron cada vida. Podemos elegir, pero en espacios limitados por las peculiaridades de cada cultura, de cada conglomerado social y de cada condicionamiento temporal.

La vida de Jaime Tamayo se proyectó hacia la mecánica industrial. Martillos, prensas, yunques, tenazas son sus armas para batallar diariamente contra la dureza de los metales, especialmente del hierro. El fuego, inseparable de la metalurgia, es su aliado para domeñar la resistencia a la adquisición de nuevas formas. Los ruidos resultantes de los impactos de los martillos conforman el entorno auditivo de estos cotidianos enfrentamientos. La energía física se desprende generosa de la musculatura para superar la testarudez de los metales. De esta constante lucha surgen una gran variedad de artefactos utilitarios que irán a establecerse definitivamente en casas u oficinas para complementar

tantas y tantas tareas que debemos asumir en la compleja sociedad urbana.

Lo común es que personas dedicadas a estos quehaceres se empeñen en lograr niveles de excelencia puestos de manifiesto en la calidad de los objetos que salen de sus manos, que de acuerdo con modelos preestablecidos, se añadan contenidos estéticos para dulcificar los entornos. Jaime Tamayo fue más allá. Su sensibilidad no se conformó con la eficiencia y funcionalidad de lo utilitarios, la vertiente creativa estética le mostró que, las mismas habilidades y destrezas surgidas del manejo de los metales podían proyectarse a objetos que aprisionaran los efluvios del artista impacientemente atrincherado en su espíritu. El artista se reveló y en los no muchos espacios de tiempo disponibles floreció en obras como las que en esta exposición pone en consideración del público cuencano.

Cada artista responde a las ideas, realidades y fantasías de su entorno cultural. Somos un país multiétnico y pluricultural y vestimentas distintas a las globalizadas, testimonian la supervivencia de patrones culturales

que señoreaban estas tierras antes de la llegada de los europeos. Cañarejos y coltas nos muestran, no solo sus atuendos sino las expresiones de grupos humanos que pese a los infortunios sufridos en su coexistencia con la cultura dominante, mantienen con altivez y dignidad su identidad.

Nuestro entorno rural del que nos alimentamos está fortalecido por la arrogancia y fuerza de los vacunos que además de los productos que generan nos dan lecciones de fuerza, aquí están retándonos en esta muestra.

El alma se manifiesta con mayor claridad y transparencia en el rostro, las diferencias de los grupos raciales y de cada persona se expresan en formas de la cabeza, ojos, nariz, boca, mentón cuyas expresiones varían según la movilidad impulsada desde el interior. Jaime Tamayo no ha renunciado a ese viejo anhelo de inmovilizar esas variables expresiones en máscaras que perennizan tipos humanos y que, sin el afán de reproducir a personas concretas, se plasman en actitudes o interpretaciones de situaciones globales.

La religiosidad ha conformado,

en su versión cristiana católica, nuestra manera de ser como pueblo y la expresión en imágenes es una constante en nuestro medio, como nos dicen los Cristos metalizados que hoy se exhiben.

Cada artista tiene alguna motivación en su trabajo, la de Jaime es poner de manifiesto nuestras raíces y decirnos con la fuerza que requieren y expresan las piezas de metal, **somos de esta manera.**

Seda al Natural



Del ancho de la seda se dice para ponderar la excelencia de acciones u objetos. Aunque se vista de seda, la mona mona se queda, decían las envidiosas criollas y españolas cuando alguna mulata, mediante las “cédulas de gracias al sacar”, había comprado su condición de blanca y podía vestir trajes de seda, privilegio exclusivo de peninsulares y criollos. Si queremos ponderar la delicadeza en el trato de alguna persona, especialmente mujer, decimos que es suave como la seda.

Algunos insectos segregan un líquido viscoso que al salir de sus cuerpos por mínimos orificios, al contacto con el aire se transforman en finísimos hilos de extrema suavidad como la telaraña. Lo que proviene del gusano de seda ha sido aprovechado por el ser humano para elaborar telas y lienzos de extrema sutileza, cuyo uso en el ropaje se convirtió en un muy bien ganado símbolo de elegancia y refinamiento.

La milenaria cultura china que tan importantes pasos dio en las delicias del buen vivir, con su proverbial paciencia, descubrió las portentosas propiedades de estos insectos y, sus habitantes, ajenos a las prisas

del tiempo los domesticaron e iniciaron la producción de hilos y telas para que recubran los cuerpos de sus aristócratas, con la suavidad cercana a lo impalpable de sus vestimentas. Con el transcurso del tiempo y el intercambio entre la Europa Occidental y el Lejano Oriente, los refinamientos de la seda llegaron a los “bárbaros” de occidente, cautivaron a las cortes que comenzaron a suavizar las durezas del trabajo con los deleites del lujo, convirtiéndose este tipo de tela en indicador de alto status y afincándose en el reducto de la nobleza.

Las sutiles fibras son receptivas a los colores. Viejas tecnologías recurrieron a tintes naturales para vivificar hilos y lienzos logrando, no una ruptura sino mayor armonía con la inagotable gama que la naturaleza nos regala en los entornos vegetal, mineral y animal. Los seres humanos somos creativos, parte de esta dimensión se proyecta a la tecnología al introducir innovaciones, cada vez más complejas, en los materiales que nos rodean para satisfacer de mejor manera nuestras necesidades. Otra dimensión, se traslada hacia la estética para generar belleza plasmando en expresiones de diversa

índole las vivencias interiores que cual torrentosos ríos de montaña o plácidas vertientes explotan o emanan desde nuestros espíritus

La tecnología y la estética no son dos compartimentos aislados e incommunicables, peor aún expresiones contradictorias o incompatibles de la condición humana. Con gran frecuencia se complementan y apoyan. En esta primera etapa de la sericicultura las dos dimensiones de la creatividad se hermanan. La suavidad de la seda, esencial a su contenido estético –también a través del sentido del tacto captamos hermosura– se afina mientras más detallados sean los procedimientos y materiales para lograrlo. El tinturado es también una tecnología que, más que al mejoramiento de la calidad apunta al embellecimiento de la tela.

La seda puede ser aún más embellecida si se la convierte en lienzo, receptáculo para atesorar la inspiración del artista pintor. El lienzo común para el óleo, la cartulina para la acuarela, el papel para el lápiz son neutros, ni compiten con la expresión del pintor, ni pretenden opacarla. La seda, en cambio, es un reto, pues quienes lo aceptan aspiran a embe-

llecer lo bello, no añadiendo detalles, sino trasladando vivencias interiores.

Stephanie Suter ha decidido emprender en esta tarea. Conoce las propiedades de la seda y sabe cuán receptiva o esquiva es a los materiales cargados de colores que en ella deposita. El óleo y el acrílico se pegan con firmeza en los lienzos pudiendo el artista, desde la paleta, conformar los colores mezclándolos y, usando la espátula lograr texturas que se sublevan hacia la tercera dimensión. En la cartulina el pintor juega con la difusión del agua para lograr composiciones en las que el encanto de la imprecisión enriquece la obra. La seda reúne características diferentes.

Recurre a la tinta para trasladar su espíritu a los cuadros, con lo que consigue el respeto que las suavidades de este material merece y nos permite, a través de los ojos, captar su tenue mansedumbre. Pero la seda, no trabajada para estos propósitos, es esquiva, no acepta la firmeza de las líneas ni el impacto de las manchas, se difunde y busca ocupar el mayor espacio posible. Stephanie recurre a otros materiales para con-

trolar esta indisciplina de la tinta sobre la seda. La sal y el alcohol son sus aliados para lograr los límites que su creatividad pretende. También la cera, ocasionalmente fortalece las figuras, no como en el batik guardando espacios liberados del teñido, sino poniendo fronteras.

Parte de la naturaleza –como la seda que nace del gusano- para reproducir sus encantos en figuras que aprovechan la suavidad sedosa para modificar sus formas y dar espacios a nuestra siempre inquieta imaginación. En otros casos encontramos como primera impresión alucinantes composiciones de colores y manchas que nos insinúan el inconsciente colectivo. SI prestamos mayor atención, encontramos que es la misma naturaleza, sobre todo de las flo-

res, la que se manifiesta en sus dimensiones reducidas e interiores no accesibles de manera directa al ojo humano.

La obra de Stephanie, rebosa naturaleza partiendo de lo que hace las veces de lienzo y de los temas que salen de su cerebro, corazón y manos. Una infamia del ser humano ha sido, con arrogancia, pretender salirse de la naturaleza y, desde afuera, intentar darle órdenes para aprovecharse destruyéndola. Esta obra nos invita a volver a ella sintiéndonos parte para dominar nuestra pretenciosa razón, con los encantos de la vida afectiva.

Se trata de una muestra que empieza y acaba en la naturaleza.

VII BIENAL INTERNACIONAL DE PINTURA

La aldea global cada día se aleja de la metáfora, nunca hemos buscado globalizarnos, pero consecuencias de acontecimientos no previstos, nos inducen procesos de uniformidad que debilitan las lejanías, a veces cómodas, a veces angustiantes. Temen algunos con desazón que a medida que la globalización avanza, las identidades de los pueblos mueran con peligro de extinguirse y que llegará el día en que, haciéndose realidad obras de ciencia ficción nuestro mundo será, cual una máquina, una unidad manipulada con muchas piezas diferentes pero huérfanas de independencia.

Con satisfacción podemos observar que –quizás a contracorriente– en nuestro mundo tercermilenario se intensifica el afán para destacar aquellos contenidos que nos hacen diferentes de otros conglomerados humanos, que nos hacen sentirnos satisfechos y orgullosos por ser en algo distintos, lo que nos lleva a respetar con celo aquellos rasgos en los que se enraiza nuestra identidad.

Somos los humanos seres temporalizados. Vivimos secuencias de presentes que tienen sentido porque están fundamentados en una serie de acontecimientos del pasado y se espera

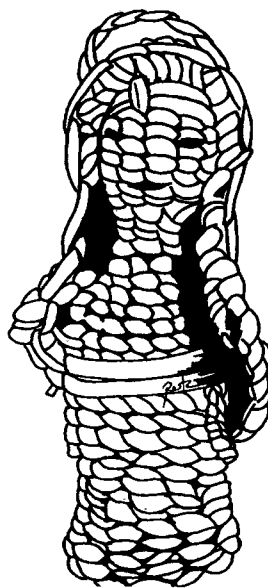
lleguen a su plenitud cuando ocurran acontecimientos en el futuro. La vida individual y colectiva es múltiple y cambiante, pero es una. La vida es tradición y cambio lo que nos lleva a no anclarnos en un incambiable pasado, ni despectivamente renunciar a él en un culto desequilibrado al progreso.

Cada vez soy más escéptico sobre las diferencias que se han hecho entre arte elitista y arte popular. Se trata de convencionalismos propios del mundo Occidental, pero puesto que aún persisten, vale la pena hacer algunas reflexiones, desde el punto de vista popular, sobre los andamiajes que sustentan estos cortes.

La revolución industrial forzó el divorcio entre lo utilitario y lo estético. El culto casi idolátrico a la máquina exaltó la eficiencia en la satisfacción de necesidades prácticas, aunque los contenidos estéticos desaparezcan; había que producir más, hacerlo en serie pues la cantidad supera en importancia a la diversidad, ya que la felicidad de los destinatarios de los productos se agotaba en la facilidad con que satisfacían las necesidades.

Como reacción a este culto, el artista visual enfatiza en la diferencia, abomina la producción en serie y considera que su razón de ser es producir piezas únicas, totalmente originales que se agoten en la expresión estética y cuya única finalidad sea satisfacer las apetencias de belleza y trascendencia del contemplador. Los

artesanías de américa



Centro Interamericano de Artesanías
y Artes Populares, CIDAP

Noviembre de 2001

artistas visuales, conforman élites que se aíslan de las masas en homenaje a los valores estéticos que, descontaminados de la producción utilitaria en serie, los pueden expresar en obras con anuencia de los críticos que las consagran o descalifican.

El universo de las artesanías en el que lo útil y lo bello coexisten morosa y amorosamente perdió espacio y los apologistas de la industrialización profetizaron su extinción ante la imposibilidad de competir con la eficacia de las máquinas, pero no ocurrió y sobreviven en el mundo de la cultura popular.

Si retomamos el tema de la identidad de los pueblos, se preserva con más fortaleza en el ámbito de la cultura popular que, sin aferrarse obsesivamente al pasado, lo valora y trata de preservar sus tradiciones con el debido respeto a lo que "hicieron nuestros mayores". No se resiste al cambio, pero tampoco cree que en él radica la esencia de la creatividad humana. No se desenvuelve acosada por la prisa en la innovación, pero cambia al ritmo de las apetencias de las colectividades y de entornos más amplios que valoran su autenticidad avalada por el tiempo.

América se precia, con razón y orgullo, de ser un continente multiétnico y multicultural. A quienes habitaban este mundo y habían desarrollado sabidurías y manifestaciones artísticas, se incorporaron Europeos y Africanos portadores de bagajes culturales diferentes para forjar, a lo largo de siglos, nuevas culturas enriquecidas con contenidos de estos universos. Ticio Escobar manifiesta que:

"Tradicionalmente lo estético se refiere a lo bello, a la armonía formal de los elementos y a la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado mientras lo artístico alude a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real descubriendo nuevos aspectos de la misma. Por eso, la práctica del arte supone una revelación; debe ser capaz de provocar una sensación de extrañamiento, de desarraigo y de develar otros significados de la realidad que permitan un replanteamiento de la misma. No todo lo estético, pues, alcanza el nivel de arte."

En las artesanías, como expresión visual de la cultura popular, afloran los múltiples contenidos culturales de nuestra América. Ajena a

la guerra de los “ismos”, a las propuestas sobre lo que debe ser y no ser el arte y, concretamente la pintura, a las polémicas en torno al cumplimiento o incumplimiento de pautas y reglas, a los nacimientos y sepulturas de tendencias y movimientos, las artesanías salen de las manos de personas que espontánea y fielmente trasladan las vivencias de sus culturas y subculturas a objetos en los que no se ha producido el divorcio entre lo útil y lo bello y en los que la belleza no se aísla, sino que se integra a la cotidianidad de la vida. Nunca pretendieron los artesanos limitar su creatividad a lo estético decorativo o develar otros significados de la realidad, pero estas dos

dimensiones se manifiestan en las artesanías.

Con esta muestra de artesanías de toda América que ofrece el CIDAP, aspira a ampliar el espacio de la Bienal de Pintura que se realiza por séptima ocasión en Cuenca. Nunca las Artesanías han pretendido competir, lo que aspiran es a mostrarse como testimonio de pueblos diversos para los que lo estético y lo artístico fluyen como las aguas de manantiales en una amplia diversidad de objetos cuyo uso no llega a, o trasciende lo que Octavio Paz llamó la “congelada eternidad de los museos”