

UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA ARPILLERÍA PERUANA*

Resumen:

La arpillería es una actividad artesanal característica de las zonas urbano-marginales de Lima y las provincias del Perú, y es de alta significación en la vida y economía de las clases más vulnerables.

Se encuentra en íntima relación con los procesos migratorios de la Región Andina, fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta.

En este artículo se presenta un estudio del origen de esta artesanía en el Perú, pero al mismo tiempo se hace una amplia referencia a su génesis en Chile, donde la arpillería está vinculada a los resultados políticos y sociales de la dictadura de Pinochet.

Luego se describe los materiales, técnicas, diseños y temáticas utilizadas en este trabajo, sin dejar de lado el análisis relacionado a las innovaciones, comercialización y organización de los talleres.

Finalmente se estudia la arpillería dentro del contexto actual, contexto en el cual lo global y lo local interactúan. Las arpilleras no pertenecen a un solo pueblo, sino que han sido apropiadas por diferentes zonas urbano-marginales de América Latina. Las mujeres migrantes y sus descendientes han adoptado una artesanía urbana, en un principio, “no local”, “no territorial” o “foránea”, pero que se ha convertido con los años en “local”.

*Este artículo forma parte de un estudio mayor en proceso.

INTRODUCCIÓN

La arpillería se ha convertido en el Perú en una actividad artesanal característica de las zonas urbano marginales de Lima y las provincias, debido a lo significativas que son en la vida y las economías de las familias de extrema pobreza.

La arpillera es una expresión plástica popular urbana, que en principio, alude a un cuadro confeccionado con una serie de aplicaciones o superposiciones de figuras de retazos de diversas telas, que se cosen y bordan sobre un soporte de tela mayor y una base de papel, tela o pelón. Se complementan con figuras y elementos en volumen (muñecos, animales o frutos), así como con otros materiales (paja, plástico, madera, etc.), componiendo escenas de variada temática. Es un cuadro trabajado a la manera de un collage. Incluso para el caso peruano, hoy en día se considera en el rubro de la arpillería otras piezas que se apropian de la técnica. Vemos ferias y tiendas artesanales inundadas de chompas, mochilas y polos «arpillados», cuyos acabados aplicados y bordados derivan también de la técnica del género arpillera.⁽¹⁾

Hoy nos encontramos ante sociedades que atraviesan acelerados cambios. Entre los seres humanos, la manera de interpretar el mundo está transformándose día a día, así como sus producciones culturales, en este caso, las arpilleras.⁽²⁾

El mundo, en el que vivimos actualmente, no se parece en nada al pasado. Vivimos de prisa porque estamos en movimiento querámoslo o no. Una de las características de la globalización es precisamente la movilidad constante, no sólo de personas sino de bienes materiales, ideas,

(1) Ver catálogo de exposición: Sirley Rios Acuña. *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2000.

valores y comportamientos. En este contexto, aparecen y se difunden nuevas artesanías, producto de la necesidad económica y el interés por “lo nuevo”. Asimismo, la mayoría de artesanos migran del campo a la ciudad. La presencia urbana es cada vez más marcada.

Debido a los fenómenos mi-gratorios del campo a la ciudad han llegado a Lima artesanos de todas las especialidades, capaces de adaptarse y sobrevivir en su nuevo ámbito. Otro grupo de artesanos lo conforman quienes, aprenden en la ciudad el oficio artesanal de su lugar de procedencia. Mientras un conjunto de migrantes produce objetos artesanales ajenos a su tradición cultural de origen. En este último grupo se ubican las arpilleristas. La mayoría de ellas, como parte de su cotidianeidad y tradición cultural, no desconocen las actividades artesanales asignadas a las mujeres: la textilería y la bordaduría.

Esta experiencia migratoria le ha otorgado a las artesanías particularidades formales, funcionales y simbólicas. Ha originado, al cambiar de lugar de producción y el modo de uso, su resignificación y su reconversión. Este tránsito del campo a la ciudad, y viceversa, se ha producido con las artesanías consideradas tradicionales, pero no con las arpilleras, que primero emigran de Chile a Lima y de ésta a otras ciudades importantes. Es decir, la migración ocurre de ciudad a ciudad.

La arpillería es un campo de estudio que abarca un complejo social mayor, en donde se interrelacionan historia, economía, género, organización social, creación estética y representaciones visuales, tecnología, innovaciones, productores, distribuidores y consumidores, organismos de apoyo, etc.

-
- (2) Mirko Lauer, desde una base sociológica, da cuenta de cómo las artesanías se transforman y junto a ellas sus productores y los sistemas de producción. Es uno de los que ha planteado la problemática artesanal desde la teoría social, centrándose en la producción, distribución y consumo.

Una de las razones para emprender una aproximación a la producción de arpilleras en el Perú son los pocos estudios existentes al respecto. Otra de las motivaciones está vinculada al planteamiento de adecuadas estrategias de promoción artesanal. En ese sentido, desde mi opinión, uno de los primeros pasos a seguir es dar a conocer no sólo la situación actual de la producción de arpilleras, sino de explicar que las mujeres de las zonas urbano marginales han encontrado en la arpillera una generación de ingresos económicos, pero al mismo tiempo una posibilidad de desarrollo de su capacidad creativa que se vislumbra en sus representaciones visuales. De esta manera, nuestra investigación permitiría dar luces, a las autoridades del sector artesanal, para tomar algunas acciones en la formulación de adecuados proyectos de desarrollo en favor de mejoras en la calidad de vida de los sectores populares.

ANTECEDENTES

La arpillera fue popularizada por las mujeres de los barrios urbano marginales del Perú y de otros países latinoamericanos a partir de la década de los setenta, cuando en Chile se hicieron famosos unos "cuadros parlantes", después del golpe militar del general Pinochet al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, en el año de 1973.

Muchos intelectuales, artistas y políticos tuvieron que huir a diferentes países. Los que se quedaron fueron expulsados de las universidades y centros de investigación. La protesta contra la dictadura fue más evidente desde el campo artístico y literario. Chile se inundó con iconografía de denuncia social.

Las madres, hijas, hermanas y esposas de los detenidos-desaparecidos, levantaron sus voces de protesta a través de sus arpilleras, que circulaban de manera anónima protegidos por la Vicaría de la Solidaridad.

Fueron pocas las tiendas y locales que expusieron estos cuadros testimoniales. Los que se atrevían eran reprendidos por las fuerzas militares, tal como ocurrió en 1977 con la Galería Paulina Waugh, la cual fue incendiada.

Las arpilleras surgieron en Chile, entre las mujeres de las llamadas "poblaciones", como una necesidad de expresión, de protesta y de hambre. *“Al igual que cualquier otra forma de producción artística en un mundo dominado por el capitalismo, la arpillera tiene una raíz económica. (...) surgen de una economía de escasez, de privación e incluso de inanición.”*⁽³⁾ Al mismo tiempo que se hacía denuncia social, se generaba ingresos económicos.

La temática predominante fue de carácter político y social: cárceles, matanzas, presos políticos, desaparecidos, exiliados, obreros, comedores populares, falta de servicios básicos, demanda de derechos humanos, etc., motivo por el cual las obras se distribuían anónimamente por temor a las represalias de la dictadura.

No obstante, con el correr de los años llegaron a confeccionarse arpilleras con temas de un «mundo rosa», solicitados por empresarios patrocinados por el gobierno militar. Estos últimos se enriquecían pero no las productoras. Así se distinguieron dos tipos de arpilleras: con paisajes y con “mensajes”.

Los materiales usados fueron retazos de tela sobrantes o materiales defectuosos de las fábricas textiles. La técnica común fue proceder a coser las figuras sobre una tela inicial o de fondo, bordando los contornos, las inscripciones y las zonas necesarias. Los cuadros presentaban un borde tejido a crochet y a veces estaba cosido con una puntada simple. Generalmente llevaban un pequeño bolsillo en la parte posterior, donde se colocaba un texto escrito describiendo la obra.

(3) Kunzle; 1982:84.

Para Kunzle cada arpillera chilena era diferente e individualizado, aunque su proceso de elaboración era resultado de un trabajo colectivo.⁽⁴⁾

El primer taller de arpilleras, que se creó en 1974, fue por iniciativa de la Asociación de los familiares de los detenidos-desaparecidos con ayuda de la Vicaría de la Solidaridad. Cuando en 1991 terminó la Dictadura muchos talleres de arpilleras se cerraron.

LAS ARPILLERÍA PERUANA

Orígenes

El origen de la producción de arpilleras en el Perú⁽⁵⁾ ha sido mitificado por las mismas artesanas y cada una, o el grupo al que pertenecen, tiene su propia versión. Como es sabido, el ser considerado como “iniciadores” de una determinada actividad artesanal, otorga prestigio y reconocimiento ante la sociedad.

Las versiones varían. Una de ellas señala que hacia 1979 se organizó, con apoyo de algunas pro-motoras alemanas, una exposición de arpilleras en el colegio Alexander Von Humboldt. Debido a problemas internos de

(4) *Ibíd.*:85.

(5) De acuerdo a algunos testimonios, podemos decir que se trata de una necesidad universal de dar uso adecuado a los textiles sobrantes y a la vez dar paso a la creatividad humana. El conocimiento técnico de diferentes actividades artesanales vinculados al reciclaje de telas, anterior a la llegada de las arpilleras chilenas, propició la rápida propagación de estos cuadros artísticos en los medios urbanos habitados por migrantes de diferentes partes del país.

(6) Los organismos estatales y no gubernamentales se habían encargado de organizar y propagar los centros de producción de arpilleras. Ya habían varias ONG que trabajaban con la población femenina de los sectores urbano marginales, capacitándolas en manualidades y tejidos (principalmente chompas) que se producían para la exportación.

organización, este primer grupo de ar-pilleristas se desintegró a principios de los 80. Algunas de estas “iniciadoras” conformaron nuevas agrupaciones y otras se integraron a talleres ya existentes por ese entonces⁽⁶⁾. Lo cierto es que en la segunda mitad de la década del 70, un grupo de mujeres apremiadas económicamente, del Sector Ampliación Virgen del Buen Paso de Pamplona Alta (distrito de San Juan de Miraflores)⁽⁷⁾, la mayoría madres de familia y migrantes de las serranías, iniciaron esta labor.

Las arpilleras se denominaban en Pamplona Alta, en sus inicios, como “cuadros” y “telas de labor”. Luego, el término *arpillera* se introdujo en el vocabulario de las artesanas hasta popularizarse e implantarse definitivamente.

Materiales y técnica

Inicialmente se emplearon retazos de telas que se tenían en el hogar y los que se conseguían en los centros de costura. Para la base se usaba papel periódico y *craft*. Luego, las mujeres debieron adquirir las telas por metros

(7) Pamplona Alta se encuentra detrás de la antigua vía del ferrocarril de Atocongo, en el distrito de San Juan de Miraflores. Está conformado por varios sectores de viviendas entre las cuales está Nuevo Horizonte el primer sector en asentarse y Virgen del Buen Paso que llegó en enero de 1970. Pamplona se comenzó a poblar desde 1963 primero con la llegada de grupos de familias provenientes de Tacora, que habían perdido sus viviendas en el incendio que ocurrió en ese lugar el 28 de mayo de ese año. A partir de ese instante en los meses siguientes fueron ocurriendo invasiones. Además, se procedió a reubicar a otras familias, organizadas en asociaciones de viviendas, venidas de diversas barriadas tugurizadas. Se le considera cuna de la producción de arpilleras en el Perú, título que está perdiendo debido a que la baja demanda de ellas ha ocasionado que muchas de las artesanas dejen de elaborarlas y se dediquen a otras actividades artesanales o en su defecto a otros empleos que les permitan subsistir. Antes, según los mismos testimonios de los pobladores de Pamplona Alta, se podía ver que en cada casa se hacían arpilleras, participando incluso en el trabajo manual el propio esposo y los hijos varones. Desde esta zona las arpilleras se difundieron a otros distritos de Lima y ciudades provincianas.

o rollos. En esta etapa como base usaban yute, tocuyo o tela playa y posteriormente pelón. Hilos y lanas industriales para el bordado y la costura, mientras que el algodón natural y sintético para rellenar las figuras humanas, animales y frutos.

Para conseguir efectos realistas usan otros materiales como plásticos, blondas, lentejuelas, semillas, juncos, pedazos de madera, tambores, objetos de cerámica en miniatura, etc.

Las herramientas comunes son: tijeras, agujas, alfileres, croché y cinta métrica. Recientemente se está empleando la máquina de coser para la costura de los forros de las nuevas piezas (manoplas, portales, cartucheras, mochilas, etc.).

En las ciudades provincianas se incorporaron textiles tradicionales antiguos y modernos (trozos de llicllas, ponchos, fajas, bayetas y una infinidad de telas locales).

Para elaborar los cuadros se siguen los siguientes pasos básicos⁽⁸⁾

- Se dibuja sobre papel el tema deseado. No todas siguen este paso.
- Se sacan las “plantillas” en papel o cartón, de las figuras que compondrán el cuadro, para después calcarlos sobre la tela. Esto lo realizan las principiantes y las que aún no pueden recortar de memoria las figuras de tela.
- Se seleccionan los materiales necesarios.
- Las figuras de tela se recortan.

(8) Ver catálogo de exposición: Sirley Rios Acuña. *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2000.

- Se “arma” la composición sobre la base de papel, tela o pelón y se van fijando con hilván los campos mayores, de arriba hacia abajo. Después se ubican las figuras en los diferentes campos según la representación deseada.
- Se borda el contorno de las figuras, con punto “festón” y “patita de grillo”. Últimamente aplican una puntada invisible que define un estilo artístico.
- Se bordan los detalles y cosen los elementos figurativos en bulto (figuras humanas, frutos o animales) y los accesorios finales.
- Se culmina, forrando con tela playa o tocuyo la parte posterior. Pueden llevar un borde tejido a crochet en punto “concha de abanico” o “conchito” y “cangrejo”, o simples puntadas alrededor. Otras agregan, un pequeño bolsillo en el reverso, conteniendo un texto escrito en papel con el nombre de la o las autoras y la descripción breve del cuadro.

En el mismo sentido, una de las integrantes del taller *Mujeres Creativas* explica: *“En mi arpillera, “Marcha por la Paz” preparo primero el yute, lo hilvano observando que no se encoja. Luego bordo todas las banderolas, los cartelitos, como las muñequitas. Cuando tengo todo listo, coloco las piezas y trato de ubicarlas hasta que todo encuentra su sitio. Poco a poco voy cosiendo las piezas y al final bordo los espacios entre ellas. Al final, hilvano la tela de playa con el yute todo acabado.”*⁽⁹⁾

Temática

Dado que las arpilleras son un sistema de comunicación visual, es evidente que la imagen ocupa un lugar central en el proceso de interrelación

(9) Franger; 1988: 96

entre el emisor y el receptor. La imagen se presenta como el texto mismo que debe ser leído y explicado. Así, la arpillera transmite un determinado mensaje a través de la visibilización de un tema específico.

En los años iniciales, se produjeron arpilleras con temas testimoniales de los recuerdos provincianos y las vivencias limeñas de las propias artesanas y su entorno por iniciativa personal, por sugerencia o por encargo.

Se representaron costumbres tradicionales de los lugares de procedencia de las artesanas y temas urbanos como las invasiones, falta de servicios básicos, problemas de organización barrial, entierros de dirigentes populares,



*Foto 1:
Procesión
del Señor de
los Milagros.
Pamplona
Alta (Lima).
2002.
Archivo
SRA.*

construcción de locales comunales, comedores populares, huelgas, procesiones del Señor de los Milagros (*Foto 1*), en fin todo lo referido a su entorno social.

Con intervención de las ONGs feministas, como el Movimiento Manuela Ramos que trabaja con las mujeres de los barrios populares, asesorándolas y capacitándolas en diferentes actividades, las arpilleras se elaboran con temas reivindicativos y de protesta contra la violencia hacia las mujeres, además de dar a conocer la coti-dianeidad femenina de estos sectores marginales.

La reinante violencia armada de los años 80, motivó que los familiares de los desaparecidos expresaran sus denuncias. Pero este tema no fue muy común, sino sólo a solicitud de algunos intelectuales y promotores de las ONGs.

En una primera etapa de producción la comercialización no fue masiva, y en una segunda, la demanda creció diversificándose así los temas y creando estereotipos.

Las tiendas artesanales se inundaron de arpilleras con paisajes serranos o “mundos rosas”, siembras y cosechas, nacimientos andinos, mercados, selvas, playas, yunzas, bailes típicos y matrimonios, etc. Incluso se representaron playas de nudistas y motivos eróticos.

La producción masiva determina otro momento en el que se hace necesario trasladar la técnica de la arpillería a otras superficies y así variar los formatos. Se incorporan temas como canchas de tenis, escenas de nieve, carrera de caballos, y otros motivos ajenos a las vivencias de las autoras.

Últimamente hemos observado otra gama de temas que se añaden a los ya existentes, como temas de pasajes bíblicos resaltando entre estos las arcas de Noé y la Crucifixión, acontecimientos de la actualidad como el

rescate de los rehenes de la Embajada de Japón o las consecuencias del fenómeno del Niño; colegios, corridas de toros, panaderías, hospitales, zoológicos, cuentos para niños de carácter universal (los tres cerditos, Hamsel y Gretel, la cenicienta, la caperucita roja, entre otros); campos de flores y jardines, fauna de Africa, playas al atardecer y variedad de peces, la etapa de los dinosaurios, etc. Sin embargo, no se dejan de representar los temas referidos a la propia concepción del mundo y motivos que son parte de la memoria colectiva oral como los cuentos, mitos y leyendas andino-ama-zónicas (el cuento del gentil o achkay de Huánuco y la historia del chullachaqui).



Foto 2: El cuento del gentil de Huánuco. Autora Idalia Tafur. Pamplona Alta (Lima).2000. Archivo fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

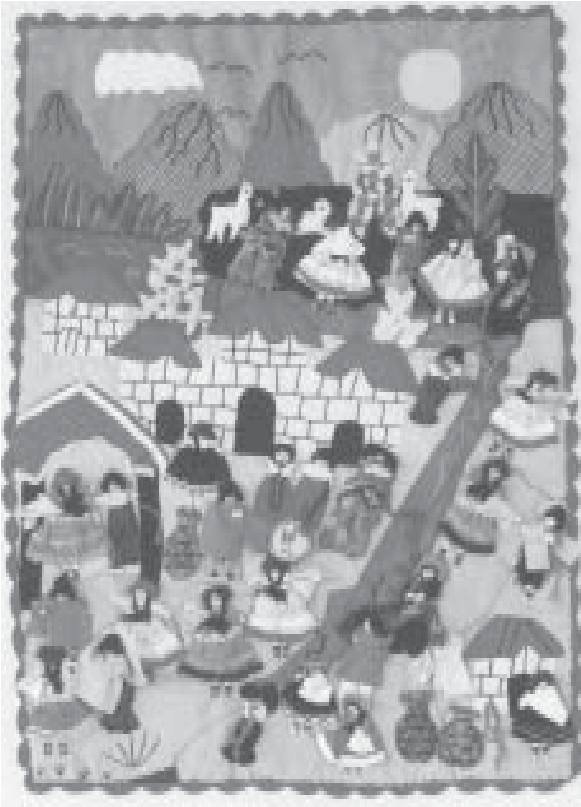


Foto 3: La fiesta de la sequía de Puquio. Autora Lucila Pedregal. Pamplona Alta (Lima). 2000. Archivo fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Con temas vinculados a las prácticas culturales de las artesanas, sobresalen la crianza de llamas, el cultivo en las andenerías serranas y la pisa de uvas en la costa. Existen temas novedosos que son experiencias vividas de las artesanas: Tarde santiaguina o la herranza en la sierra de Lima, la fiesta de la cequia o de la limpia de acequia de Puquio, los negritos de Huánuco, la laguna Pacucha y Sundo rrayme de Andahuaylas, la pesca en la selva, Pamplona en el futuro, la yunza en Pamplona, las invasiones, el trabajo de arpilleras, el espiral de la vida o proceso de migración. (Fotos 2, 3, 4)

*Foto 4: La yunza en Pamplona (detalle).
Autora Ana María Ccopa. Pamplona Alta (Lima). 2002.
Archivo SRA.*



En lo expresado por las artesanas encontramos que los temas se determinan en conjunto o por una decisión personal. Surgen de la memoria visual y de la reproducción de fotografías, libros, revistas o diseños de otros, que a fin de cuentas son reinterpretados. Nunca son copias exactas a menos que se tenga una “muestra” con las figuras, la composición y los colores pre-establecidos y con una medida determinada.

Al estar el mercado local e internacional saturado de piezas con motivos estereotipados la demanda baja. Sin embargo, existen talleres que mantienen su nivel de calidad y creatividad, por tanto continúan vigentes.

Debemos distinguir cuatro líneas de producción temática, establecidas por:

- Preferencia e iniciativa propia de las autoras; en búsqueda de una innovación personal; deseo de conseguir un lenguaje propio o expresar una particular visión del mundo. Hoy en día esta línea no se desarrolla en toda su magnitud.
- Comerciales. En este rubro se encuentran los cuadros estereotipados que se venden generalmente en las galerías artesanales como “sacha artesanías” o “artesanías de aeropuertos” para turistas.
- Pedidos o “encargos”. Se relaciona con el anterior. Son los empresarios e intermediarios los que traen una muestra del tema a plasmar, indicando los materiales, colores y tipos de bordados o costuras a usarse. A veces se limitan a señalar el tema que desean. Existen otros que no siendo comerciantes solicitan una determinada temática en menor escala o cuadros unitarios, sin dar pautas de elaboración.
- Sugerencia de intelectuales, universitarios y promotoras que proponen temas sociales, políticos y vivenciales. No interviniendo en el resultado formal-técnico o, caso contrario, sólo dan algunas recomendaciones al respecto, pero limitado, no determinante.

La cuestión estética

Dentro del análisis expresivo consignamos el manejo del espacio y el color, así como el diseño de los elementos compositivos.

La composición se inicia de arriba hacia abajo, superponiendo telas de color a manera de collage. De tal manera que los elementos que se distribuyen en el espacio están, por lo general, sujetos a la ubicación que se da a los campos mayores de color (fondo). En cada campo se encuentran

grupos de figuras, algunas de ellas invadiendo otros campos. La división espacial por niveles superpuestos, es constante, sobre todo, en cuadros de formato alargado en posición vertical.

La concepción del espacio plástico es dinámica por el uso de perspectivas múltiples (vistas de costado o perfil, de arriba hacia abajo como en planta o fotografía aérea), por tanto hay ausencia, mayoritaria, de perspectiva lineal. Cabe destacar que entre los diseños figurativos no existe “proporcionalidad real”, sobre todo en las arpilleras iniciales (p. e. los animales domésticos son más grandes que los personajes y viceversa). Como producto de las primeras “capacitaciones” en dibujo, perspectiva y color, organizadas por las promotoras de las ONGs, la expresión plástica se va transformando y localizando entre lo que se designa como “natural” y “perfeccionado”. Luego, las mismas artesanas distinguen plenamente la etapa en que las arpilleras son “perfeccionadas” o “mejoradas” cuando se trabajan más los detalles y hay una preocupación porque el dibujo-diseño sea más “realista” o se acerque al dibujo convencional de academia (convenciones occidentales). Este afán (por intromisión externa y exigencias del nuevo mercado) ha originado que la realización de las obras se de en más tiempo. Para conseguir esos efectos visuales de diseños nuevos, han tenido como a sus mejores aliadas a determinadas calidades y colores de telas (p.e. en las papas se usan retazos de medias nylon marrón). Las arpilleristas que se encuentran vinculadas a una ONG siguen cursos de capacitación en dibujo, perspectiva y teoría del color, dictados por “especialistas” en arte académico (artistas o profesoras de arte). Cabe hacer mención, de que a diferencia de las arpilleras chilenas, en el Perú se ha optado por característicos muñecos tridimensionales. Incluso en estos cuadros con el afán de lograr realismo, se hace presente el manejo de “cierta proporcionalidad real” entre las figuras representadas. A esta manera de diseñar pertenecen las arpillas de colores opacos y puntada

(10) Las arpilleristas manifiestan haber “mejorado” en su arte y creen que sus anteriores trabajos eran “feos” y “desproporcionados”. Pero no saben que muchas veces este “mejoramiento” no es signo determinante para que una obra sea catalogada “bella”.

invisible del Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA). Desde este centro se ha difundido a otras agrupaciones el llamado “estilo fino”.⁽¹⁰⁾

En la mayoría de arpilleras apreciamos la presencia de un sentimiento de “horror al espacio vacío” (horror vacui) que está expresado en la profusión del uso del bordado y en la cantidad de aplicaciones que llenan los espacios vacíos.

De acuerdo a necesidades expresivas y a los gustos de un momento dado en la trayectoria productiva de arpilleras en el Perú, podemos registrar variantes en el predominio de determinadas tonalidades de color (altas, medias y bajas).

Desde los inicios, el empleo de telas (retacerías) sin colores preconcebidos, produjo una cromática variada de tonalidades medias y bajas. Mientras que, por influencia de las circunstancias socio-culturales y económicas de la época, las arpilleras comienzan a ser muy coloridas, empleándose telas con colores preconcebidos (comprados por metros), de tonos encendidos o fosforescentes (registro tonal alto), que van de la mano no sólo de los gustos de las artesanas migrantes, sino de los clientes (turistas de EE.UU. principalmente). Se produce una “moda fosforescente”. Conjuntamente se hace notorio el uso de colores puros o llanos, básicamente los primarios, creando efectos contrastantes. Sin embargo, al cambiar los tiempos, los colores que sobresalen tienden a los opacos, oscuros o “naturales”. También se usan telas de colores preconcebidos y designados por los clientes, quienes en ocasiones proporcionan (a las productoras) un catálogo de colores en donde se explica qué países prefieren determinadas gamas cromáticas, qué color armoniza con otro, cómo se distribuyen dentro de la composición y hasta qué tonos se deben usar para el fondo. Este gusto por las tonalidades no “encendidas” es hoy propio de los europeos, sobre todo, de alemanes. Hasta se trata de obtener un realismo en el uso de colores, cada figura debe tener su “color real”, ayudados por los tipos de materiales, ante todo, en los animales y frutos.

Las arpilleras con este tipo de colores y uso de puntada invisible son considerados trabajos “finos”. Pero también no debe descartarse el hecho de que existen obras que aplican la combinación de colores encendidos y opacos. En general las arpilleras se destacan por presentar un extraordinario manejo del color.

Innovaciones y comercialización

Generalmente, las formas iniciales y comunes de las arpilleras eran rectangulares. Luego, son cuadrangulares, siendo la medida estándar 50 x 50 ó 45 x 45 cm. En estos cuadros las artesanas demoran, con todo el acabado, entre dos días o tres dependiendo de la cantidad de figuras y bordados, según la temática. En los cuadros de mayor tamaño intervienen más personas y son de 100 x 100 cm. los más solicitados, pero se ha llegado a realizar de hasta 150 x 150 ó 100 x 200.

En los últimos tiempos y por imposición del mercado, las formas han ido variando y como tal sus funciones. Ahora las arpilleras ya son más utilitarios que decorativas y la técnica se aplica a diversos objetos: pie de árbol de navidad (circulares), pinos o árboles de navidad, botas navideñas, manoplas, portaobjetos, portalicuadoras, portaza fates, portalentes, porta-cosméticos, toallas, bagueteros, tarjeteros, cartucheras, bolsos de

(11) La reestructuración de los vínculos entre lo local y lo extranjero ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos, quienes incluyen en sus diseños artesanales imágenes referenciales del arte académico y de los medios masivos. Resulta interesante el ejemplo que ofrece García Canclini: *“Déjenme contar que, cuando comencé a estudiar estos cambios, mi reacción inmediata era lamentar la subordinación de los productores al gusto de consumidores urbanos y turistas. Hasta que hace ocho años entré a una tienda en Teotitlán del Valle -un pueblo oaxaqueño dedicado al tejido- donde un hombre de cincuenta años veía televisión con su padre, mientras cambiaban frases en zapoteco. Al preguntarle sobre los tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró que exhibía,*

diferentes tamaños, chalecos, fundas de cojines, manteles, mandiles, pantuflas, chompas, mochilas, polos, individuales, servilletas y hasta tarjetas. Las medidas en centímetros varían por ejemplo en los portaobjetos 18 x 25, los individuales 30 x 45, las servilletas 20 x 20, las manoplas 16 x 45, las pantuflas 15 x 32 y las tarjetas entre 11 x 15.

La clientela prefiere cosas que sean útiles (tanto en el hogar como en el ámbito personal) y a la vez decorativos. Es así que vemos chompas, polos y mochilas “arpillados” con aplicaciones y bordados con lana de colores encendidos. Estos son más rápidos de hacer y son los más solicitados por los intermediarios. Las artesanas viven de su producción manual y por ello han tenido que trasladar la técnica empleada en la arpillera a otros objetos como chompas, cartucheras, manoplas, botas de navidad, bolsos, manteles, etc. Es evidente que la demanda de la clientela nacional e internacional ha hecho que se den innovaciones en las formas y funciones originarias.

Una vez más vemos cómo el proceso artesanal está determinado por el mercado global. Inclusive en la temática han incorporado y recreado “lo foráneo”, “moderno” o “urbano” (playa de nudistas, canchas de tenis, zoológicos, etc.)⁽¹¹⁾ Los gustos del cliente global muchas veces están expresados por un “catálogo” de diseños, colores, formas, medidas, etc.

Con la popularización del Internet las empresas de artesanías ofrecen arpilleras con las siguientes características: utilitarias, colores vivos, motivos contemporáneos y vanguardistas.

me dijo que comenzaron a hacerlos en 1968, cuando los visitaron algunos turistas que trabajaban en el Museo de Arte Moderno de Nueva York les propusieron renovar los diseños. Me mostró un álbum con fotos y recortes de diarios en inglés, donde se analizaban las exposiciones que este artesano realizó en California. En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica de arte de una metrópoli. Comprendí que mi preocupación por la pérdida de sus tradiciones no era compartida por ese hombre que se movía sin demasiados conflictos en tres dimensiones culturales.” (1990: 223-224).

Asimismo, se ha innovado, como ya se mencionó líneas arriba, en el tipo de materiales y en la técnica, siendo esta última la más notoria puesto que las artesanas han optado por el “trabajo fino”, empleando la puntada invisible en vez del bordado alrededor de la figura que es notorio y “no se ve bien”.

Las innovaciones son determinadas por preferencia e iniciativa de la propia artesana, por sugerencia e imposición del mercado.

En la comercialización de arpilleras, así como de otras artesanías, los intermediarios juegan un papel central. Por lo común son éstos quienes se enriquecen con el trabajo de otros. En tal sentido, “...*muchos artesanos venden a intermediarios privados (acaparadores locales y comerciantes foráneos) o a organismos estatales. Si bien la ganancia de estos últimos es menor, nunca vimos que entre el dinero entregado al productor y el precio para los consumidores hubiera menos de 80% de diferencia; generalmente, el precio de venta duplica el que paga el intermediario.*”⁽¹²⁾

Las artesanas se dan cuenta de esta situación pero dicen que lo aceptan por la necesidad económica, ya que “peor sería no tener un ingreso”.

La demanda de las arpilleras se manifiesta porque los exportadores necesitan abastecer en cantidad a los grandes mercados artesanales de los países industriales; los turistas dan a los objetos artesanales un cierto criterio inédito de valoración y tienen un mercado establecido dentro de sus circuitos. El público urbano también influye en la demanda.⁽¹³⁾

Sin embargo, la demanda actual de cuadros de arpillería está bajando y más bien se prefiere chompas, mochilas y polos “arpillados” porque son más utilitarios.

(12) García; 1982: 108.

(13) Lauer; 1989: 93.

Debido a la competencia algunas artesanas ofrecen sus productos a bajo costo. Así, muchas mujeres ofrecen sus cuadros a un precio bajo a los comerciantes de las Ferias Artesanales y caminan por las calles del Centro de Lima, específicamente en la Plaza de Armas y la Catedral, para ofrecerlos a los turistas. Estos precios no compensan como es debido el tiempo invertido y la mano de obra.

Talleres y Organización

Las arpilleristas hoy están organizadas en talleres, asociaciones, microempresas, cooperativas y en algunos casos trabajan de manera individual. Debido a la crisis económica muchas de ellas han cerrado. Entre estas destacan las localizadas en Pamplona Alta como: Compacto Humano y Kuurmi, ambos ubicados en el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA), Lucero del futuro, Las Nubes, Las arpilleras, Kuyanacuy, El Oriente, Taller Rosita, etc. Algunas de las denominaciones aluden a la procedencia étnico-geográfica de quien dirige o de sus miembros. Pueden contar con un local expresamente para desarrollar su actividad artesanal y la mayoría de veces son las propias viviendas de las artesanas.

Los talleres son centros de interacción social que tienen una determinada estructura interna, si es que son formales, que permite trabajar según un sistema de normas elaboradas por las propias integrantes. Son al mismo tiempo lugares donde se va definiendo y reafirmando la identidad grupal en torno a una actividad artesanal⁽¹⁴⁾ porque alberga a mujeres de distintas procedencias étnico-geográficas, cada una con su propio acervo cultural de origen.

(14) Se agregan otras identidades complementarias surgidas de las relaciones sociales como la de género y de clase.

En los talleres se eligen los cargos que algunas integrantes desempeñarán un cierto tiempo, pues es un trabajo colectivo rotatorio. Estos cargos conciernen a la distribución de materiales, control y almacenaje de los productos acabados, llevar la cuenta de los gastos y ventas, etc.

Las integrantes de mayor experiencia enseñan y a la vez se capacitan en diferentes áreas que van desde el diseño hasta la administración de negocios.

Unos grupos cuentan con local adecuado para desarrollar la actividad artesanal y otros en cambio se reúnen en la casa de la presidenta o bien en los centros donde se ubican los Comedores Populares, ya que muchas de las artesanas son beneficiarias de esas organizaciones de base. La aspiración máxima, sin embargo, es tener una tienda propia en lugares apropiados para la venta. Justamente, ayudadas por las ONGs y en menor medida por los organismos del Estado, algunas agrupaciones logran comercializar sus productos al exterior.

Generalmente en las reuniones grupales establecen los temas a realizar en cada cuadro, inclusive acuerdan trabajar individualmente si es una arpillera chica o de forma colectiva si es de mayor dimensión. Además de tratar sobre asuntos familiares.

En estos talleres se genera una suerte de “especialidades” en los distintos pasos de la elaboración de las arpilleras cuando el pedido es en cantidad. Se les adjudica a las artesanas las labores que dominan (armado, costura, corte, bordado, confección de muñecos, etc.). Sin embargo, no se deja de reconocer que la encargada de “armar” o componer cumple una de las funciones más importantes en la creación de un cuadro.

(15) Actualmente esta Cooperativa está desarticulada.

(16) Este taller dejó de funcionar por problemas con la comunidad y por la baja demanda que tenían de sus productos.

Entre las asociaciones conocidas y representativas en Pamplona Alta se encontraba la *Cooperativa Artesanal Los Pilares*⁽¹⁵⁾ que tuvo sus inicios en el año 1979 cuando un grupo de mujeres se juntaron para hacer tejidos y bordados a mano. Con apoyo de una promotora social, Delia Villegas, exportaron sus trabajos. En 1985 fue reconocida oficialmente como cooperativa.

El taller de arpilleras CLANIA⁽¹⁶⁾ fue creado en 1988 por un grupo de mujeres de Ampliación Virgen del Buen Paso. Con una donación llegada del extranjero construyeron su local junto al comedor popular. Trabajaron durante un buen tiempo con la ONG Perú-Mujer.

En el Centro Comunal Artesanal Puertas Abiertas (CCAPA) se encuentran dos talleres de arpilleras: Kuurmi (Arco Iris) y Compacto Humano. Este local cuenta con otros talleres productivos y artísticos (teatro, música y danzas). Además, hoy tiene bajo su administración un centro de enseñanza inicial, a donde acuden por lo general los hijos de las artesanas. En 1997 se realizó en CCAPA un primer Concurso Artesanal de Arpilleras que no se volvió a realizar hasta el momento.

La asociación de artesanas *Kuyanakuy* (Amémonos) es un grupo de desplazadas por la violencia armada de los años 80 y lo conforman principalmente mujeres de las zonas rurales de Ayacucho⁽¹⁷⁾. El 24 de mayo del 2002 obtuvieron su personería jurídica. *Kuyanakuy* está organizado en cuatro sectores y cada uno tiene sus responsables. Pero para los efectos de la producción tienen un local central ubicado en la casa de quien lo dirige. Cada mes realizan asambleas generales y se reúnen cuando es necesario. Asimismo, brinda apoyo a las integrantes ya sea con organización de actividades sociales y de confraternidad, préstamo de dinero en caso de

(17) Este grupo de gente que vino expulsada y con nuevo espíritu forma parte de las nuevas invasiones y barrios marginales. La migración del campo a la ciudad ha determinado que se creen una serie de mecanismos solidarios o de defensa por parte de los migrantes. Esto quiere decir, una serie de organizaciones sociales colectivas para afrontar los diferentes problemas en un nuevo contexto, el urbano.

enfermedades y otras emergencias y entrega de canastas navideñas. Pero el principal servicio que brinda la asociación es trabajo porque muchas veces el esposo es desempleado.

A manera de conclusión: las arpilleras entre lo global y lo local

Los nuevos enfoques que establecen vínculos entre “lo global” y “lo local” echan por tierra concepciones que pretenden la monocultura y los esencialismos radicales.

La reestructuración de los vínculos entre “lo local” y “lo foráneo” ocurre con los cruces culturales y con frecuencia en las nuevas generaciones de artesanos. Las fronteras entre “lo propio” y “lo ajeno” desaparecen debido a que, cada vez más, las personas están sometidas a múltiples influencias culturales.

Se habla de la disolución de las fronteras culturales. Eso se evidencia en el hecho mismo de que las arpilleras no pertenecen a una sola cultura sino que han sido apropiadas por otras culturas de Lati-noamérica en los ámbitos urbano marginales.

Las mujeres migrantes y sus descendientes han adoptado una artesanía urbana, en un principio, “no local”, “no territorial” o “foránea”, pero que se ha convertido con los años en “local”. Esto es una apropiación de objetos culturales cuyas identidades territoriales se diluyen.

Tanto las artesanas y sus arpilleras presentan una característica general como consecuencia de su participación en el contexto de la globalización: se sitúan entre lo local y lo global, en donde los límites entre ambas dicotomías se diluyen para asumir una relación dialéctica. Esta dicotomía conjuntiva se evidencia en la cotidianeidad de las artesanas y su relación con el entorno social donde se encuentran. Incluso, en las arpilleras la vinculación local/global se manifiesta al adoptar características particula-

res expresadas en el mantenimiento y renovación de los patrones estéticos locales “tradicionales”, en la temática e iconografía propuesta,

en el formato, en el empleo de materiales, en la técnica y en la función.

En las arpilleras aparecen representaciones visuales locales que forman parte de la experiencia directa de las productoras y son globales en el sentido de que provienen de la cultura de masas, proporcionada por los medios de comunicación y por el bagaje cultural de los clientes/empresarios. Estas imágenes globales han sido re-creadas, re-contextualizadas, resignificadas, tomadas en préstamo de otros sistemas culturales o impuestos por el mercado.

Parecería que las artesanías y los artesanos, en medio de este mundo acelerado, serían evidencias de rezagos de lo “premoderno”. Ha ocurrido todo lo contrario. Son en este campo donde “lo global” y “lo local” se han dinamizado muy bien.

Más que pensar en la oposición entre “lo global” y “lo local” debemos ver cómo se conjugan ambos extremos para reorganizar la producción, circulación y consumo de bienes materiales y simbólicos. Se trata de explicar por qué la gente actúa de determinada manera y no sólo describir qué hace.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

AGOSIN, Marjorie.

1987 *Scraps of Life: Chilean Arpilleras; chilean women and the Pinochet dictatorship*. Toronto, Edit. Williams-Wallace Publishers.

1986 "Agujas que hablan: las arpilleras chilenas". En: Fem, la costurera, Nro. 45.

ALFARO, Dante.

1989 "Algunas pistas sobre iconografía campesina actual". En: Boletín ILLA, Lima, Nro. 8, febrero, pp. 4-13

ARENAS, Nelly.

1997 "Globalización e identidad latinoamericana". En: Nueva sociedad, Caracas, Nro. 147, enero-febrero, pp. 120-131

AVILES, Jaime.

1982 "Diálogo con las bordadoras chilenas". En: Chile vive, México, pp. 93-95

BALLÓN, Eduardo.

1980 "Pamplona y su lucha por el agua: un ejemplo a seguir". En: Quehacer, Nro. 5, Lima, pp. 60-67

BALTA, Aída.

1988 "Arpilleras: expresión de un rico arte popular". En: El Comercio, Lima.

BAUMAN, Zygmunt.

1999 La globalización. Consecuencias humanas. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

BECK, Ulrich.

1998 *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas de la globalización*. Buenos Aires, Paidós.

Cooperativa Artesanal "Los Pilares"-Perú.

198? Lima, folleto mecanografiado.

DEGREGORI, Carlos Iván (y) Gonzalo Portocarrero

1999 *Cultura y globalización*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

FRANGER, Marjorie.

1988 *Arpilleras: cuadros que hablan; vida cotidiana y organización de mujeres*. Lima, Ediciones BETAPRINT s.r.l.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

1981 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

GOLTE, Jurgen.

2000 "Economía, ecología, redes. Campo y ciudad en los análisis antropológicos". En: *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima, Red para del desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.204-234.

HUBER, Ludwig.

2002 *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Un estudio de caso en los Andes*. Lima, IEP.

JACQUES, André.

1977 *Chili: un peuple brode sa vie et ses luttés*. París, CIMADE.

KUNZLE, David.

1982 "El mural chileno: arte de una revolución. La arpillera chilena: arte de protesta y resistencia". En: *Chile vive*, México, pp. 81-90

LAUER, Mirko.

1989 *La producción artesanal en América Latina*. Lima, Mosca Azul Editores.

1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos*. Lima, DESCO.

NOLTE, María Josefa.

2001 “Lo efímero y eterno del arte popular y las artesanías”. En: *Perú. El legado de la historia*. Luis Millones y José Villa (editores). Sevilla,

PROMPERU - Universidad de Sevilla - Fundación el El Monte.

1992 "Arpilleras". En: *Artesanía peruana, orígenes y evolución*. Cap. X, Lima, Ediciones Allpa, pp. 231-237

RIOS ACUÑA, Sirley.

2000 *Arpilleras de Pamplona*. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, catálogo de exposición.

SANDOVAL, Pablo.

2000 “Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú”. En: *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

SARA-LAFOSSE, Violeta.

1983 *Campesinas y costureras: dos formas de explotación del trabajo de la mujer*. Lima , PUCP. 1