



# Artesanías de América

cidap /  
centro Interamericano de  
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 79

ISSN 0257-1625

## **Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares**

### **Consejo Directivo**

#### **Daniel Legarda T.**

Ministro de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca  
Presidente del Directorio

#### **María Elena Machuca M.**

Ministra de Cultura y Patrimonio del Ecuador

#### **Gustavo Manrique M.**

Ministro de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana del Ecuador

#### **Gina Ochoa S.**

Representante de la Oficina de la Organización de los Estados  
Americanos en Ecuador (OEA)

#### **Cristian Zamora M.**

Alcalde de Cuenca, representante de las autoridades locales

#### **María Gabriela Vásquez M.**

Directora Ejecutiva del Centro Interamericano de Artesanías  
y Artes Populares, Cidap

## **Publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cidap, con sede en Cuenca, Ecuador Número 79**

Compilación de artículos y edición de textos:  
**Andrea Urdiales C.**

Diseño y diagramación:  
**Andrea Valdiviezo J.**

Portada:

**Maestra artesana Rosa Salinas S.**

Fotografía: **Juan Pablo Merchán**

Archivo CIDAP, 2022

Circulación gratuita

ISSN 0257-1625

**Cidap**

**Hermano Miguel 3-23 y Paseo Tres de Noviembre**

Teléfono: **+593 (07) 2840 919**

Apartado Postal: **01.01.1943**

**Cuenca, Ecuador**

**2023**

# índice

- 06**      **Introducción**  
María Gabriela Vásquez Moreno
- 08**      **El telar de cintura,  
resistencia cultural de los pueblos**  
Amalia Ramírez Garayzar
- 28**      **La artesanía en el museo:  
Museo de Artes e Industrias Populares  
de Pátzcuaro, México**  
Eva Garrido Izaguirre
- 50**      **La industria artesanal de México en el siglo XX**  
Eunice Reyes Salvador
- 72**      **El Museo de Arte Popular**  
Gerardo Gómez Díaz
- 88**      **Relatos Artesanales: la investigación en  
manos de las comunidades artesanas**  
Camilo Rodríguez Villamil  
María Paula Ávila Vera  
Luis Rodríguez Cifuentes
- 108**      **De la individualidad a lo colectivo  
y del mosaico a la joya**  
Pola Ramos Marré
- 122**      **Festival de Artesanías de América,  
un viaje veintenario**  
María Gabriela Vásquez Moreno
- 138**      **La obra de Gustavo Salas:  
un diálogo entre lo ancestral y lo contemporáneo**  
Andrea Cáceres Torres
- 154**      **Oruga, el arte de darle vida a las ideas**  
Andrea Cáceres Torres
- 176**      **Artesanos/as en el aula**  
Norma Contreras Luzuriaga

# Introducción

Bienvenidos y bienvenidas a un fascinante viaje por las cautivadoras expresiones sostenidas en el origen, la resistencia y la trascendencia del arte popular latinoamericano. En esta edición, la tradicional —pero actual— revista Artesanías de América propone recorrer un universo creativo donde el legado se fusiona con la innovación; entrelazando el pasado, el presente y el futuro de la comunidad artesanal.

Las memorias ancestrales, que han sido cuidadosamente transmitidas a nivel intergeneracional, se ven constantemente amenazadas por diversos factores, en un mundo cada vez más agitado e incierto. Es por ello que preservar y celebrar la diversidad cultural, las formas de hacer y los oficios, es también procurar el cuidado de ese invisible hilo que conecta, como un solo organismo, los tejidos sociales que se crean y recrean en el mundo de las artesanías artifices.

En las páginas de esta **edición 79**, encontrarán narrativas y reflexiones actuales referentes al telar de cintura y la industria artesanal de México, las artesanías del Museo local de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro y el Museo de Artes Populares MAP de Ciudad de México. Seguido a ello, un itinerario que transita por relatos artesanales llegados desde Colombia, Chile y Ecuador, presenta una visión interna de la vida de la y del artista popular, a través de historias personales y sentidas, escritas de primera mano por los propios artesanos y artesanas.

En su tercer apartado, la revista le llevará en un placentero recorrido por las experiencias vividas en el **FAAM 2022, la vigésima edición del emblemático Festival de Artesanías de América**. Con una renovación completa de imagen y habitabilidad con el espacio público, el Festival permitió que 375.000 personas visiten a cerca de 200 artesanos y disfruten de un entorno completo de cultura, arte popular y comunidad en el espacio público de la ciudad.


Así mismo, entrevistas a los ganadores de las **Medallas Cidap, Gustavo Salas y el Colectivo Oruga**, ofrecen testimonios actuales y personales acerca del estado actual y del día a día de lo que significa ser artesano y mantener vivo el oficio. Desafíos y placeres, por mencionar un par, son tan solo algunos de los numerosos sentimientos que afloran al adentrarse —mediante textos—, en la vida cotidiana de estos maestros tan conocidos y queridos por la propia comunidad artesanal.

Para finalizar, la ruta de este viaje lo llevará por un vivencial recuento de uno de los componentes del programa educativo del Cidap, **Artesanos/as al Aula**; un espacio de propagación de conocimientos, que propicia el despertar creativo y entendimiento del trabajo artesanal en escuelas rurales y urbanas de Cuenca.

Esta publicación no sólo explora la belleza y riqueza intrínsecas de las *obras maestras artesanales*, sino que también rinde homenaje a quienes con pasión y destreza resisten y sobreviven los constantes riesgos que las rodean. Sería una necedad obviar las dificultades en torno al oficio y tradición, donde la producción en masa devora a la pieza única que se mantiene a flote en gran parte, por el aprecio y afecto que ciertos públicos conocedores y conscientes aportan. Este reflejo vulnerable es tangible en este mosaico compuesto por historias y técnicas, como prueba fehaciente de la creatividad y espiritualidad del ser humano.

Adéntrate con el equipo del Cidap en este particular trayecto por las artes populares, para descubrir cómo cada puntada, cada pincelada, cada talla en madera revela la esencia misma de esta comunidad, en la que el patrimonio cultural inmaterial hace eco de la identidad propia y del afecto y cuidado que la ha caracterizado desde tiempos memorables.

**María Gabriela Vásquez Moreno**  
Directora Ejecutiva del Cidap



# **El telar de cintura, resistencia cultural de los pueblos**

---

**Amalia Ramírez Garayzar**

Doctora en Historia. Profesora investigadora adscrita al programa académico de Arte y Patrimonio Cultural, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (México). Correo electrónico: [amalia\\_ramirez@uiim.edu.mx](mailto:amalia_ramirez@uiim.edu.mx)

### Resumen:

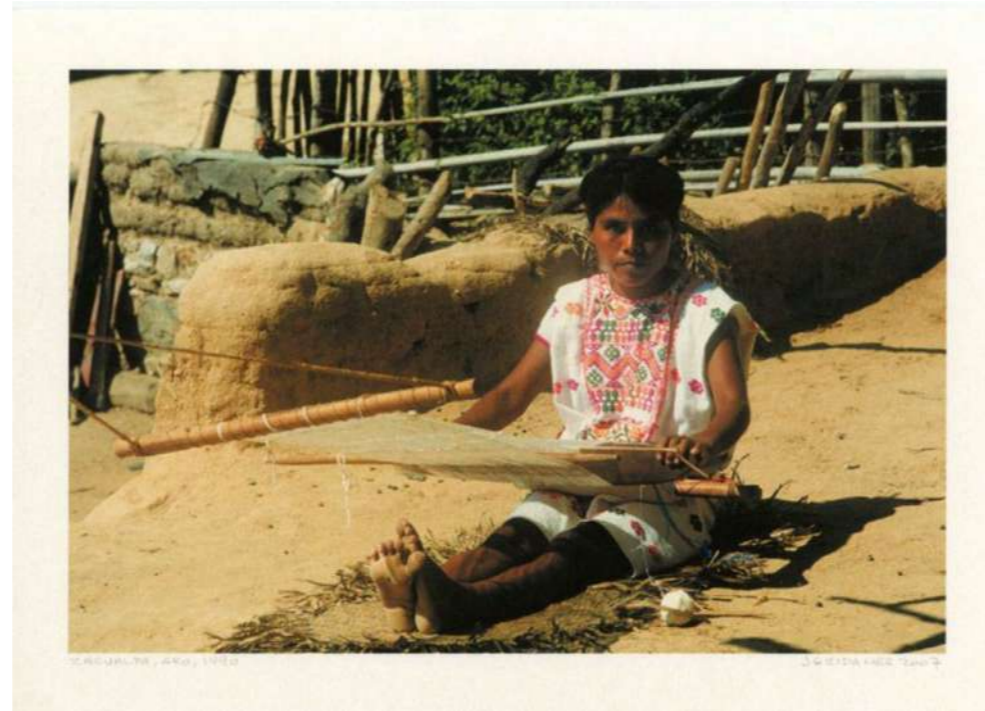
Hay una creciente cifra de textos que tienen el tejido, particularmente el que se realiza con el telar de cintura, como punto de interés. Investigaciones de ese tipo son muy importantes para una mejor comprensión de la complejidad de los tejidos hechos a mano y de los distintos contextos en las sociedades en los que se realizan; algunos particularizan los cambios, otros la tradición o la identidad. No obstante, seguimos careciendo de estudios regionales de carácter comparativo, que nos permitan reconocer los rasgos compartidos del registro textil. Este texto, parte inicial de una investigación transnacional, pretende ser una invitación a explorar las tecnologías tradicionales desde un enfoque panorámico.

**Palabras clave:** conocimiento tradicional, tecnología textil, telar de cintura.

### Abstract:

There is a growing number of texts that have weaving, particularly backstrap loom weaving, as a point of interest. Such research is very important for a better understanding of the complexity of hand-made textiles and the different contexts in the societies in which they are made; some particularize changes, others tradition or identity. However, we still lack regional studies of a comparative nature that allow us to recognize the shared features of the textile registry. This paper, the initial part of a trans-national investigation, intends to be an invitation to explore traditional technologies from a panoramic perspective.

**Keywords:** traditional knowledge, textile technology, backstrap loom.



«Zacualpa Gro. 1990 Mujer Tejiendo en un telar de cintura», fotografía de Jean Sidaner, 1990.<sup>1</sup>

## El telar: herramienta textil

El telar de cintura es una herramienta de gran simpleza que ha servido para tejer una amplia diversidad de objetos textiles, algunos de ellos de enorme complejidad, desde tiempos antiguos hasta el presente.

Para iniciar con su descripción, este es un instrumento que permite el tejido de fibras; su particularidad estriba en que la persona que teje forma parte integrante del artefacto, a diferencia de cualquier otro tipo de telar. Para ilustrarlo mejor: sin tejedora, no hay telar. La tensión de los hilos de la urdimbre, que es la que permite intercalar la trama, ocurre cuando la tejedora se ajusta el telar al cuerpo mediante un cinturón, lo que literalmente la ata a su tarea, a su obra.

En la abundante literatura existente sobre los textiles tradicionales hechos a mano tiene un lugar destacado el telar de cintura, parte sobresaliente de una tecnología ancestral que se mantiene en uso en muchos países en contextos de pueblos indígenas, principalmente.

Al respecto, resultaría tal vez innecesario puntualizar la importancia de las tecnologías propias de los oficios tradicionales, al representar esquemas complejos de conocimiento y praxis de las sociedades; su investigación, no obstante, nos permite comprender mejor las pautas culturales, simbólicas y de acción social que se mantienen aún en situaciones de desventaja respecto a la producción textil industrial y también a la industria global de la moda.

<sup>1</sup> Jean Sidaner, «Zacualpa Gro. 1990 Mujer Tejiendo en un telar de cintura», 1990, fotografía, en Colección Incremento Acervo (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A485774>

En este texto, queremos extender el rango de observación de los telares de cintura en un amplio marco geográfico, que interesa no solo a los pueblos nativos de América, sino de otras latitudes en las que esta herramienta también tiene una similar importancia, como en una significativa cantidad de países asiáticos.

La intención es llamar la atención sobre el espectro del uso del telar en, por lo menos, dos de las coordenadas que se toman en cuenta en el análisis cultural: **geográfica y cronológica**. Es decir, el hecho de que esta herramienta de tejido esté tan distribuida en tantas regiones del mundo desde hace muchos siglos nos plantea interrogantes que no somos capaces de responder ahora, pero que creemos que son premisas válidas de una investigación amplia.

En última instancia, buscamos llamar la atención hacia la importancia de los trabajos de índole comparativa en el textil, que nos permitan buscar explicaciones novedosas sobre el quehacer de los pueblos.

## El desde cuándo

El registro arqueológico nos ha permitido saber que desde tiempos antiguos se usa el telar de cintura, prácticamente sin cambios, en varias regiones del mundo. Para establecer un piso cronológico, **hay fuentes que afirman que los más antiguos registros de telares se tienen desde la edad de bronce-hierro en el este de Asia (Siria) hacia el 7500 antes de nuestra era.**<sup>2</sup> No obstante, el tipo de telar con el que se tejieron esos milenarios lienzos probablemente no era el de nuestro interés específico.

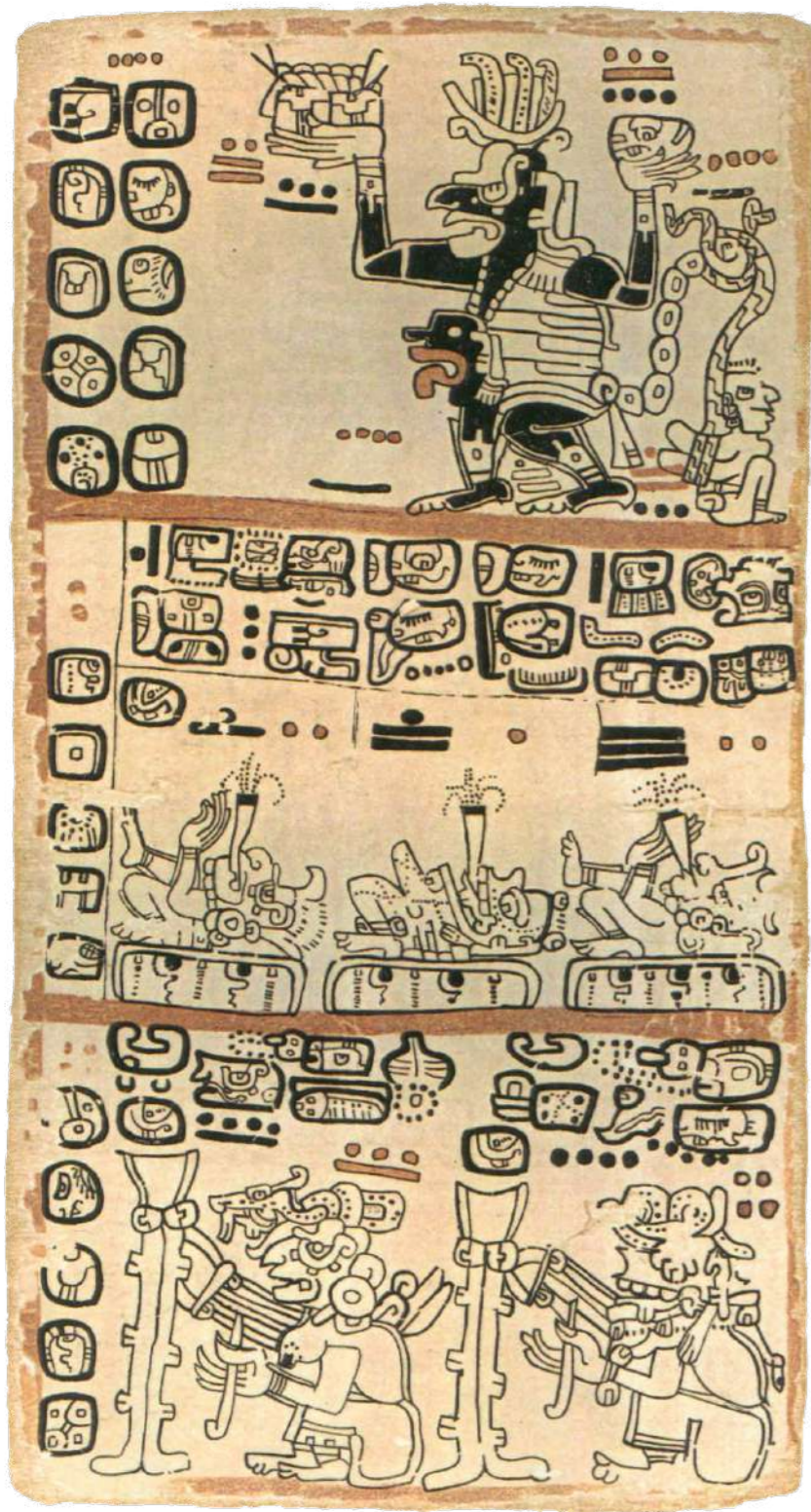
En América, nuestra **Abya Yala**, se ha recuperado registro textil de más de 4 mil años —para lo cual se utilizó un telar de cintura para su tejido— en sitios que por sus características ambientales han posibilitado su conservación, como es el caso de la **Huaca Prieta, al norte del Perú**.<sup>3</sup> En **México**, se han recobrado fragmentos textiles tejidos con certeza en el telar de cintura, producidos por las culturas antiguas del Altiplano Central desde el periodo conocido como preclásico medio mesoamericano, que se remonta al año 800 antes de nuestra era.<sup>4</sup>

Adicionalmente, la información que nos proveen las fuentes iconográficas permite suplir en alguna medida la fragmentaria información que nos dan los escasos lienzos textiles que se conocen de épocas previas a la imposición hispánica. Hay, por ejemplo, figurillas cerámicas que plasman mujeres en la tarea del tejido; está también el código Madrid, de la cultura maya, que claramente representa a una mujer anciana atada a su telar, quien ha sido identificada como Ix Chel, la diosa del tejido.

<sup>2</sup> Laura Rodríguez Peinado, «El arte textil en la antigüedad y la alta edad media», en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*, ed. por El grupo español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003): 126-138.

<sup>3</sup> Roberto Restrepo y M.L. Berrío, «El arte textil en América antes de la presencia europea», *Colombia: Ciencia y tecnología* 5, n.º 3 (1987): 6-27; Emilia Cortés Moreno, «Historia de la conservación de textiles arqueológicos en América Latina», *Boletín Museo Del Oro*, 28 (1990): 93-105.

<sup>4</sup> Patricia Ochoa Castillo y Rosa Lorena Román Torres, «Urdimbres enlazadas en Mesoamérica. Textil de la Cueva del Gallo, Morelos, México», en *Jornadas de Textiles Precolombinos VII*, ed. por Lena Bjerregaard y Ann Peters (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2017): 40-49.



Escritura de jeroglíficos mayas, lámina del Códice Madrid, s.f.<sup>5</sup>

Hubo, además de los mayas, otras culturas a lo largo del continente que incluso dejaron a la **mujer tejedora**, lo cual refleja la importante función social, económica y simbólica de la creación textil y el activo papel de las mujeres en las sociedades antiguas.<sup>6</sup>

El siglo XVI significó una nueva era para el continente americano. La imposición ibérica profanó y destruyó una significativa parte de la cultura material de los pueblos de Abya Yala; los europeos y africanos esclavizados que arribaron provocaron que la población americana diezmara de forma catastrófica y, sin embargo, **las mujeres indígenas pudieron contener el desastre epistémico desde el textil y he aquí que el telar de cintura continúa en uso en muchos pueblos del continente, en una demostración de resistencia cultural.**

Cronistas de los siglos XVI y XVII, como Sahagún<sup>7</sup> en la llamada Nueva España y Guamán Poma<sup>8</sup> en el Perú, tomaron nota de la importancia del telar y del tejido. Adicional a la descripción escrita, las ilustraciones que aparecen tanto en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* como en la *Nueva corónica y buen gobierno* son de mucha utilidad como medios de confirmación de la permanencia casi sin cambios de los telares de cintura, que han sido usados en un continuo de más de 500 años.

<sup>5</sup> Códice de Madrid, lámina PI.XXXIV (Madrid: Biblioteca Nacional de España, s.f.): 79, [http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/madrid\\_rosny\\_bb.pdf](http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/madrid_rosny_bb.pdf).

<sup>6</sup> Damián González Pérez, «Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la sierra sur de Oaxaca», *Desacatos* 54 (2017): 138-157.

<sup>7</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 2006).

<sup>8</sup> Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* (México: Siglo XXI, 2006).





«Primera calle, Auacoc Uarmi», lámina de la Nueva corónica y buen gobierno de F. Guamán Poma de Ayala, c. 1615.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Felipe Guamán Poma de Ayala, «Primera calle, Auacoc Uarmi», c.1615, lámina 215, en *Nueva corónica y buen gobierno*, ed. de Franklin Pease (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980): 150.

En el punto actual de nuestra investigación, está pendiente la búsqueda bibliográfica de carácter histórico del telar de cintura en otras latitudes más allá de América, por lo que aplazaremos este aspecto aquí. Al respecto, cabe puntualizar que el interés está situado únicamente en la herramienta y no en los materiales o las distintas técnicas de tejido que se realizan; se trata, en otras palabras, de **segmentar el complejo tecnológico de la tejeduría por sus componentes**, iniciando con esa serie de palos, lazos y varillas que constituyen nuestro telar.

Por el momento, la exploración se está llevando a cabo a partir de la localización en los repositorios institucionales que conservan especímenes en colecciones etnográficas internacionales, como las del Museo Textil y el Museo Nacional de Historia Natural (Smithsonian Institution) en Washington y el American Museum of Natural History en Nueva York, Estados Unidos de América<sup>10</sup>; las piezas identificadas, por lo general, no rebasan los 100 años de antigüedad.

Adicionalmente, los recursos digitales son una excelente herramienta que en los últimos años nos permiten explorar la cultura material de los pueblos desde una pantalla. Instituciones, organismos, coleccionistas privados e incluso comunidades y pueblos indígenas están compartiendo sus acervos y catálogos desde sus plataformas *on line*, de manera que el universo de estudio se amplía continuamente, junto con su facilidad de acceso.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Adicionalmente, se han podido explorar especímenes (específicamente telares de cintura) en repositorios de orden nacional o local, entre otros: el Museo Nacional de Antropología de México, su homónimo de Filipinas en Manila, el Museo Etnográfico *Kordilyera* de la Universidad de Filipinas en Baguio, el Museo Nacional de Textiles en Kuala Lumpur Malasia, el Museo Textil de Yakarta, Indonesia, el MGC Museo de Textiles Asiáticos Tradicionales en Siem Riep, Camboya, el Museo de Etnología de Vietnam en Hanoi, el Museo Boro y Museo Imperial en Tokio, Japón; el Museo Nacional de Costa Rica, Museo Ixchel de Guatemala, el Museo Nacional de Colombia en Bogotá, el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires, Argentina, así como colecciones como la del Centro de Textiles Tradicionales de Cusco, Perú. La autora agradece las facilidades que le fueron brindadas por estas instituciones para el acceso.

<sup>11</sup> Entre una enorme cantidad de sitios en línea, se ha consultado la excelente muestra interactiva *Fibras de Abya Yala*, iniciativa del Museo Textil de Oaxaca (México), <https://fibrasabyayala.museotextildeoaxaca.org> Consultas continuas desde el 19 de julio de 2022.



«Weaving», fotografía de Winfield Scott, c. 1904.<sup>12</sup>

Una tercera fuente de información, tal vez la más importante, es la de los archivos vivos de la memoria. La tradición oral y los propios objetos que se pasan entre generaciones las tejedoras y su descendencia son un recurso invaluable, primero, para ellas y sus comunidades en su estar en el mundo y, con su autorización, para nosotros.

**Este proceso de localización ha sido indispensable para conocer la tipología de los telares y observar sus similitudes o diferencias**, materia que rebasa, igualmente, los objetivos de este texto.

El conocimiento que circula alrededor del telar de cintura es milenario y tradicional, entendido inicialmente como distinto o incluso opuesto al conocimiento escolar o académico, dado que su espacio de reproducción no requiere aulas ni métodos etiquetados como científicos. El aprendizaje en los pueblos en donde se practica surge de la cercanía con alguien que lo trabaja, que lo domina, y suele ser por vía de la observación de las **técnicas del cuerpo** y no tanto como una transmisión meramente oral.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Winfield Scott, «Weaving», c. 1904, fotografía, en Colección C. B. Waite / W. Scott (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A139132>

<sup>13</sup> Amalia Ramírez Garayzar, «Sobre la adquisición del saber artesanal ¿Qué hay detrás del 'nomás viendo'?', *Revista Trama Interdisciplinar* 7, n.º 1 (2016): 217-231.

## El tejido como conocimiento tradicional

Los textiles indígenas, además de constituir elementos del vestido, de los ajueres domésticos y de espacios de alta ritualidad, pueden ser vistos como ejemplos del acervo de conocimientos, sensibilidad estética, creatividad e ingenio inconmensurables. Luna define el conocimiento tradicional como **«el conjunto de saberes y prácticas generadas, seleccionadas y acumuladas colectivamente durante milenios (...) que se guardan en la memoria y actividades de la gente y se transmiten de generación en generación»**.<sup>14</sup> En años recientes, se ha empezado a usar el concepto saberes tradicionales como una categoría más cercana a la visión de los pueblos indígenas y también como un soporte del modelo educativo intercultural.<sup>15</sup> Se refiere a la cantidad de saberes que una comunidad posee, que ejecuta y articula en intrínseca relación con su entorno simbólico o territorio. En ese sentido, es importante reconocer que las prácticas relacionadas con la producción de textiles abarcan un conjunto importante de este conocimiento tradicional.

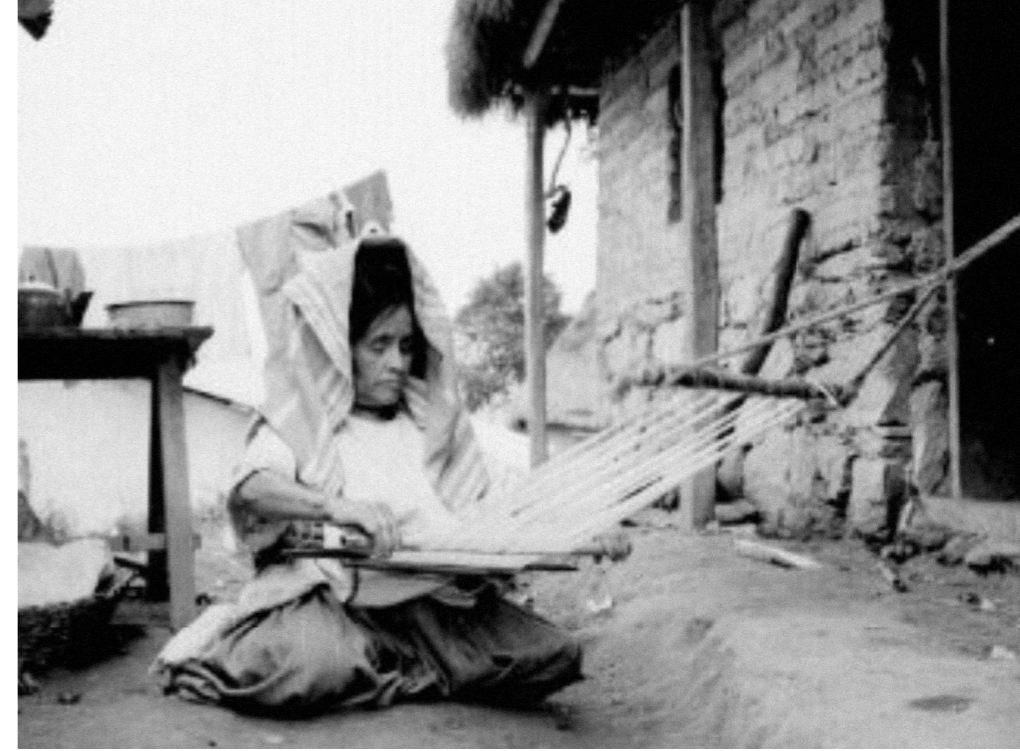
<sup>14</sup> César Luna-Morales, «Ciencia, conocimiento tradicional y etnobotánica», *Etnobiología* 2, (2002): 120-136.

<sup>15</sup> Eva María Garrido Izaguirre y Amalia Ramírez Garayzar, «Los saberes y la memoria. Reservorio Universitario de Oficios Tradicionales», *Anales del Museo de América XXVI* (2019): 45-65.

Un aspecto que debe resaltarse es el papel de las mujeres en su invención así como, ciertamente, su reproducción. Pensemos que si la mayor parte de los saberes en muchos lugares del mundo son acumulados por mujeres (hilado, tinción, urdido y tejido), es de estimarse que el descubrimiento de las fibras textiles, su selección y cultivo hayan sido también proezas de las mujeres de los pueblos. Es importante puntualizarlo porque suelen ser logros no reconocidos por la historia y muchas veces ni por las propias poblaciones. Es común que la representación del trabajo agrícola sea siempre vinculada con los hombres, mientras que el trabajo textil se asocia, aunque sea simbólicamente, con las mujeres. **¿Cómo, entonces, se iban a seleccionar las mejores fibras para hilar, si no las cultivaban ellas mismas? ¿O reconocer cuáles agaves, plantas de lino o capullos tienen las mejores cualidades para ser hiladas?**

Proponemos que debemos enfatizar críticamente en la suma de invisibilizaciones que han tenido las mujeres de los pueblos indígenas, ya que se mantienen hasta el presente respecto de sus aportaciones al saber humano universal. El telar es solo una parte de las tecnologías textiles nativas americanas y asiáticas, pues deben contarse y visibilizarse igualmente la selección de las fibras, su hilado, tinción y urdido como parte de los saberes tradicionales que involucran las artes y ciencias textiles. Por decirlo de otro modo: **tejer es solo una de las habilidades que involucran la producción de telas.**

Esta peculiar herramienta tiene una serie de cualidades que la hacen tan eficiente: tiene dimensiones que la hacen fácil de usar por personas incluso desde su edad temprana; sus componentes son de relativo fácil acceso: se trata de palos, varas y varillas de madera u otros materiales vegetales como las cañas. Cuando es necesario dejar de tejer, la propia urdimbre cubre las varas, de forma que se crea un paquete ligero que no ocupa mucho espacio para ser guardado. En el momento de reiniciar las labores textiles, se desenrolla, una de sus terminaciones se ata a cualquier sostén vertical y la otra se ajusta al cuerpo de la tejedora, quien puede acomodarse sentada, hincada o incluso de pie.



«Indígena frente a su telar de cintura», fotografía de Nacho López, c. 1970.<sup>16</sup>

El telar es el gran protagonista de los estudios sobre textiles indígenas y, en efecto, ocurre que ha hecho sombra a la descripción o análisis de los otros procesos textiles que lleva aparejado, como hemos expresado arriba y sobre los cuales hay menor atención, como el hilado y el urdido.

Una combinación de factores entre los que se cuenta el turismo, las redes sociales digitales, la visibilización del patrimonio cultural vivo por parte de las agencias de los Estados nacionales e incluso las luchas por la autonomía e identidad de los pueblos han posibilitado que en los últimos años sean más visibles los textiles hechos a mano en localidades indígenas fuera de sus territorios.

En cada país latinoamericano se dan condiciones particulares, evidentemente, mas hay elementos comunes que podemos identificar a simple vista como, en este caso, los propios telares que, independientemente de la latitud, muestran cualidades idénticas. Por lo anterior, es aún más sorprendente el encontrar los paralelismos en vastas regiones sobre el uso de este tipo de tecnología.

<sup>16</sup> Nacho López, «Indígena frente a su telar de cintura», c. 1970, fotografía, en Colección Nacho López (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A351386>.

## El dónde

Hemos adelantado ya que el telar de cintura es una antigua herramienta que continúa en uso en muchos países americanos, sin embargo, no es exclusiva de este continente. Es fascinante poder ubicar geográficamente las distintas latitudes en donde se ha usado y se sigue usando. En lugares tan apartados como **Bangladesh** o **Filipinas** se tejen lienzos con distintas técnicas pero con el mismo tipo de telar. De forma preliminar, compartimos una tabla de los lugares en los que hemos localizado su uso y, como puede verse en el mapa que se acompaña, tiene un rango geográfico impresionante que nos conduce a hacernos preguntas que, por el momento, no podemos responder.

Un dato que puede adelantarse es que en todos los lugares tienen una fuerte asociación a la división de género: solo lo practican mujeres, con algunas excepciones que se han podido registrar hasta ahora en **México** —en las poblaciones de **Santa María del Río y Tenancingo**— y en el **Ecuador**, en **Gualaceo**. Puede ser casual, pero en estos casos los tejedores realizan un tipo de prenda conocida como rebozo, paño o macana, de uso femenino y tienen en común que la urdimbre pasa por un proceso de tinción por amarres o ikat.<sup>17</sup>

Es innegable que el tejido tiene un peso importante en la identidad cultural. La producción textil caracteriza a los sujetos que usan esos tejidos por edad, género, etnia, región, etc. El telar de cintura, entonces, es un elemento que debemos relacionar con ese complejo de identidades; ha contribuido con el proceso de diferenciación y de particularización de los pueblos, de ahí que no es casualidad que su uso sea una expresión de resistencia que se transmite a quien usa esos textiles: **los pueblos indígenas**.



«Indígena Ocoroni junto a un telar para tejer fajas, retrato Aparato guasave de tejer», fotografía de Rafael García, c. 1903.<sup>19</sup>

Otra característica que tienen en común los pueblos con estas tecnologías es que en el presente los productos que se realizan por medio de ellas están siendo promovidos como textiles con contenido cultural y étnico en mercados fuera de lo local. Hay múltiples iniciativas que buscan acercar al consumidor no habituado a los tejidos, sea en forma de objetos de moda o de objetos apreciados por su ancestralidad. Tejer en este tipo de telar es una muestra de resistencia cultural que activa identidades colectivas en diversos planos, citando a Olivia Méndez: **«es el hilo de su expresión cultural que teje un puente entre el pasado, presente y futuro»**.<sup>18</sup>

Paradójicamente, la competencia con los textiles industriales, que han inundado todos los mercados globales y locales, ha presentado retos mayúsculos para las tejedoras indígenas; parecería que ese es otro rasgo en común que comparten. Así, su propia reflexión e iniciativas están surgiendo y marcando la ruta a seguir en materia de estrategias de mercado, pero también de regulación de sus derechos de propiedad intelectual colectivos.

<sup>17</sup> Virginia Davis, «Resist dyeing in Mexico: comments on its history, significance and prevalence», en *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes, an anthology*, ed. por Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer, 309-336; Laura Martin Miller, «The ikat shawl traditions of Northern Peru and Southern Ecuador», en *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes, an anthology*, ed. por Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer, (Austin: University of Texas Press, 1996): 337-358.

<sup>18</sup> María Olivia Méndez González, «El telar de cintura, inmanencia itinerante de la memoria», *Revista Ístmica* 22 (2018): 45.

<sup>19</sup> Rafael García, «Indígena Ocoroni junto a un telar para tejer fajas, retrato Aparato guasave de tejer», c. 1903, fotografía, en Colección Étnico (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A370775>



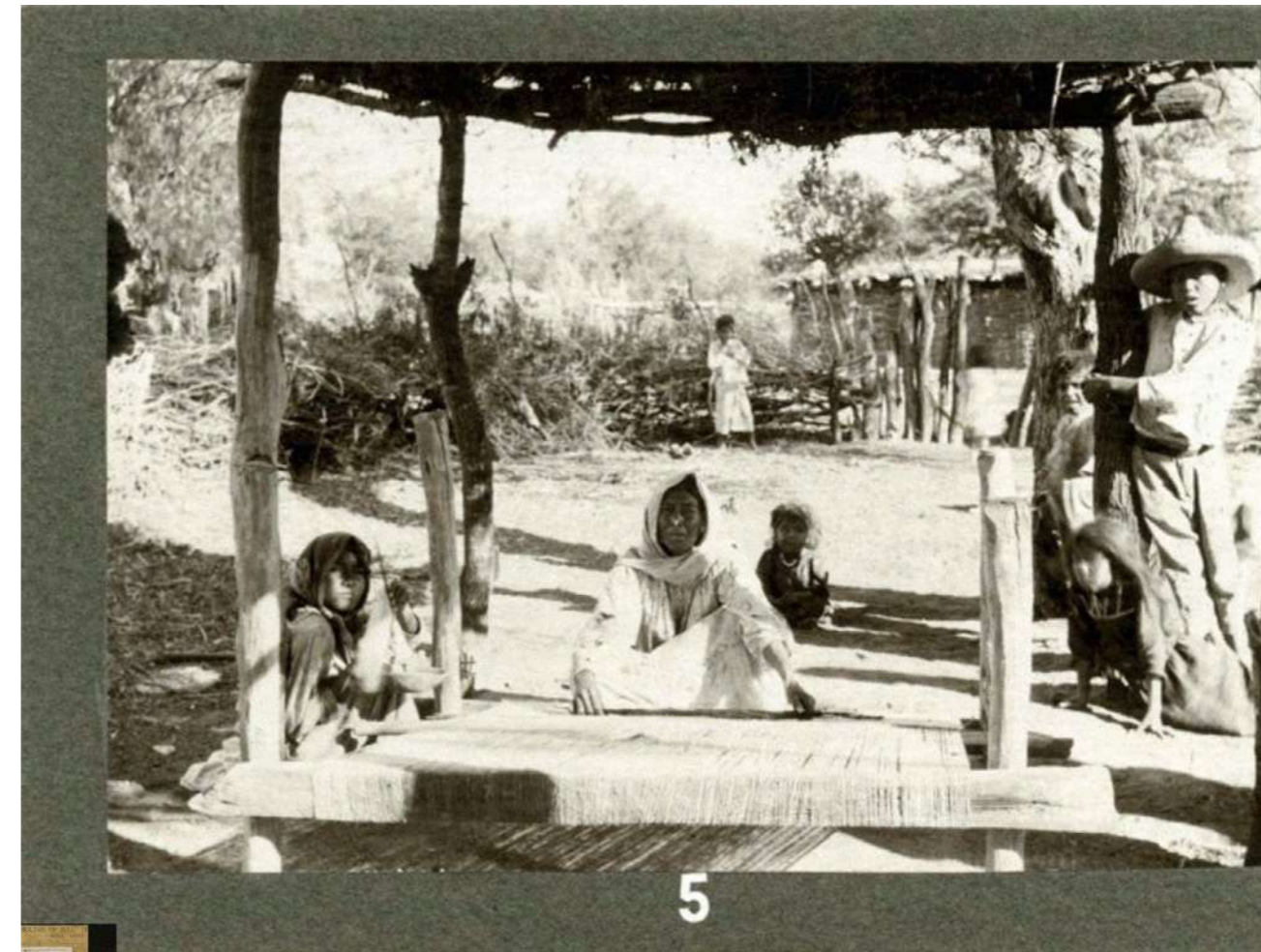
PAÍS	REGIÓN, PROVINCIA O LOCALIDAD
<b>México</b>	Los estados del centro-sur del país: Nayarit, Jalisco, Michoacán, Guerrero, Estado de México, Hidalgo, Morelos, Querétaro, San Luis Potosí, Veracruz, Puebla, Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Tlaxcala.
<b>Ecuador</b>	Provincias de Tungurahua, Imbabura, Cañar, Azuay, Loja, entre otras.
<b>Perú</b>	Chiclayo, Lambayeque, Ferreñafe, Pitumarca, provincia de Urubamba, entre otras.
<b>Bolivia</b>	Departamentos de La Paz, Oruro, Beni, Santa Cruz, Tarija, Chuquisaca, Cochabamba y Pando.
<b>Filipinas</b>	Pueblos indígenas del norte de la isla de Luzón (Bontok, Kalinga, Gaddang, Ifugao) y del sur de la isla de Mindanao (T'boli).
<b>Myanmar</b>	Estado de Chin
<b>India</b>	Región Chakma
<b>Bangladesh</b>	Distrito Rangamati
<b>Nepal</b>	Sankhuwasabha
<b>Taiwan</b>	Pueblo Atayal
<b>Japón (nmnh)</b>	Ainu
<b>Guatemala (nmnh)</b>	Kekchi, Quiché y Cakchiquel
<b>Vietnam</b>	Provincia Kon Tum y Hoa Binh (Hmong)
<b>Malasia</b>	Sarawak
<b>Indonesia</b>	Isla de Flores, Sumba, Bali y Sumatra
<b>Camboya</b>	Distrito Pichrda
<b>Laos</b>	Provincia Sekong
<b>Estados Unidos</b>	Navajo, Zuni
<b>Tailandia</b>	Provincia de Sukhhothai
<b>Timor del Este</b>	Región de Lautem
<b>Colombia</b>	
<b>Paraguay</b>	
<b>Costa Rica</b>	Pueblo Boruca
<b>Bután</b>	Lhuentse
<b>China</b>	Minoría Kam (Pueblo Kam)

**Mapa de localización de lugares donde se teje en telar de cintura**

## Nota final

Los estudios panorámicos, por definición, no penetran profundo en el conocimiento pero son útiles para proveer explicaciones generales de distribución, por ejemplo, del telar que nos interesa aquí. Al observar un mapa que señala los lugares del mundo donde se teje con esta herramienta, seguramente surgirán preguntas.

**¿Es posible que haya vínculos culturales entre algunas de estas regiones? ¿Su amplia distribución se debe a un proceso de difusión o responde a desarrollos simultáneos?** Hace un siglo y medio, preguntas similares hicieron que surgiera la ciencia antropológica y a fines del siglo XX se llegó a considerar que estos cuestionamientos ya no tenían sentido. Sin duda han ocurrido procesos de transculturación en casos particulares: desde hace siglos y con los inicios de la llamada globalización del siglo XVI, movida por la ambición expansionista de España y Portugal, seguidos por otros países europeos, los pobladores de todos los continentes tuvieron un acceso a mercancías y productos que nunca antes habían visto. También a personas que, viajando por su voluntad o no, arribaron a nuevos territorios y ocurrió lo que es parte de nuestra naturaleza humana: se adaptaron, aprendieron y enseñaron sus costumbres y recursos intelectuales. Al respecto, los avances en la genómica humana están permitiendo que nos replanteemos las dinámicas poblacional y cultural con nuevos enfoques. En la medida en que vayamos obteniendo nuevas luces al respecto de las tecnologías textiles, las podremos ofrecer en espacios como este.



«India Ocoroni tejiendo en un telar de estaca muy rustico», c. 1945.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> «India Ocoroni tejiendo en un telar de estaca muy rustico», c.1945, fotografía, en Colección Felipe Teixidor (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A6222>

# La artesanía en el museo: Museo local de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro, México

---

Eva Garrido Izaguirre

### Resumen:

El texto analiza el caso del **Museo de Artes e Industrias Populares de la ciudad de Pátzcuaro**, en el estado mexicano de Michoacán, como un ejemplo paradigmático por ser uno de los más antiguos del país dedicado a la representación de oficios tradicionales. A través de su historia y programas museográficos, es posible rastrear la concepción de la política pública nacional sobre este tipo de manifestaciones. Además, el artículo analiza las dos últimas propuestas museográficas del recinto, identificando las tendencias que se consideran más adecuadas para la gestión crítica y reflexiva de colecciones artesanales en México.

**Palabras clave:** México, artesanía, museos, pueblos indígenas, museografía crítica.

### Abstract:

The text analyzes the case of the Museum of Popular Arts and Industries of the city of Pátzcuaro, in the Mexican state of Michoacán as a paradigmatic example for being one of the oldest in the country dedicated to the representation of traditional trades that through its history and museographic programs it is possible to trace the conception of the national public policy on this type of manifestation. In addition, the article analyzes the two latest museographic proposals of the enclosure, identifying the trends that are considered most appropriate for the critical and reflexive management of artisan collections in Mexico.

**Keywords:** Mexico, crafts, museums, indigenous peoples, critical museography.

Las artesanías de México han sido motivo de atención de las políticas públicas del país desde principios del siglo XX, cuando el México posrevolucionario encontrara en las culturas originarias y rurales del país rasgos identitarios que desde entonces, y hasta la fecha, forman parte del conjunto simbólico en el que se sustenta la idea de nación. Sin embargo, la realidad de los hombres y mujeres creadores de piezas artesanales no encuentra parangón con el lugar valorativo que ocupan sus obras, en palabras de Victoria Novelo: **«la admiración por los productos no ha tenido un correlato en la situación de vida de los productores»**.<sup>2</sup>

Inicio este texto exponiendo estas tensiones porque al pensar en la transcendencia de los fenómenos artesanales es fundamental evidenciar, para el caso de México, esta contradicción que coloca a los objetos en un estatus superior al de los artesanos que los crearon. La pregunta que pongo sobre la mesa en este artículo es la siguiente: **una vez que reconocemos a las manifestaciones artesanales como bienes patrimoniales ¿qué tipo de discurso sería necesario implementar en los recintos que custodian dichos bienes para contribuir al acortamiento de dichas contradicciones?**

A partir de esta interrogante, compartiré mis reflexiones tomando como referencia un caso, el del **Museo local de Artes e Industrias Populares de la ciudad de Pátzcuaro**, como un ejemplo paradigmático por ser uno de los más antiguos del país dedicado a la representación de oficios tradicionales, en este caso de la cultura purépecha, y porque a través de su historia y programas museográficos, aunque se trata de un museo local, es posible rastrear la concepción de la política pública nacional sobre este tipo de manifestaciones.

<sup>2</sup> Victoria Novelo, «Ser indio, artista y artesano en México», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad* (2002): 173.



La temporalidad del museo es de por sí relevante, si trazamos una línea del tiempo para identificar la presencia de colecciones de artesanías en museo de México tenemos que remontarnos al 29 de noviembre de 1934, cuando se inauguraron el Museo de Artes Plásticas y el Museo de Arte Popular de la ciudad de México, ambos ubicados en el majestuoso edificio del Palacio de Bellas Artes. En el Museo de Arte Popular (MAP), bajo la dirección del artista y coleccionista Roberto Montenegro, se exhibía una colección seleccionada bajo **criterios artísticos-antropológicos** que evidenciaba **«la belleza y singularidad de los artefactos populares, en calidad de documentos probatorios del innato talento y gusto estético de los artesanos, además de la potencialidad, funcionalidad y utilidad de sus productos, destinados tanto al consumo interno como al internacional»**.<sup>3</sup> Para estos años la política pública indigenista ponía el acento en la preservación y promoción de las artes populares que bajo este término ensalzaban sus cualidades estéticas y se acercaba conceptualmente a la idea de arte.

Es en este contexto en el que cuatro años después, en 1938, se funda el Museo de Artes e Industrias Populares en Pátzcuaro por decreto presidencial del General Lázaro Cárdenas del Río «con el fin de reivindicar el valor económico y estético de las manufacturas elaboradas en los pueblos purépechas. Para este fin, se dedicó un edificio del siglo XVIII, compuesto de once habitaciones que se habilitaron como salas de exposición. El inmueble en cuestión era una readaptación de la primera sede del llamado Primitivo Colegio de San Nicolás fundado por Vasco de Quiroga en el siglo XVI».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ana Garduño, «Roberto Montenegro. Un gestor cubierto de Ministros», Roberto Montenegro. *Expresiones del arte popular mexicano* (Ciudad de México: Secretaría de Cultural, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017): 44.

<sup>4</sup> Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico», *Gaceta de Museos*, n.º 49 (2011): 23-29, 23.

«la belleza y singularidad  
de los artefactos populares, en calidad  
de documentos probatorios del  
innato talento y gusto estético de los  
artesanos, además de la potencialidad,  
funcionalidad y utilidad de sus  
productos, destinados tanto al consumo  
interno como al internacional»



«Vista de una sala de exhibición del museo de Pátzcuaro» (actual sala de exposiciones temporales), c. 1939.<sup>5</sup>

Dos años después, en **1940**, se celebró en esta misma ciudad el **Primer Congreso Interamericano Indigenista**. Tal como lo refiere Sol Rubín de la Borbolla, el comité organizador del Congreso contaba entre otros con la presencia de Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla, intelectuales de formación antropológica que colocarían en la discusión el tema de la producción artesanal indígena, dando como resultado una serie de resoluciones que marcarían la política pública del país (y del continente) y que enfatizaban el reconocimiento del valor cultural y económico de estas manifestaciones, la creación de organismos nacionales para la protección y el desarrollo de las artes populares y acciones orientadas al mejoramiento de la producción y la conservación de su autenticidad.<sup>6</sup>

Una década después, en **1951**, se abriría en la Ciudad de México el **Museo Nacional de Artes e Industrias Populares** que recuperó parte de este ideario y marcó las rutas de trabajo nacional en lo que a artesanías se refería priorizando «**la valoración el rescate y la promoción**»<sup>7</sup> de las artes populares.

<sup>5</sup> «Vista de una sala de exhibición del museo de Pátzcuaro», c.1939, fotografía, en Colección Felipe Teixidor (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A401647>

<sup>6</sup>Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 30-69, 38-39.*

<sup>7</sup>Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares»: 30.

**La creación del Museo fue resultado de la consolidación de ideales posrevolucionarios que permitieron forjar una política pública nunca antes vista para el fomento y la protección de las artes y las industrias populares (...).** A partir de ese Museo, se generaron acciones específicas que hasta la fecha tienen vigencia, como los concursos de los que nació el **Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART)**, las **exposiciones para difundir la diversidad cultural indígena de México**, la intención de fomentar o posicionar al arte popular como un valor o riqueza nacional, y el concepto mismo de arte popular (...) consolidado en la época de apertura del Museo.<sup>8</sup>

Este fue un museo que se nombró de igual forma, pero ahora con carácter nacional, que el que se fundara en la ciudad de Pátzcuaro trece años antes y que en su nombre devela la forma en que se comprendían a las artesanías en aquellos años, una concepción que, con ciertos matices, sigue vigente. Me refiero a la distinción y a la vez asociación de las artes populares y las industrias populares. Ya en 1916, Manuel Gamio hacía referencia a esta asociación al referirse a las **«Industrias artísticas indígenas»**<sup>9</sup> y posteriormente, en 1942, Alfonso Caso, en su ensayo La protección de las artes populares indica que:

Con una visión más allá de la estética, le otorgaba valor económico y social al arte popular, señalando la diferencia entre arte popular e industrias populares, aunque reconociendo que debido: **al buen gusto innato del indio o mestizo (...) algunas veces estos productos, puramente utilitarios, tengan un sello de originalidad y de simplicidad que los transforma en objetos de arte.**<sup>10</sup>



«Platos decorados con motivos florales», c.1940.<sup>11</sup>

Este texto de Alfonso Caso nos permite comprender que entre unas y otras parecía estar mediada por la mayor o menor intención estética que evidenciaban los objetos, mientras que la asociación de ambos, el arte y las industrias populares, se basaba en el reconocimiento de su potencial económico.

En el **2010**, el Museo de Pátzcuaro experimentó una profunda remodelación, de la que hablaremos más adelante, en la que el proyecto contemplaba el cambio del nombre del recinto por el de **Museo de Artes y Oficios**. Esto en un intento de superar la visión de las industrias populares, que remarca la cualidad de las artesanías como sector económico, y orientar el nuevo museo hacia los oficios tradicionales, los trabajos o, como se nombran en la región, «los destinos» que hombres y mujeres heredan o aprenden de generaciones previas y que se inscriben en un complejo sistema de organización regional y cultural del que los objetos son solo la huella tangible. Este propósito no se logró y hasta la fecha el Museo mantiene su nombre original.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Octavio Murillo Álvarez de la Cadena, «Una historia en construcción: el Acervo de Arte de la CDI», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 196-247, 197.

<sup>9</sup> Manuel Gamio, *Forjando patria (pro nacionalismo)* (México, D.F.: Librería de Porrúa Hermanos, 1916), <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/5/37/forjandopatriapr00gamiuoft/forjandopatriapr00gamiuoft.pdf>. Citado por Alejandro de Ávila Blomberg, «La faja de Josefa Bandala y el Retrato del "Turco": testimonios del AAI para repensar la historia cultural de México», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 70-195.

<sup>10</sup> Alfonso Caso, *Indigenismo* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1958), 209. Citado por Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares»: 41.

<sup>11</sup> «Platos decorados con motivos florales», c.1940, fotografía, en Colección Culhuacán (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A401546>

<sup>12</sup> Esta es la razón por la que el artículo realizado por la curadoras del proyecto, aquí referenciado, lleva en su título el nombre de "Museo de Artes y oficios": Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico».

La ubicación del Museo Local de Artes e Industrias Populares en la ciudad de Pátzcuaro no es fortuita. El General Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México de 1934 hasta 1940, era originario del estado de Michoacán y son varios los autores que han interpretado sus intervenciones en la ciudad de Pátzcuaro como un modelo a escala local del proyecto de nación que se gestaba en su sexenio. **En este «ensayo» se articularon un conjunto de aparatos culturales y turísticos permeados por símbolos nacionalistas y una idea de «lo pintoresco» en la que las artesanías tenían un protagonismo particular como signos de lo nacional y lo popular.**<sup>13</sup> En este modelo cardenista, el Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro fue un agente cultural que aunaba propósitos narrativos y desarrollistas, al presentar al turista nacional y extranjero el discurso del valor de las artes populares al tiempo que potenciaba su consumo en espacios de la ciudad previstos para la producción y ventas de artesanías,<sup>14</sup> una vocación que Pátzcuaro mantiene hasta el día de hoy con decenas de locales artesanales y galerías que ofrecen a propios y extraños una miscelánea de la riqueza artesanal de Michoacán y del país.

En 1939, el **Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro pasó a formar parte de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, al que sigue adscrito actualmente. Desde entonces, ha experimentado dos remodelaciones, una en 1970 en la que básicamente se incorporó nuevo mobiliario museográfico y otra en el 2010, con un cambio profundo tanto en el discurso curatorial como la mediación museal. En esa ocasión, el guion científico estuvo a cargo de Catalina Rodríguez Lazcano y Aída Castilleja, ambas reconocidas especialistas en la cultura purépecha representada en el museo.



«Platón de barro decorado con motivos florales, detalle», fotografía de R. García, c.1939.<sup>15</sup>

He tenido la oportunidad de conocer ambos momentos de este museo; todo indica que en 1995, cuando lo visité por vez primera, la museografía, con cambios menores, se derivaba de la remodelación realizada en los años setenta. Ese museo que conocí me recordó al formato del coleccionismo del s. XIX, era en sí mismo una pieza de colección, un espacio en el que visitante apreciaba un cúmulo de piezas descontextualizadas, lo que le permitía tener un tipo de experiencia muy particular, algo que yo llamaría **«la extrañeza de lo lejano»** tanto temporal como culturalmente. Todo el museo era un caleidoscopio al que necesitabas volver cuando ya conocías el contexto para comprender lo expuesto.

Sin embargo, ese museo lograba un efecto particular, la descontextualización de las obras permitía tener una experiencia estética en la que el objeto se disfrutaba por el objeto mismo, a través de una mediación que en algunos espacios intentaba recrear la cultura local mostrando la materialidad de una cultura a través de la que intuías la forma de vida de los hombres y mujeres purépechas de la región.

Detrás de todo ello, afloraba un subtexto que está presente en muchos museos del mundo de artes no occidentales: lo relevante en el discurso museográfico son las obras, no sus creadores ni los contextos en los que se inscriben.

En el 2011, tuve la oportunidad de conocer el guion científico realizado por Rodríguez y Castilleja y a partir de su lectura realicé una nueva visita a este museo que mantenía muchas de las piezas que había conocido años atrás pero con una narrativa museográfica que había cambiado profundamente.

<sup>13</sup> Ver: Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico. Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas* (Austin: University of Texas Press, 2018); José Manuel Martínez Aguilar y Catherine R. Ettinger-Mcenuity, «Pátzcuaro da la bienvenida al turista. La obra de Lázaro Cárdenas al norte de la ciudad», *LEGADO de Arquitectura y Diseño*, n.º 29 (2021): 108–115.

<sup>14</sup> Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico. Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas*.

<sup>15</sup> R. García, «Platón de barro decorado con motivos florales, detalle», c.1939, fotografía, en Colección Culhuacán (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:401515>



Sala «Los oficios de la madera»,  
fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

La nueva propuesta perseguía el objetivo de **«renovar el interés del visitante por acercarse no solamente al gusto por las manufacturas, sino al conocimiento del modo de vida y organización de los pueblos que las producen»**<sup>16</sup> a través de una reestructuración de corte etnográfico. Al mismo tiempo, se buscaba generar una propuesta museográfica que no rompiera del todo con esa **«atmósfera suspendida en el tiempo»**<sup>17</sup> de la que gustaba mucha gente.

En este ejercicio de remodelación hay que destacar la incorporación de artesanos y expertos en los quehaceres representados, lo que hace que el resultado sea en muchos casos un trabajo intercultural al intervenir personas con epistemes y sentidos estéticos diferentes sobre la forma de representar lo propio en un museo.

El reto que se plantearon se logró. **La museografía actual combina la excelente iluminación con materiales fríos como el cristal, el metal o el acrílico que modernizan la presentación, con la madera pintada en un color que se adecua al entorno colonial.** Las ventanas de museo se abren a Pátzcuaro y las nuevas intervenciones con vidrio en vanos del edificio permiten que los bellos jardines del lugar se integren visualmente a algunas salas en un ejercicio que capitaliza estética y discursivamente tanto las obras como el edificio histórico del s. XVI que ocupa el museo y los vestigios arqueológicos que se localizan en el patio trasero del inmueble.

<sup>16</sup> Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 23.

<sup>17</sup> Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 23.

En la nueva museografía, la vitrina, un elemento aparentemente simple, juega un papel fundamental. Antes de la última remodelación ya existían algunas vitrinas, pero eran muchas las piezas que el visitante podía tocar a hurtadillas de los custodios de sala, mucho estaba al alcance de la mano, era como visitar las habitaciones de una casa que te invita a conocer de cerca sus adornos. Ahora, la vitrina al tiempo que separa te ubica en un museo e incorpora un valor agregado a las piezas a través de este elemento discursivo, propio de occidente, y su énfasis en sacralizar aquello que encierra, de apartarlo de lo mundano, de lo cotidiano y darle el valor que tiene lo que allí se custodia y que se vuelve, literalmente, intocable. Sin embargo, **la museografía se combina con el guion de tal forma que, al tiempo que la vitrina aísla una pieza, la cédula la contextualiza, los videos y la música la colocan en manos de artesanas y artesanos, en el mercado o en la fiesta.** Es decir, antes las piezas estaban cerca pero su entorno permanecía lejano y extraño, ahora el efecto se invierte.

Entre las rupturas principales entre la museografía previa y la actual está el guion curatorial y ciertos matices importantes, como la traducción a la lengua purépecha de la cédula introductoria del museo indicando a quienes va dirigido el discurso museal y explicitando con quien desea comunicarse el museo.



Sala «El oficio alfarero, Identidad y trabajo»,  
fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

La elección del trabajo como eje rector de las salas me parece muy acertada, ya que no solo permite ligar y ampliar la colección sino darle sentido dentro de la región y apartar las piezas del esteticismo puro. El tema permitió cambios en algunos casos sutiles y en otros muy significativos: la incorporación de oficios como la pesca, la caza o la agricultura, la región y la historia de las artes, la presencia del maíz y la gastronomía en la cocina, la inclusión de las fibras vegetales, la adquisición de nuevos trajes, de herramientas y materias primas que se articulan con videos y recreaciones de procesos artesanales, invitan al observador a mirar más allá del objeto y acercarse a los oficios como saberes tradicionales y culturas tecnológicas históricas y complejas.

La representación de los usos cotidianos y rituales de la artesanía y la incorporación de una sala dedicada a la producción e interpretación de la música y otra dedicada al intercambio comercial y ritual, le permiten al visitante comprender:

la urdimbre que da sostén a la sociedad purépecha en esta región cultural o sociedad regional, (...) [y] la red de relaciones que se tejen como una trama a través del intercambio de bienes y servicios entre las personas, las familias y entre la sociedad y sus entes protectores y divinos. Relaciones que también se extienden al ámbito extrarregional, vinculando al purépecheño<sup>18</sup> con el mercado nacional e internacional.<sup>19</sup>

Esto en una suerte de discurso visual que propicia la comprensión de la intensa y diversa vida social de estos objetos culturales.

<sup>18</sup> El territorio y región cultural de la etnia purépecha.

<sup>19</sup> Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 25.

El resumen visual del discurso museístico sería una pieza ligada con el medio ambiente, la economía, el ritual, el mito, los roles de género, la fiesta, la organización, la música, la danza y la identidad. Es decir, el complejo entramado que encontramos tras las artes y oficios purépechas, ahora deconstruido y decodificado en el museo a través de cada una de sus salas para representar «**el hacer bien, el destino**»<sup>20</sup> de aquellos que crearon lo expuesto y a ellos mismos a través de sus obras.

Para terminar, deseo retomar la pregunta planteada al inicio de este texto: **¿qué tipo de discurso sería necesario implementar en los recintos que custodian dichos bienes para contribuir al acortamiento de la distancia valorativa entre los objetos expuestos y las personas que los exponen?** Como hemos visto la nueva museografía del Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro se propuso este objetivo y sus salas, solo once y de pequeño tamaño, resumen lo que considero un ejercicio acertado y propositivo. En las páginas siguientes plantearé algunos énfasis que considero importantes resaltar en este tipo de museos, mismas que enmarco en una apuesta a la museografía crítica, entendida como aquella que se centra más en las preguntas que en los discursos asertivos.<sup>21</sup> Me refiero a tres cuestiones en concreto: el dinamismo de la tradición, la reivindicación del individuo en el colectivo y la movilización de saberes que rompa con la mirada estética complaciente. Lo anterior en pro de una mediación que propicie la reflexión y el cuestionamiento de estereotipos que condicionan la percepción de la producción estética de los pueblos originarios de México.

El público de este museo se nutre principalmente de turistas que poco o nada conocen de las culturas indígenas de Michoacán y estudiantes de diferentes niveles que se encuentran en la misma situación. En este sentido, el papel del museo es crucial ya que en muchos casos será casi la única información y experiencia de diálogo que tengan los visitantes con la cultura purépecha.



Sala de exposiciones temporales. Equipo de trabajo del Museo, autoridades comunales y colaboradoras en la Inauguración de la exposición «K'umajchuni anapu», realizada por el Museo de Artes e Industrias Populares en coordinación con el Consejo del Gobierno Comunal de Comachuén, comunidad purépecha. Fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

# el hacer bien, el destino.

<sup>20</sup> Tal como versa en una de las cédulas del museo al referirse a la conceptualización que hombres y mujeres purépechas hacen de su trabajo: su destino.

<sup>21</sup> Jesús Pedro Lorente, «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica», *Complutum* 26, (2015): 111-120

Uno de los retos que identifico en este museo es representar las artes y oficios como procesos dinámicos y contemporáneos. A través de las salas encontramos elementos que ayudan a ubicar en el presente los quehaceres presentados: **los videos, algunas fotografías, las piezas contemporáneas expuestas en la última sala y un cedulario que hace explícito el carácter dinámico de las artes y oficios purépechas.** Sin embargo, al hablar de oficios como el campo, la pesca, el trabajo artesanal y la música tradicional, **«la tradición»**, como herencia mantenida, es lo que prima, ese es el propósito de la narrativa museal, mostrar una visión histórica en la que los propios actores realizan cambios y adecuaciones; no obstante, por el mismo carácter histórico de gran parte de la colección la representación de la cultura purépecha parece alejada en el tiempo, antigua, no actualizada. Es decir, el guion curatorial contempla este dinamismo del que estamos hablando, pero la experiencia museográfica en su conjunto provoca una sensación arcaizante de la cultura purépecha.<sup>22</sup>

Una de las estrategias implementadas por el museo es el montaje de exposiciones temporales que muestran fenómenos como la moda en la indumentaria tradicional de los pueblos purépechas, exposiciones homenaje a artesanos concretos y de obras contemporáneas, talleres impartidos por maestras y maestros artesanos, conferencias que invitan a la reflexión y múltiples actividades que además de abrir el museo al entorno y las comunidades circundantes, equilibra y actualiza el discurso de la colección permanente.

Hablar de pueblos indígenas es hacerlo de una cantidad ingente de preconcepciones con las que entran muchos visitantes, una de las más arraigadas es su estatismo, es más, casi es una exigencia en pro de la conservación de los rasgos de identidad nacional. Incidir en el cambio de esta percepción es fundamental para acercar a los visitantes a la realidad contemporánea en la que se inscriben las tradiciones culturales representadas en este y otros museos.



«Peribana siglo XVII», s.f.<sup>23</sup>

Otro aspecto que considero relevante es la reivindicación de los nombres de los creadores de las piezas artesanales expuestas. En el caso que nos ocupa la dificultad es grande ya que gran parte de la colección se conformó a mediados de los años 50 del siglo XX cuando la autoría de los artesanos no se consideraba un dato significativo para la catalogación de las obras, pero siempre que sea posible es fundamental hacerlo. **¿Dónde radica la relevancia de esta postura?** Los nombres de los artífices de cada pieza artesanal se diluyen para el público entre el colectivo pero en sus comunidades se reconocen a las y los artesanos como autores de las piezas expuestas e incluso identifican las ollas o los bordados elaborados por su madres cuando caminan por las salas de este y otros museos.

Entre artesanos, aquellos que fueron pioneros en una técnica y un diseño, los reivindican como propios. La mayoría no firman sus piezas pero sí reconocen una firma sin grafía que es la mano. **El anonimato de las obras es el reflejo de la mirada ajena, no de la propia. Los saberes y las tradiciones son compartidos, pero también son individuales.** Al respecto, me parece muy coherente la inclusión contemplada por la curaduría de un directorio de artesanos que contribuye a la localización de los mismos por quienes lo deseen y la incorporación de la autoría en aquellas piezas en las que se contaba con el dato. **Una propuesta interesante que pongo a consideración de los lectores es sustituir la fórmula de «Autor: anónimo» por la de «Autor: desconocido por la curaduría»**, una sutileza que permite identificar la raíz de la ausencia de ciertos datos en el cedulario, en lugar de normalizar el anonimato de la artesanía.

<sup>22</sup> En conversación con uno de los custodios del museo me comentó que uno de los niños que participaba en una visita escolar al llegar a la sala en la que se presenta una cocina con utensilios artesanales vio los tenedores de madera y le preguntó «y ya había tenedores en la época prehispánica».

<sup>23</sup> «Peribana siglo XVII», fotografía, en Colección Mediateca (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/objetohistorico%3A2942](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetohistorico%3A2942)



Para terminar, considero que uno de los grandes retos que tenemos en todas las instituciones culturales, que trabajamos en torno a las artesanías y en los museos en particular, es provocar la reflexión y la movilización de saberes exponiendo las problemáticas propias de los fenómenos representados. **La realidad que viven las y los artesanos de México obliga a pensar en una mediación museal que nos interroque sobre nuestras concepciones en torno a la valoración de las artes, que atraviese la narrativa museográfica con preguntas en torno a conceptos como racismo, indigenismo, androcentrismo, discriminación, exclusión, interculturalidad y decolonialidad.** Estos son solo algunos de los acentos que nos permitirían desestabilizar la mirada complaciente y provocar, además de la admiración y la comprensión de la diversidad cultural y artesanal de México, una reflexión crítica con un potencial transformador del imaginario social.

El Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro cierra su discurso museográfico con una cita provocadora de Victoria Novelo en la que se afirma que **en materia de artesanía admirar no es suficiente**, con esa cédula final se despide al visitante de este recinto que sin duda logra poner en equilibrio la experiencia estética con la comprensión de las dinámicas sociales y culturales en las que se inscriben los objetos artesanales, siendo, como lo fuera antaño, un modelo a escala local de acertada gestión de colecciones artesanales y vínculo con el entorno.

«en materia de artesanía  
admirar no es suficiente»

# La industria artesanal de México en el siglo XX

Una tradición que se transforma

---

Eunice Reyes Salvador

**Resumen:**

La producción fabril y la manufactura artesanal han sido vistas como procesos incompatibles y difíciles de relacionar. Esta apreciación, enfocada en ambos extremos productivos, ha ignorado dimensiones de la industria en donde es posible su acercamiento. En este artículo revisaremos tres momentos coyunturales en el desarrollo de la industria nacional en México; una propuesta que conjuntó procesos fabriles y técnicas artesanales. En este recorrido, veremos acciones concretas que configuraron a la manufactura artesanal bajo la noción de industria: **el reconocimiento del artesano como productor, la asignación de la actividad artesanal como un trabajo, la transformación del taller como espacio productivo y la resignificación del objeto tradicional como un producto con distintas posibilidades comerciales.**

**Palabras clave:** industria, sistematización, artesanía, tradición, artesano.

**Abstract:**

Factory production and handicraft manufacturing have been regarded as incompatible processes that are difficult to correlate. This appraisal, centered on their productive extreme, has ignored the industry dimensions where their rapprochement is possible. In this article, we will review three critical junctures in the development of the Mexican national industry that conjoined manufacturing processes with artisanal techniques. Throughout this review, we will look at the specific acts that shaped artisan manufacturing under the concept of industry: the acknowledgment of the artisan as a producer, the allocation of artisan labor as a job, the transformation of the workshop as a productive environment, and the re-signification of the traditional object as a product with diverse commercial possibilities.

**Keywords:** industry, systematization, handicraft, tradition, artisan.

## Configuración de la industria nacional: fabril y artesanal

Después del triunfo de la Revolución Mexicana, el primer compromiso que el gobierno tuvo que cumplir fue recompensar a la clase obrera, campesina e indígena en su demanda de justicia laboral y social. A nivel ideológico, la solución fue unificar a los anteriores grupos sociales en una clase —denominada popular— e incluirla en el renovado proyecto de nación. **La visión de integración social del nacionalismo incorporó los elementos culturales y artísticos del imaginario común de los grupos indígenas, obreros y campesinos y los convirtió en símbolos de la identidad nacional.**<sup>1</sup> Los paisajes campestres, la producción objetual, los modos de vida en las comunidades rurales y el tema de la lucha obrera en las zonas urbanas fueron elementos que facilitaron la construcción de un discurso que dignificó a la clase popular. Un ejemplo de esto fue la proyección de sus objetos como símbolos del arte popular. Sin embargo, para que dichos elementos ejercieran su poder simbólico en relación con lo «mexicano», tuvieron que ser legitimados por el poder institucional y aceptados por la sociedad como parte de la cultura nacional.<sup>2</sup> Lograrlo implicó acciones oficiales de orden social, cultural y económico para consolidar la idea de nacionalismo, y el despliegue de un aparato operativo que fomentó la investigación, promoción y comercialización del arte popular.

<sup>1</sup> Karen Cordero Reiman, «La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México», en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate*, (1920-1950), coord. por Esther Acevedo (México: CONACULTA, 2002): 67-90.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (Argentina: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2000): 65-73.

Bajo un enfoque democrático, la política cultural —expuesta por algunos artistas plásticos partidarios de esta ideología— tuvo el propósito de poner al alcance de la clase popular las herramientas del arte plástico e incorporarla en el desarrollo de la industria nacional.<sup>3</sup> Con esta dirección económica, la política cultural impulsó el desarrollo del arte popular en dos sentidos: mejorar la producción y transformar los objetos en productos culturales. Incluir la manufactura popular en la industria nacional implicó distinguir entre los objetos de «carácter puramente artístico», difundidos como ejemplares auténticos del arte popular y aquellos de «carácter industrial», que más tarde serían identificados bajo el término artesanía, los cuales eran elaborados por las «pequeñas industrias rurales».<sup>4</sup> El giro hacia el desarrollo económico cerró el ciclo ideológico del principal lema nacionalista enunciado por Manuel Gamio: **«FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA Y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES»** [sic].<sup>5</sup>

Para construir una **«verdadera industria nacional»**, Manuel Gamio planteó la necesidad de fomentar el consumo nacional de los productos típicos y fusionar en la manufactura industrial el conocimiento tradicional con los procesos tecnológicos extranjeros. En esa época, la industrialización en México tuvo el propósito de beneficiar a las comunidades indígenas; el Estado promovió el oficio artesanal como un medio de subsistencia económica y como una actividad complementaria a la práctica agrícola. No obstante, posicionar al artesano como mano de obra nacional reveló la necesidad de habilitar sus capacidades artísticas y tecnológicas, de motivarlos a la elaboración de objetos cotidianos y de sistematizar su producción para generar un **«emporio creativo y cultural del continente»**.

<sup>3</sup> José Juan Tablada, «La función social del arte», en *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México: Secretaría de Educación Pública, 1923): IX-XXVI.

<sup>4</sup> Doctor Atl, *Las Artes Populares en México 1*, (México: Cvltvra, Secretaría de la Industria y Comercio, MCMXXII).

<sup>5</sup> Manuel Gamio, *Forjando Patria, Pro-Nacionalismo* (México: Librería de Porrúa Hermanos, MCMXVI).



«Cerámica esmaltada moderna del Valle de Teotihuacán (industria impulsada por la Dirección de Antropología)», 1922.<sup>6</sup>

La visión productiva y de consumo en la industria nacional fue activada por Gamio, en el Valle de Teotihuacán. Su iniciativa abarcó la atracción de visitantes al complejo arqueológico, el despliegue de vías de comunicación, el uso de una guía turística, la promoción de edificios coloniales y la formación de una industria típica modernizada para la producción de cerámica de uso contemporáneo.<sup>7</sup> En la producción artesanal se incorporó materia prima de la región, se renovaron los hornos y se implementaron nuevas formas como la sericultura y la elaboración de productos con fibra de ixtle. Esta iniciativa adquirió el carácter de política pública al ser replicada en otros sitios arqueológicos como modelo de desarrollo económico.

<sup>6</sup> Manuel Gamio, «Cerámica esmaltada moderna del Valle de Teotihuacán (industria impulsada por la Dirección de Antropología)», en *La población del Valle de Teotihuacán* (México: Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, 1922): lámina 60.

<sup>7</sup> Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán* (México: Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, 1922): LXXIII-XCV.

## Acciones para mejorar la producción artesanal

La escuela pública fue el medio para alcanzar al sector popular; y la educación, el método para habilitar productores industriales: fabriles, agrícolas o de las «pequeñas industrias populares». La cultura estética y la cultura vocacional fueron los ejes rectores en la enseñanza pública. La primera, de **orientación artística**, promovió en los alumnos la elaboración de objetos con identidad nacional mediante el uso de elementos decorativos de la cultura popular. La segunda, de **formación industrial**, tuvo la función de habilitar en los estudiantes el talento manual característico de los obreros. Para los estudiantes varones, la educación se centró en la práctica de la agricultura, el conocimiento de las industrias rurales y el dominio de los oficios de herrería, carpintería, talabartería o cerámica. En el caso de las mujeres, se enfocó en el conocimiento de las artes plásticas, las artes aplicadas y las técnicas artesanales para elaborar objetos de uso doméstico.<sup>8</sup> En la cultura estética, se impartieron las materias de dibujo realista, geométrico y decorativo; este último fue considerado la cúspide de la enseñanza artística. Para lograrlo, el alumno debía realizar un proceso de síntesis formal y proyección rítmica de las imágenes extraídas mediante el dibujo al natural y el dibujo geométrico para elaborar composiciones ornamentales que eran aplicadas en sus trabajos manuales.<sup>9</sup>



«Exposición de trabajos manuales de la escuela primaria de niñas, efectuada en la Villa de Guerrero de Putla», 1934.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Gobierno del Estado de Oaxaca, *Ley Reglamentaria de Enseñanza Normal* (Oaxaca: Talleres Tipográficos del Estado de Oaxaca, 1931): 3-44.

<sup>9</sup> Víctor M. Reyes, *Pedagogía del dibujo: Teoría y práctica en la escuela primaria* (México: Porrúa, 1986): 263-342.

<sup>10</sup> «Exposición de trabajos manuales de la escuela primaria de niñas, efectuada en la Villa de Guerrero de Putla» (Oaxaca: Archivo General del Estado de Oaxaca, 1934).



La acción democrática en la escuela pública difuminó los límites asignados a la producción de las artes plásticas, las artes aplicadas, los oficios y las industrias populares. Su activación diversificó la producción popular, debido a que derivó en una amplia gama de objetos elaborados con distintos tipos de materiales y resueltos por la combinación indiscriminada de saberes diversos. Los objetos que resultaron de este esfuerzo educativo fueron difíciles de clasificar como ejemplares auténticos del arte popular, trabajos manuales producto de las artes aplicadas u objetos artesanales elaborados gracias al dominio de un oficio. La capacitación en la escuela pública cambió la idea del artesano tradicional y empírico por la figura de un productor adiestrado en sus habilidades técnicas y artísticas, al mismo tiempo que detonó un proceso para configurar el arte popular como un producto cultural.

A principios del siglo XX, la mayoría de las industrias rurales habían sido diagnosticadas con un desarrollo precario. Esta valoración estuvo determinada por el limitado acceso de los productores a la materia prima (que adquirían con intermediarios a precios elevados) y la elaboración de sus objetos mediante el uso de herramientas rudimentarias y procesos manuales que requerían largas jornadas de trabajo. **En un primer momento, el desarrollo de las industrias rurales contempló sustituir los métodos empíricos por procesos tecnológicos mecanizados —distribuidos en zonas rurales cercanas a los artesanos— para facilitarles el procesamiento o la adquisición de materia prima.** Con esto, se pensó asegurar el suministro de materiales, reducir tiempos de producción, generar una manufactura constante y lograr un precio competitivo. Un ejemplo de esto se dio en el Valle del Mezquital, en donde se instalaron máquinas desfibradoras que facilitaron el tallado de las pencas del maguey; de igual forma, se introdujo maquinaria especializada para hilar y tejer la fibra de ixtle que sería utilizada en la producción de ayates, costales y tapetes a gran escala.

Para asegurar el abasto continuo de materia prima, se dieron a los pobladores las siguientes sugerencias: usar recursos naturales de la zona —aún no explotados— como fue el caso de los depósitos de Caolín utilizados en la producción de loza blanca o la aplicación de tierras arcillosas en la elaboración de ladrillos y tejas. Asimismo, **se sugirió sembrar plantas semidesérticas como maguey, carrizo, yute y palma para fomentar la producción de cestería, así como, cultivar nuevos pastos desérticos para posibilitar la crianza de ganado caprino y ovino, que, por ende, detonaría el auge de la curtiduría, la producción lanar y la industria textil. En el terreno textil, se introdujeron telares mecánicos y se usaron hilos y colorantes sintéticos en la producción de telas destinadas al consumo rural.**<sup>11</sup> Esta iniciativa fue reforzada por la Escuela Rural a través de introducir en algunas comunidades indígenas el uso de máquinas de coser e impartir talleres de corte y confección. El proyecto de desarrollo, ejecutado en el Valle del Mezquital, fue planteado en el **Primer Congreso Indigenista Interamericano** como modelo de estudio y diagnóstico de las posibilidades económicas rurales. Posteriormente, dicha acción fue replicada por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en distintas zonas del país.

A mitad del siglo XX, hubo un segundo momento de mejoramiento en las industrias rurales, las acciones se centraron en sustituir los procesos manuales y las herramientas rudimentarias para reducir tiempos de producción y obtener un producto con propiedades constantes en cuanto a calidad, tamaño, forma y decorado. La tienda del **Museo Nacional de Artes e Industrias Populares** fue uno de los organismos oficiales que, en coordinación con el INI, realizó acciones para mejorar la manufactura de las industrias rurales mediante el suministro de materia prima de calidad, la impartición de **talleres-escuela**<sup>12</sup> y el comercio especializado de la producción. Durante su operación, dicha institución suplió pedidos en serie de productos artesanales elaborados con características especiales indicadas por el cliente.

<sup>11</sup> Narda Alcántara Valverde, Manuel Gamio: *Proyecto Valle del Mezquital 1932-1956 Vol. 1 y 2*, (México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Instituto Indigenista Interamericano, 2003).

<sup>12</sup> Instituto Nacional Indigenista, *Memorias, realidades y proyectos, 16 años de trabajo Vol. X*, (México: INI, 1964): 159-166.



«Museo 26», fotografía de Juan Guzmán, c. 1960.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Juan Guzmán, «Museo 26», c.1960, fotografía (México: Fototeca Nacho López, s.f.) © Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

Otro ejemplo de mejoramiento fue la instalación de maquinaria industrial para modernizar el taller de cerámica de Tzintzuntzan en Michoacán.<sup>14</sup> En este espacio de producción y capacitación se propició el estudio de las arcillas existentes en la zona; se dio acceso a los alfareros a maquinaria industrial para procesar la materia prima y obtener una mezcla con características óptimas de maleabilidad y cocción; se construyeron hornos que sustituyeron el uso de madera por petróleo o diésel; y se capacitó artísticamente a productores para mejorar la decoración de sus objetos.<sup>15</sup> El taller-escuela tuvo otra etapa de modernización tecnológica cuando se instaló un molino de arcillas para procesar el barro y el yeso que se usaba en la fabricación de moldes y un molino para tratar las gretas que se empleaban en el vidriado de cerámica. Del mismo modo, se implementó el uso de una licuadora de gran potencia para preparar arcilla líquida y se incorporó un calibrador de platos para controlar la calidad en la producción.<sup>16</sup>



«Equipo moderno para mejorar y mantener la tradición de la antigua cerámica de Tzintzuntzan», reprografía de Silvia Gómez, 1954.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Museo de Artes e Industrias Populares, *Mobiliario y equipo de alfarería que se encuentra en Tzintzuntzan, Michoacán*, (México: INI, MUAIP): 1, 2, 8, 9, 15.

<sup>15</sup> Instituto Nacional Indigenista, «Doctrina», *Acción Indigenista*, n.º 2 (1953).

<sup>16</sup> Instituto Nacional Indigenista, «Un taller modelo para una alfarería tradicional», *Acción Indigenista*, n.º 13 (1954).

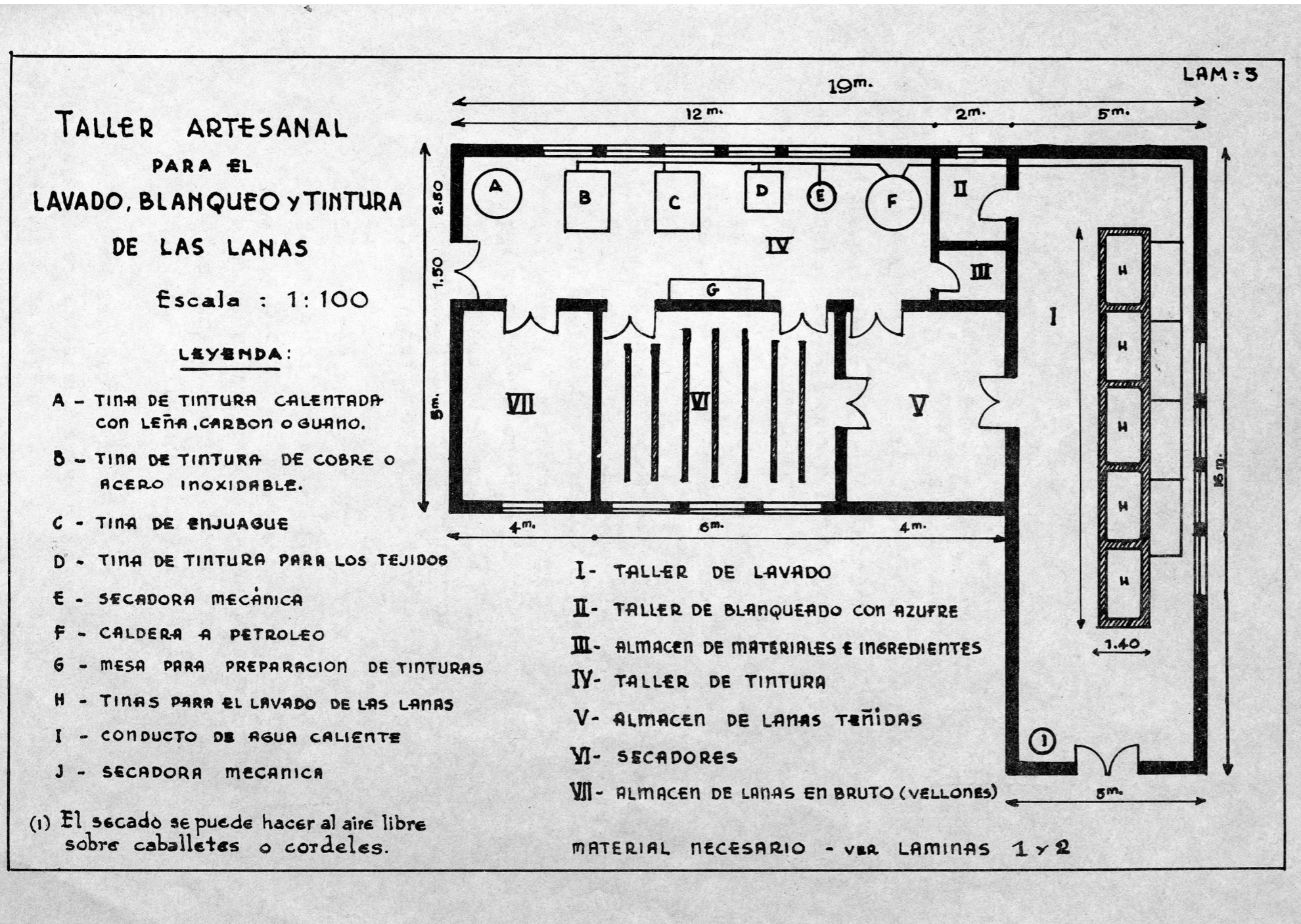
<sup>17</sup> Silvia Gómez, «Equipo moderno para mejorar y mantener la tradición de la antigua cerámica de Tzintzuntzan», reprografía, publicada originalmente en «Artes e industrias populares: un taller modelo para una alfarería tradicional», *Boletín Acción Indigenista*, n.º 13 (1954): 4, © Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.





«Molino para gretas y maquinaria para rectificar platos», reprografía de Silvia Gómez, 1954.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Gómez, «Molino para gretas y maquinaria para rectificar platos»: 4.



Una perspectiva más amplia para controlar la producción y transformar el taller tradicional en un espacio laboral planificado fue la propuesta, en 1964, del **Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)**. El proyecto, destinado al fomento de la industria artesanal en los Altos de Chiapas, contempló áreas sistematizadas para vigilar cada una de las etapas productivas en la fabricación de cerámica y el teñido de lana.<sup>20</sup>

Croquis con áreas planificadas, prototipo de taller artesanal para el procesamiento de lana, Pierre Liesse, 1964.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Pierre Liesse, Croquis con áreas planificadas, prototipo de taller artesanal para el procesamiento de lana, en Curso de economía artesanal: Plan regional de fomento de las artesanías y pequeñas industrias en los Altos del Estado de Chiapas (México: CREFAL, 1964): lámina 3.

<sup>20</sup> Pierre Liesse, Plan regional de fomento de las artesanías y pequeñas industrias en los Altos del Estado de Chiapas (México: CREFAL, 1964)

## La investidura comercial de la artesanía

En 1974, Victoria Novelo dio un enfoque diferente al estudio de la artesanía, al conjuntar el factor cultural de la producción con su participación en la economía capitalista. Su investigación develó nuevas posibilidades laborales y mercantiles del artesanado, distinguidas por sus modos de producción, sus medios de distribución y sus formas de consumo.<sup>21</sup> **Los resultados de Novelo distinguieron cuatro variantes del trabajo artesanal: el taller familiar, el pequeño taller capitalista, la manufactura y la industria a domicilio.** Las etapas de distribución y consumo fueron claves para entender la diversificación del artesanado y visualizar sus diversas opciones de cambio monetario; debido a que la producción tuvo que ajustarse a las demandas de los nuevos mercados y a las exigencias logísticas para recorrer mercados, ferias, bazares, tiendas especializadas y trascender del área local al ámbito nacional e internacional.

A finales del siglo XX, el interés por la exportación hizo que se diera prioridad a la formación de un organismo integral que organizara y administrara la producción artesanal, dispersa en programas públicos y privados. En cuanto a lo laboral, **se buscó agrupar a los artesanos para su registro, financiamiento crediticio, aseguramiento social e ingreso a la participación tributaria.** En el área productiva, **se procuró instruir al artesano en el conocimiento general de la artesanía y de los nuevos mercados para mejorar y diversificar los objetos.** De manera especial, se propuso acercar el campo artesanal al diseño industrial con la intención de obtener una **«moderna artesanía de lujo».** La idea de sistematizar la producción artesanal fue continuada a través de implementar la división del trabajo, equipar el taller artesanal con herramientas y maquinaria industrial, usar materiales industriales y materia prima de importación. En cuanto a la comercialización, el plan de exportación fomentó la presencia de las artesanías en los mercados nacionales e internacionales, así como su venta en ferias, exposiciones, tianguis y tiendas departamentales. Además, se implementaron herramientas mercadológicas y publicitarias que no habían sido ejecutadas en el ámbito oficial: la investigación de mercados, la difusión de documentales, el uso de catálogos de venta y campañas en radio y televisión para difundir el uso decorativo de la artesanía.<sup>22</sup>

Una vez ejecutadas estas acciones por el Instituto Nacional de Comercio Exterior (IMCE) significaron el distanciamiento del objeto artesanal de su elaboración manual y tradicional, su utilidad original y su exclusiva administración cultural. A partir de ese momento, **el objeto artesanal se consideró un producto comercial cuyo valor competitivo dependía de su adaptación a los mercados urbanos, la expansión de sus enlaces comerciales y la apertura a la participación multidisciplinar en su elaboración.**

<sup>21</sup> Victoria Novelo, «Capitalismo y producción de artesanías en México», (tesis maestría, ENAH, 1974): 100-234.

<sup>22</sup> Bancomext «Primer Congreso Nacional de Artesanías: discursos y recomendaciones» Comercio Exterior, n.º 1 (1969): 12-13, <http://revistas.bancomext.gob.mx/rce/magazines/613/6/CEENERO1969.pdf>

**El reto de alcanzar el mercado externo obligó a los artesanos a supeditar sus objetos a la demanda de una producción industrial: caracterizada por una manufactura estable, una calidad uniforme y un precio competitivo.** Los requisitos solicitados para cotizar en los eventos internacionales superaron las posibilidades laborales, productivas y comerciales de los productores rurales.<sup>23</sup> A pesar de la gran inversión económica del Estado, la estrategia de exportación no logró los objetivos deseados porque las capacidades productivas del artesano no alcanzaron una fabricación homogénea y en serie; aunado a que el artesano tampoco pudo cubrir los requisitos de exportación. Es posible que el fracaso de la estrategia de exportación se haya debido a la discrepancia que existía entre la figura laboral del artesano rural y la de un obrero o un empresario urbano, ya que al artesano rural se le impuso el reto de adquirir habilidades necesarias para ejercer funciones artísticas, logísticas, comerciales y administrativas. **Los casos de éxito se dieron en los artesanos que formaron cooperativas para hacer frente a las exigencias comerciales; los que separaron quehaceres domésticos de la actividad laboral; los que implementaron la división del trabajo para realizar una producción en serie; y los que entendieron la importancia de diversificar sus objetos.**

A principios del siglo XXI, los nuevos retos comerciales para la artesanía prepararon el terreno para que las instituciones de fomento artesanal permitieran la inclusión de la disciplina del diseño y de sus áreas de especialidad. **Las acciones que reflejan la introducción del diseño fueron,** en primer lugar, **el uso de herramientas mercadológicas, creativas y operacionales de la disciplina en la producción y comercialización.**<sup>24</sup> En segundo lugar, **la activación del registro de marcas artesanales colectivas para proteger el trabajo de los artesanos y brindar a su producción carácter legal y mercantil.**<sup>25</sup> Por último, **el acoplamiento del objeto artesanal a las necesidades utilitarias y requerimientos del comercio urbano: marca, etiqueta distintiva, empaque y embalaje.**<sup>26</sup>



«Mujer elabora vasijas de barro en un taller», fotografía de Nacho López, 1962.<sup>28</sup>

En conclusión, **el cúmulo de acciones para insertar la artesanía en el consumo urbano ha transformado la imagen de una producción tradicional ligada de manera estricta a la cosmovisión de los pueblos indígenas, al consumo local y al empleo de procesos manuales.**<sup>27</sup> En la actualidad, esta transformación es ejemplificada en una producción que responde a intereses políticos, exigencias de la industria cultural y demandas del mercado contemporáneo.

Develar el sinuoso camino que el artesano ha recorrido para traer la tradición de su producción a la modernidad del siglo XXI, nos debería instar a dejar de ver la actividad artesanal bajo una óptica individualista, centrada solo en factores históricos y culturales, para acogerla en el conjunto de sus dimensiones productivas como una actividad industrial operante en la economía actual. Es crucial ampliar la visión para incluir el extenso esquema de la problemática artesanal en las zonas rurales, un panorama complejo, que involucra condicionantes laborales, productivas, culturales y ecológicas que no deben evadirse más.

Un obstáculo en el reconocimiento de los procesos artesanales como parte del sistema industrial es su constante evaluación con base en los lineamientos de la producción masiva. **Los procesos artesanales poseen cualidades objetuales, productivas y laborales singulares, diferentes a la manufactura fabril; son precisamente estas cualidades las que determinan su valor comercial. A pesar de las diferencias existentes entre la producción fabril y artesanal, éstas no han permanecido aisladas ni separadas.** Su acercamiento se ha dado continuamente por medio de la manufactura. Dicha relación ha llevado a ambos sistemas a absorber, de su contraparte, las particularidades más relevantes de sus resultados objetuales, procesos operativos, figuras laborales y formas de comercialización.

<sup>23</sup> Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 6 años de Comercio Exterior 1970-76 (México: IMCE, 1976).

<sup>24</sup> FONART, *Arte popular mexicano al estilo FONART* (México: FONART, 1992).

<sup>25</sup> FONART, Registro de una marca artesanal (México, SEDESOL, FONART, s.f.).

<sup>26</sup> «MarcaHechoenOaxaca», Oaxaca, crear, construir y crecer, Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Economía, 25 de julio de 2022, <https://www.oaxaca.gob.mx/se/marcahechoenOaxaca>

<sup>27</sup> FONART, Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad (México: FONART, PRODAR, 2009): 14, [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual\\_diferenciacion\\_artesania\\_manualidad\\_2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)

<sup>28</sup> Nacho López, «Mujer elabora vasijas de barro en un taller», 1962, fotografía, en Colección Nacho López (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A340044>

# El Museo de Arte Popular

Gerardo Gómez Díaz

**Resumen:**

El Museo de Arte Popular (MAP) ha privilegiado, desde su apertura en 2006, un espíritu de colaboración constante entre los espacios destinados al estudio, difusión e interpretación museológica del Arte Popular mexicano. Para esto, ha propuesto diálogos entre instituciones y discursos diversos.

En esta breve presentación del MAP, ponemos a su consideración los conceptos que han regido un discurso museológico desarrollado a través de ejemplos de exposiciones presentadas a lo largo de dieciséis años, tiempo en el que se ha privilegiado el trabajo constante de un equipo profesional dedicado al Arte Popular Mexicano. Con esto, anhelamos que, al presentarnos de esta manera, el público desee asistir y conocer a través de sus espacios y proyectos a un Museo que abre sus puertas para servir a todos..

**Palabras clave:** Museo, arte popular, exposición, creador.

**Abstract:**

The Museum of Popular Art (MAP) has privileged since its opening in 2006, a spirit of constant collaboration between the spaces dedicated to the study, dissemination and museological interpretation of the mexican Popular Art, for this reason, it has proposed a dialogue between institutions and discourses.

In this brief presentation of the MAP, we present for your consideration the concepts that have governed a museological discourse developed through examples of exhibitions presented over sixteen years, during which time the constant work of a professional team dedicated to Mexican Popular Art, hoping that by presenting ourselves in this way, the public wants to attend and learn about a Museum that opens its doors to serve everyone through its spaces and projects.

**Keywords:** Museum, popular art, exposition, creator

El pasado año 2021, se cumplieron 100 años de la **«Exposición Nacional de Artes Populares»** en el marco de las fiestas del centenario de la consumación de la Independencia de México. Aunque su intención principal era la de posicionar una idea nacionalista a través de **«lo mexicano»**, con ella se abre la puerta no solo al reconocimiento de la creación popular, sino al coleccionismo del mismo que nos permite encontrar hoy en los principales acervos del mundo piezas de este tipo.

Desde esa primera gran exposición, han venido sucediendo otras más, así como proyectos museológicos muy importantes al respecto. Algunos de estos, incorporaron piezas de arte popular solo como un apéndice del arte mexicano, otros reconocieron su importancia, destinando para ello una sala especialmente dedicada al arte popular. Sin embargo, estas han sido de carácter temporal y han estado sujetas a criterios políticos que generalmente condicionan su continuidad.

Afortunadamente, en el año de **1951**, se crea en la **Ciudad de México el Museo de Artes e Industrias Populares**, en el cual se presentó un leve esbozo de lo que hoy conocemos conceptualmente como **Arte Popular**. Este, desafortunadamente, desapareció sobre todo por causas administrativas, dejando un acervo de suma importancia que hoy conserva y resguarda el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Además del acervo, este museo dio lugar a un grupo de notables especialistas en el tema como la maestra **María Teresa Pomar (1919-2010)**, quien fuera una de las principales promotoras para la creación de lo que a la postre conoceríamos como el **Museo de Arte Popular (MAP)**.



Vista exterior del Museo de Arte Popular, archivo personal de Gerardo Gómez, 2006.

El MAP, como popularmente se le conoce, es el resultado de la suma de esfuerzos y voluntades de varios sectores: de la sociedad civil a través de las agrupaciones Populart, S.C., y de la Asociación de Amigos del MAP, A.C.; de gobierno, a través del Gobierno de la Ciudad de México y del Gobierno Federal; de especialistas en el tema que aportaron su conocimiento y experiencia y quienes además de su sabiduría dieron piezas de sus colecciones para integrarse al acervo; y finalmente, la mayor aportación es el trabajo de artesanos que han encontrado en el MAP un espacio de exposición de su obra y un lugar de reconocimiento a su importante labor.

Es así que el **1 de marzo de 2006 el MAP abre sus puertas al público**, convirtiéndose desde ese momento en un referente para la museología nacional e internacional. Esto no solo como caso de estudio, sino que además, derivado de la continuidad del proyecto en cuanto a su dirección y equipo de trabajo, como un parteaguas en la manera en que el Arte Popular es presentado. De esta manera, crea su propia postura que llega a diferenciarse de las visiones antropológica, sociológica, etnográfica e incluso la esteticista.

Esta nueva visión incorpora tres líneas museológicas, curatoriales y museográficas: primero, **la continuidad histórica en la línea de producción de Arte Popular**; segundo, el **posicionamiento del artesano como creador** que, además de pertenecer a una comunidad, tiene nombre y apellido; y finalmente, el **origen biodiverso de la materia prima y la importancia de su conservación**. Todas y cada una de estas nuevas posturas se nutren y acompañan del conocimiento de otras disciplinas que permiten un estudio complejo y profundo que describiremos a continuación.

## Arte Popular, un camino histórico

En términos académicos, es ampliamente discutido el considerar al patrimonio arqueológico como un elemento artístico o como Arte Popular. Desde diversas posiciones, se le ha reconocido como material testimonio de un pasado glorioso, atribuyéndole valores generalmente sagrados o suntuarios, concentrado en espacios exclusivamente arqueológicos en donde son estudiados y leídos por especialistas en esta área que dictan el uso y sentido de los objetos. Por otro lado, **la influencia hispano-morisca, que se instauró en México durante la conquista, trajo nuevas técnicas para el aprovechamiento de materiales.** De estos, solo se analiza el resultado que también se convierte en material histórico que comprueba tesis de importantes investigadores que lo relacionan a un mestizaje cultural con el cual todos estamos de acuerdo.

Partiendo de estos procesos, el discurso del MAP versa en que la producción de Arte Popular ha sido continua, porque fueron los alfareros prehispánicos los que crearon las piezas de barro que hoy siguen admirando los asiduos visitantes a los museos arqueológicos. Asimismo, fueron artesanos quienes adoptaron y transformaron la cerámica bruñida existente desde la época prehispánica y que gracias al mestizaje incorporaron nuevos motivos y temas en su decoración.



«El trompo y el balero», por María Teresa Romero y José de Jesús Valdéz, fotografía de Andrea Valdiviezo, 2022.

Es por lo anterior que en el MAP se presenta el Arte Popular a partir de una línea continua en cuanto a su producción, reconociendo que tiene raíces prehispánicas e influencias europeas, asiáticas y, como se está develando en estudios recientes, africanas. Es un proceso interrumpido, pero a su vez nutrido por los sucesos históricos que han sumado nuevas técnicas y materiales que el artesano se ha encargado de transformar para crear bellas piezas, que evolucionarán en un proceso constante de creación y que serán, mirando hacia el futuro, lo que conocemos como las aportaciones del Arte Popular.



## Arte/sano entre artistas

**El artesano como creador ha sido segregado sistemáticamente a lo largo de la historia.** No quiere decir que no tenga el reconocimiento a su trabajo, puesto que ha sido objeto de estudio y exposición, de lo que aquí hablamos es de una separación de otros artistas e incluso también artesanos que al contar con una formación académica son puestos en un valor superior al que por su condición social y económica no ha accedido a esta. Sin embargo, ello no le impide de ninguna manera dominar una técnica, o proponer conceptualmente piezas de un alto valor artístico y que además las nutre con una cultura que fortalece la necesidad de la creación de su arte.

Es por lo anterior que **en las exposiciones del MAP se invita a participar sin distinciones ni intención de entenderlo como arte culto o no, académico o no.** Se invita a creadores que aporten y abunden en el tema a tratar. Un ejemplo de ello fue la exposición **«Muerte sin fin, una cotidianeidad»** presentada en **2006**, en donde pudimos encontrar, además de piezas prehispánicas, nombres de pintores del siglo XIX como Gregorio Figueroa, Ramón Sagredo, José María Estrada, Gonzalo Ceja y Tomás Mondragón junto a artesanos como: Carlomagno Pedro Martínez, Jorge Rosano, Ofelia Sánchez Pacheco, Manuel Leal Jacobo, Oralia Elías Estrada, Ángel Santos, Santos Lucano y Zenaida Rafael Julián; y al mismo tiempo compartir espacio a lado de artistas plásticos entre los que figuraron: José Clemente Orozco, María Izquierdo, Jorge González Camarena, Raúl Anguiano, Juan Soriano, Frida Kahlo, Francisco Toledo, Ángela Gurría, Julio Galán y Betsabeé Romero, además de las brillantes fotografías del Archivo Histórico Casasola, Mariana Yampolsky y Enrique Metínides.



Exposición «Muerte sin fin, una cotidianeidad», archivo personal de Gerardo Gómez, 2006.

Lo anterior es solo un ejemplo. Después de 38 exposiciones presentadas en la sala de exposiciones temporales del MAP, este criterio continúa y se refuerza con la **Bienal «Arte/Sano entre artistas»** que en cada muestra incorpora piezas de seis creadores consagrados y el trabajo colaborativo entre artistas de diferentes disciplinas: **arquitectos, artesanos, diseñadores industriales y gráficos, talleres y agrupaciones culturales.** Todos ellos presentan sus propuestas en tres diferentes formatos: uno hace una pieza y el otro la interviene, hacen la pieza entre los dos o hacen cada uno una pieza que al juntarse dan espacio a una sola creación.

Con este trabajo colaborativo, de participación responsable y de respeto entre creadores, se busca acentuar la idea de que el arte evoluciona de la misma manera que evoluciona la humanidad. **El artesano puede dialogar en igualdad de condiciones en el medio museal y ser él mismo quien se represente.** De esta forma, se fomenta el declive de prácticas y personajes dañinos, como los revendedores que siguen pagando precios injustos, pero que al estampar o etiquetar el producto con su nombre elevan costos que no necesariamente benefician al artesano.

«El artesano puede dialogar en igualdad de condiciones en el medio museal y ser él mismo quien se represente.»

## De la naturaleza a la sala

El Arte Popular es creado a partir de un contexto cultural que lo valida y sustenta, porque representa a su comunidad y su cosmovisión. Sin embargo, a veces obviamos que necesariamente es de la naturaleza de donde se obtiene la materia prima y que es esa biodiversidad la que nos permite tener la riqueza y variedad en la producción artesanal.

Con esta premisa muy clara, se han construido redes de trabajo interinstitucional con instancias como la CONABIO y el Instituto de Biología de la UNAM. Estas, además de ayudarnos a sustentar esta relación íntima entre biodiversidad y Arte Popular, han tenido en el MAP una ventana de divulgación de la ciencia que ha permitido compartir el espacio sin separaciones formales o académicas a acervos de diferente índole. Por ello, especímenes disecados o conservados, fotografía de registro, muestras de laboratorio, escultura o pintura han dialogado en la misma sala de exposiciones, teniendo como hilo conductor al Arte Popular.

Un ejemplo de este proceso fueron la **exposición «Bio-artesanía»**, presentada en **2012**, y la serie **«El Norte, El Centro y El Sur-Sureste, su materia y su artesanía»**, presentadas en 2015, 2016 y 2017, respectivamente. En estas exposiciones podemos comprobar la manera en que el medio ambiente y el entorno natural son fundamentales y de muchas maneras condicionan a la creación popular. Sería impensable encontrar palma de Jipi (Campeche) para tejer sombreros en Sonora, o encontrar madera de “palo fierro” (Sonora) para tallar figuras en Campeche, ya que son especies nativas de sus correspondientes regiones.



Exposición «El Sur/Sureste, su materia y su artesanía», archivo personal de Gerardo Gómez, 2015.

Esta tesis también nos acerca a una postura de suma importancia, tanto para el artesano y el arte popular, como para la humanidad entera, pues será desde el cuidado que se tenga de la naturaleza desde donde podremos conservar nuestras expresiones culturales, ya que, sin materia prima y sin las condiciones para que esta se desarrolle, el artesano tendrá que voltear necesariamente a otras actividades o a otras maneras de hacer el arte popular. Esta situación empieza a verse cada vez más cercana cuando ya comienzan a manifestarse técnicas que ocupan procesos industrializados y materiales sintéticos o producto del reciclaje, en donde, lejanos a una visión purista de lo popular y negar su existencia, debemos reconocerla como la manifestación más fehaciente de la evolución del Arte Popular en cuanto a la pérdida de su materia prima, mas no de su cultura.



Máscara de diablo con serpiente, por Orlando Orta Ramos, fotografía de Andrea Valdiviezo, 2022.

## El futuro del MAP

Con la muestra de estas tres líneas museológicas, curatoriales y museográficas por medio de ejercicios expositivos, **el MAP ha consolidado una visión que permite abordar el tema del Arte Popular de una manera particular, tomando de las posturas tradicionales las investigaciones y los resultados de ellas, pero dando un giro y abriendo la puerta a otras, que se fundamentan en las investigaciones de expertos en diversas disciplinas.**

El camino no ha sido sencillo, ya que intentar integrar nuevas visiones a la manera tradicional de hacer las cosas nos enfrentará siempre a la crítica severa y a la observación purista. Sin embargo, ese camino ha sido también gratificante, porque hemos visto el crecimiento y evolución de muchos artesanos que han pasado por nuestras salas y hoy realizan proyectos para entidades nacionales e internacionales de manera individual, como resultado de su esfuerzo y trabajo, lejos de una actitud paternalista y de sobreprotección.

Es así que **el MAP aspira a seguir con esa línea de trabajo que permita romper las barreras entre creadores, en un ambiente de respeto y cordialidad.** Compartiendo el espacio entre diferentes talentos, estableciendo lazos de trabajo que permitan ser un detonador que proteja al medio ambiente. Incentivando y honrando a los artesanos y artesanas, lo que aporta a la sostenibilidad de las creaciones, porque con un trabajo interdisciplinario podemos ayudar a **conservar el Arte Popular.**



# Relatos artesanales: la investigación en manos de las comunidades artesanas<sup>1</sup>

---

Camilo Rodríguez Villamil  
María Paula Ávila Vera  
Luis Rodríguez Cifuentes

Camilo Rodríguez Villamil: Antropólogo con máster en política social. Especialista de proyectos de la Oficina Asesora de Planeación e Información y responsable del proceso Posicionamiento del Saber Artesanal de Artesanías de Colombia. Correo electrónico: crodriguez@artesaniadecolombia.com.co

María Paula Ávila Vera: Antropóloga. Investigadora para la Oficina Asesora de Planeación e Información de Artesanías de Colombia. Correo electrónico: avera.010@gmail.com

Luis Rodríguez Cifuentes: Psicólogo. Investigador para la Oficina Asesora de Planeación e Información de Artesanías de Colombia. Correo electrónico: luarodriguezci@gmail.com

<sup>1</sup> Este artículo se propone para *Revista Artesanías de América del CIDAP* cuyo tema será: *Origen - Resistencia - Trascendencia: Actualidad de la artesanía en el mundo.*

## Resumen:

En el marco del proyecto Memorias de Oficio, cuyo propósito es dar a conocer el contexto social y cultural de la actividad artesanal, se realizó en 2021 una adaptación a las formas de trabajo planteadas como consecuencia de la retroalimentación de las comunidades artesanas, reflexiones del equipo investigador y la pandemia por coronavirus. Se creó el proyecto *Relatos Artesanales* como alternativa de investigación con base en etnografía participativa. En ella, se estableció un diálogo entre las ciencias sociales y los conocimientos de los artesanos para responder a las preguntas que ellos tenían en ese momento. Cada una de las seis comunidades que participaron, asimilaron metodologías de investigación e iniciaron un trabajo que generó aprendizajes para ellos y para nosotros. Como resultado, construyeron su propio discurso sobre los oficios y saberes que enriquece la mirada sobre el sector artesanal colombiano.

## Abstract:

*Memorias de Oficio* project framework makes awareness among general audiences about social and cultural context of artisan activity. In 2021 the work methodologies were adapted as a feedback result from the artisan communities, research team reflections and the coronavirus pandemic. *Relatos Artesanales* project was created as a research alternative based on participatory ethnography. It established a dialogue between the social sciences and artisans' knowledge to answer the questions they had at that time. Each of the six communities that participated learned research methodologies and initiated a team work that generated cooperative learning for both of us. As a result, they built their own discourse on crafts and their own knowledge that enriches the view of the Colombian artisan sector.

El proceso misional de posicionamiento del saber artesanal (antes conocido como gestión del conocimiento) de Artesanías de Colombia comenzó el proyecto Memorias de Oficio, en 2016, para dar a conocer el contexto social y cultural de la actividad artesanal. Para 2020, llevaba en su haber 38 Memorias de Oficio publicadas en la biblioteca digital del Centro de documentación para la artesanía —Cendar—. <sup>2</sup> Este trabajo derivó en exposiciones, conversatorios y charlas en espacios públicos y privados, en las cuales la actividad artesanal es el protagonista.

Este proceso de construcción de conocimiento, unido a las retroalimentaciones recibidas en los escenarios de participación, las reflexiones del equipo de investigación y la pandemia por coronavirus, creó el proyecto **Relatos Artesanales** <sup>3</sup> como alternativa de investigación con base en **etnografía participativa**. En ella se estableció un diálogo entre las ciencias sociales y los conocimientos de los artesanos para responder a las preguntas que ellos tenían en ese momento.

En total, se vincularon **seis comunidades artesanas**: las tejedoras de Mampuján, la comunidad de tejedoras en iraca de Sandoná, los Emberá Chamí del Cabildo urbano Kurmadó de Pereira, el Museo del Algodón y del Lienzo de la Tierra de Charalá, los Luthiers y marimberos de Tumaco y las tejedoras en palma tetera y chocolatillo Eperara Siapidara de Guapi.

<sup>2</sup> Para visitar la biblioteca digital del CENDAR ir a: <https://cendar.artesaniadescolombia.com.co/>

<sup>3</sup> Invitamos a leer Relatos artesanales en: <https://repositorio.artesaniadescolombia.com.co/handle/001/5899>

## Investigación colaborativa

La metodología de investigación se planteó desde la necesidad de hacer cada vez más protagónicas a las comunidades de los procesos investigativos. Esta engendró nuevos **retos de transferencia de conocimientos y operativos**, con la dificultad adjunta de hacerlo a través de un medio virtual debido a las condiciones de la pandemia.

El equipo de Artesanías de Colombia optó por implementar la propuesta de Joanne Rappaport (2000; 2007; 2008; 2018) de metodologías colaborativas. Estas se sustentan en el reconocimiento de diversidad de conocimientos entre los agentes del proceso investigativo. Esta diferencia entre artesanos, profesionales y funcionarios promovió un diálogo entre las partes.



Fotografía de Eric Bauer, 2021.<sup>5</sup>

La **etnografía colaborativa**, según Campbell y Lassiter<sup>4</sup>, retoma diversos aportes de la Investigación Acción Participativa —IAP—, así como de las metodologías mixtas de investigación, para **construir un plano en donde cada aportante reconozca su diversidad, sus necesidades y sus puntos de vista**. El resultado es una investigación polivocal, con tensiones y disyuntivas. Adicional, se propone una apuesta de diálogo abierto sobre sus intereses, expectativas y motivaciones en torno al estudio, dejando espacio para marcar las limitaciones de cada uno de los actores en torno a la comprensión de los temas y sus perspectivas sobre estos. El manejo de la información, así como la construcción de productos, especialmente textos, se basa en los diversos aportes de los participantes, con base en lecturas conjuntas y discusiones sobre los contenidos finales.

Para la puesta en ejecución se plantearon **cuatro fases**: la fase uno en que se realizó contacto con las comunidades y se presentó el proyecto; la fase dos de transferencia de metodologías y técnicas a través de un seminario de investigación; la fase tres de levantamiento de información; y una fase cuatro de análisis y de construcción de productos. Todas las fases fueron planteadas como espacios libres que permitieran a los participantes desde las comunidades realizar aportes importantes al planteamiento de la investigación.

<sup>4</sup> Para más información revisar *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography* (Chicago: University of Chicago Press, 2005) de Luke Eric Lassiter.

<sup>5</sup> Eric Bauer, fotografía, en Relatos artesanales 2021 (Bogotá: Artesanías de Colombia, 2021): 1. Recuperado de: <https://repositorio.artesaniadecolombia.com.co/handle/001/5899>

## Fase uno: contacto y selección de comunidades

Debido a que fue la primera vez que se implementó un proceso de investigación con estas características, la selección de comunidades debió cumplir con una serie de requisitos que facilitarían el proceso investigativo. El primordial y principal fue que la comunidad se encuentre en un estado consolidado de desarrollo de su actividad artesanal, es decir, que de ellos se pueda reconocer algún tipo de identidad que conecte el quehacer con su condición comunitaria. Otra característica que se consideró fue que la comunidad haya participado en algún proyecto o tenido algún acercamiento con programas de Artesanías de Colombia. Por último, se tuvo en cuenta que la comunidad disponga de algún tipo de conectividad, bien sea por celular o de preferencia por internet, para poder hacer los debidos procesos de seguimiento.

Se estableció comunicación con siete comunidades, dos afrocolombianas, tres indígenas y dos tradicionales. Esta división equitativa fue pensada para poder desarrollar este proyecto en diversas partes del país y de diversas culturas. Al final, solo una comunidad indígena decidió no participar en la investigación.

Una vez aceptada la vinculación al proceso, se dejó a juicio de las comunidades la selección de dos personas que sirvieran de enlaces colaboradores, o como decidimos llamarlos en el marco del proyecto “investigadores locales”. Estas dos personas debían ser pertenecientes o cercanos a la comunidad artesanal, con posibilidad de conexión vía telefónica o de internet.



Tapiz de Mampuján, 2021.<sup>6</sup>

## Fase dos: seminario de investigación

La selección de investigadores locales dio como resultado un equipo diverso: algunas personas con estudios profesionales (en temas como artes, docencia, salud, música, ciencias sociales), otras con estudios en básica, primaria o secundaria. Esta diversidad en la población llevó a plantear un seminario, en dos sesiones, en donde se dieran principios básicos sobre la investigación y metodología en ciencias sociales.

La primera sesión del seminario se centró en dos temas: primero, presentar el proyecto, donde se aclaró la duración, los documentos esperados, antecedentes, justificación y objetivos del proyecto. El segundo tema fue la etnografía, desde sus generalidades hasta algunas de las principales discusiones dentro de la tradición etnográfica, haciendo especial énfasis en: las descripciones desde adentro y desde afuera; la etnografía colaborativa como una apuesta complementaria a otras formas de hacer etnografía y sus principales características dentro del proyecto; y las subsecuentes apuestas éticas de la elección de esta forma de investigación.

La segunda sesión trató las herramientas para la recolección de la información, centrándose en tres que fueron esenciales para la investigación: las entrevistas, los grupos de discusión y el diario de campo. Adicionalmente, se presentó información complementaria sobre cómo realizar entrevistas etnográficas.

<sup>6</sup> Artesanías de Colombia. “Tapiz de Mampuján”, fotografía, en Relatos artesanales 2021 (Bogotá: Artesanías de Colombia, 2021): 25. Recuperado de: <https://repositorio.artesaniasdecolombia.com.co/handle/001/5899>



## **Fase tres: levantamiento de información**

Una vez terminado el seminario, se llevaron a cabo reuniones entre los investigadores de Artesanías de Colombia y los investigadores locales. En las primeras sesiones, se hizo un panorama general de la comunidad, sobre los saberes existentes dentro de las comunidades, la información brindada desde fuentes bibliográficas y se hizo un reconocimiento de las necesidades o vacíos en los conocimientos. Con esto en mente, los investigadores locales fueron quienes desarrollaron las preguntas de investigación para cada uno de los casos.

En esta fase, cada uno de los equipos de la comunidad trabajó de forma independiente, proponiendo una lista de entrevistas a efectuar, así como investigaciones documentales que el equipo de Artesanías de Colombia debía realizar. Se dio apoyo a cada una de las entrevistas, en algunos casos se hicieron entrevistas conjuntas entre los dos investigadores o se llevaron a cabo planeaciones de entrevistas. De acuerdo con los temas de interés y las preguntas de investigación, se diversificaron las formas de investigación.

## **Fase cuatro: análisis de información y construcción de productos**

Esta fase del proyecto se presentó de manera paralela con la anterior, conforme se iban produciendo las entrevistas se procedió a analizarlas en equipo. Cada análisis de entrevistas sirvió para afinar cada vez más la información recolectada de acuerdo con las necesidades que plantearon los investigadores locales.

En esta actividad, se pudo ver la rápida y vertiginosa curva de aprendizaje sobre los ejercicios de entrevista y de análisis de información, los investigadores conforme con el paso de las semanas ganaron autonomía en el proceso y lograron consolidar las voces y las formas en que deseaban plantear la información recolectada.

Llegado este punto, se planteó la elaboración de los documentos de divulgación. Para esto, se priorizó la construcción de escritos, ya que las otras formas de comunicación se harían con base en estos. Todo el equipo se encargaba de la escritura, lectura y corrección de todo texto. Las comunidades eligieron diversos tipos de estructuras que no siguieron un patrón o modelo específico.

## La sistematización y la divulgación

Los investigadores locales identificaron que grandes sabedores de la tradición artesanal de algunas de estas comunidades están muriendo, por ello, como lo indica Keila Estefany Maza López, líder social, artesana e investigadora de Mampuján, **«documentar es fundamental para que la historia del pueblo no muera con ellos»**, lo que se relaciona con las palabras de Harold Tenorio: «es imperativa la investigación, documentación y reflexión sobre estas formas de conocimiento».

El interés del equipo de ADC por el registro de la información de las entrevistas fue recibido por parte de los investigadores de campo como una necesidad básica. Uno de los acuerdos primordiales de este proyecto fue que los públicos inmediatos debían ser las comunidades. Es decir, que la difusión de cualquier tipo de material debía dirigirse primero «hacia adentro», comprendiendo a la gente de la comunidad como los primeros beneficiarios. Esto significa que los textos y el material audiovisual debían estar dispuestos para ser fragmentados, editados y enviados en distintos formatos (radio, vídeo, escrito) a los miembros de las comunidades artesanales.

«documentar es  
fundamental para que  
la historia del pueblo  
no muera con ellos»

## Seminario final y construcción de conclusiones

La investigación cerró con un seminario final del que participaron todos los investigadores, artesanos de las comunidades y actores externos que pudieron aportar a esta última instancia de aquella discusión que comenzó con los primeros extrañamientos. Este seminario tuvo dos sesiones.

En el desarrollo de las actividades del proyecto se destacó el valor experiencial que tuvieron los participantes, la posibilidad de conocer y reconocer diversas expresiones de las tradiciones artesanales de cada una de sus comunidades. En este sentido, emergió la necesidad de hacer un cierre y una divulgación del proceso, posibilitando que se escuchen entre pares, discutan las metodologías, los resultados y las experiencias que tuvieron en el proyecto.

Finalmente, cabe resaltar que la retroalimentación por parte de los investigadores de campo dejó clara una conclusión: **la investigación no es proyecto accesorio, es la posibilidad de cambiar o de recuperar la estructura social de las comunidades, de establecer un diálogo y un relevo generacional real y es un esfuerzo continuo por parte de líderes y artesanos.** Como lo indica Harold Tenorio:

«El diálogo sostenido entre distintas generaciones es la única forma de garantizar la sobrevivencia de los saberes de las comunidades, pese a lo que se podría pensar este diálogo no es espontáneo ni surge de manera organizada dentro de la misma cultura, sino que más bien obedece a la gestión, determinación y compromiso de algunos individuos, quienes en épocas o momentos específicos han decidido de manera consciente apostar por la gestión del saber tradicional entre generaciones y culturas opuestas a su sobrevivencia».



Fotografía de Eric Bauer, 2021.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Eric Bauer, fotografía, en Relatos artesanales 2021 (Bogotá: Artesanías de Colombia, 2021): 16. Recuperado de: <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/5899>

## Experiencia investigativas

Las experiencias investigativas se centraron en indagaciones o inquietudes previas de los investigadores locales, pero también en la construcción de material útil para cumplir los objetivos de las comunidades artesanales. De allí que, en la investigación, se pusiera en práctica la manera propia y diversa de los investigadores locales de sistematizar y ordenar una serie de elementos e ideas sobre las comunidades desde las comunidades mismas. A continuación, nos referimos a dos de las experiencias investigativas.

En el caso de las investigadoras Gabriela González Pertiaga y Rosa Imelda Cabeza Quiro, de la comunidad Eperara Siapidara, **su interés investigativo estuvo conducido por su preocupación ante la trasmisión de conocimientos sobre la simbología y las costumbres asociadas a la cestería a las nuevas generaciones.** Las investigadoras llegaron a este marco gracias a la observación de cómo algunos jóvenes de la comunidad desconocen la simbología plasmada en la artesanía que, según ellas, es la entrada para el aprendizaje de la lengua Siapidara y para comprender los recuerdos de los ancestros. **Cabe anotar que Gabriela y Rosa Imelda pudieron compartir esta apreciación gracias a su trabajo previo y continuo como líderes comunitarias y como artesanas, quienes conocen la simbología y han trabajado en procesos de formación de los «renacientes», como denominan a los jóvenes de la comunidad.**

El interés particular de las investigadoras por la simbología las llevó a plantearse el reto de construir una guía que contuviera imágenes y descripciones de la simbología tradicional Siapidara y algunos ejemplos en los que diseños han experimentado procesos de innovación. Una guía clara y llena de conocimiento para los jóvenes, que pudiera ser utilizada por ellas mismas como herramienta de enseñanza. Para lograrlo, Gabriela y Rosa Imelda entrevistaron a las artesanas mayores y a otros líderes y miembros de la comunidad dedicados a la artesanía. Del mismo modo, en medio de las conversaciones en torno a la información recolectada, las investigadoras dieron debates sobre las innovaciones en el diseño, los cambios en las creencias culturales de la comunidad y los espacios educativos de los Siapidara.

Los investigadores Manuel Gómez García y Martha Liliana Ardila Molano, de la comunidad de Charalá, desde el principio establecieron la pregunta de investigación: **¿cómo el museo Lienzo de la Tierra puede llegar a ser una estrategia conveniente para conservar, transmitir y divulgar el patrimonio cultural inmaterial?** Este museo está ubicado en Charalá y es un espacio que protege y promueve los oficios alrededor del tejido de algodón y facilita a las artesanas del municipio un espacio cultural y de encuentro. La rapidez con la que los investigadores llegaron a este marco investigativo tuvo que ver con que la dupla compuesta por el artista audiovisual y curador y la artesana sentía la necesidad de indagar sobre el rol actual del museo en la comunidad. Esto para entender las motivaciones para contar con un museo propio y si este estaba contribuyendo de manera efectiva a la transmisión de saberes entre las artesanas. Estos temas ya hacían parte de los lineamientos y las pesquisas planeadas por el museo y que contribuirían a entender mejor la relación entre la institución y las artesanas del algodón.

Así, Manuel y Liliana decidieron tomar una muestra significativa de artesanas para entrevistar, compuesta por veintitrés de ellas. Al analizar el material recolectado en las entrevistas, los investigadores encontraron que su hipótesis sobre el museo como espacio que contribuye a la transmisión de saberes entre las artesanas estaba lejos de lo que ellas percibían del espacio. En cambio, surgió un elemento inesperado: **el museo como espacio de encuentro para la conversación y la catarsis, e incluso para el chisme; un espacio para encontrarse con las amigas dedicadas al algodón y fortalecer el tejido social.** Los resultados de la investigación propiciaron la identificación de éxitos y falencias del museo Lienzo de la Tierra, que alimentaron y modificaron su agenda curatorial a mediano plazo. A su vez, permitieron la estructuración de mejores estrategias para este espacio y un modelo para nuevos procesos museológicos alrededor de colectivos artesanales en el resto del país.



Trabajo grupal de construcción de un tapiz de Mampuján, fotografía de Juana Ruiz, 2021<sup>8</sup>

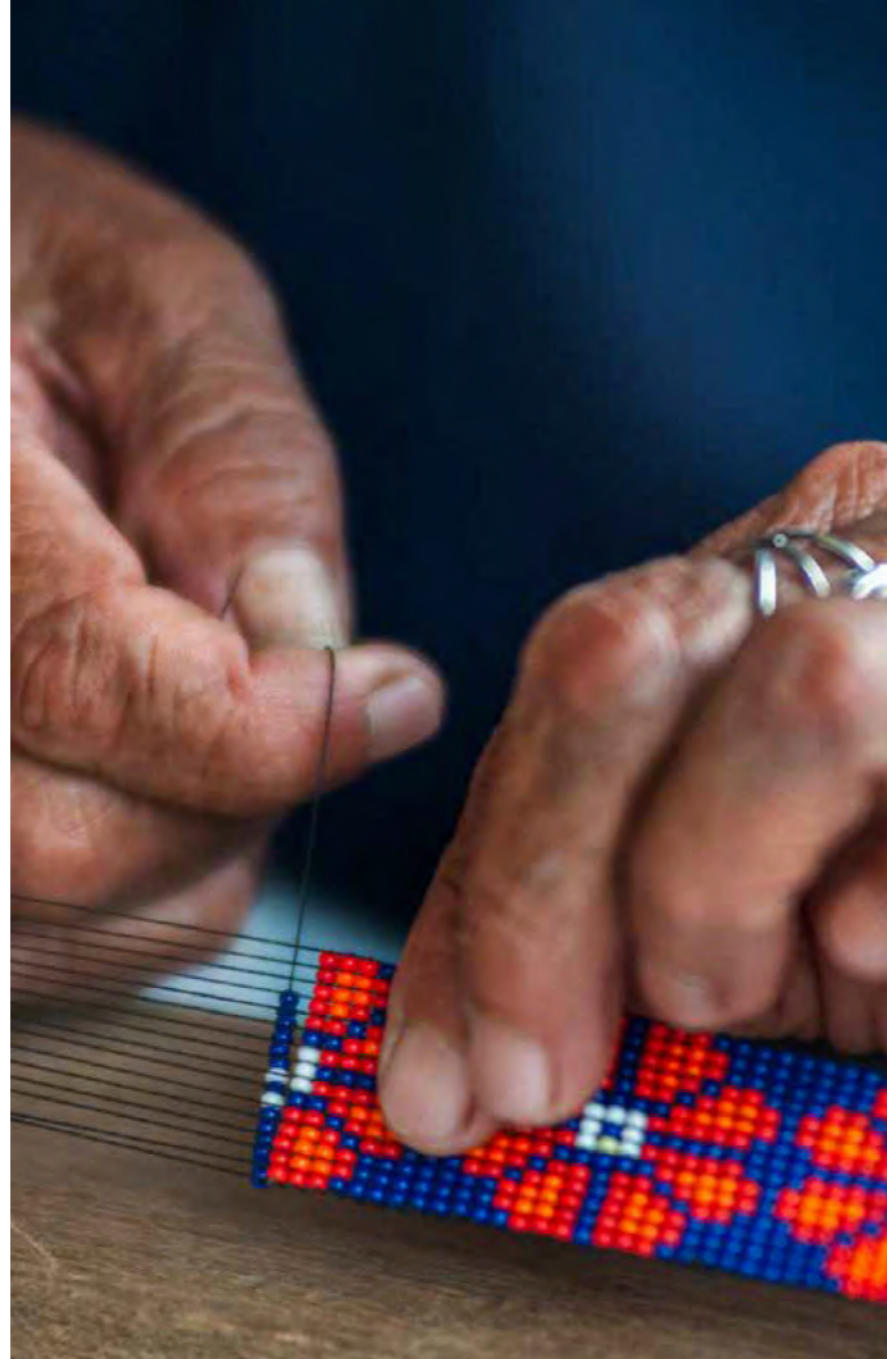
<sup>8</sup> Juana Ruiz. "Trabajo grupal de construcción de un tapiz de Mampuján", fotografía, en Relatos artesanales 2021 (Bogotá: Artesanías de Colombia, 2021): 30. Recuperado de: <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/5899>

## Conclusiones

Los resultados de la investigación participativa tienen la garantía de contar con una gran relevancia y pertinencia dentro de las comunidades. Al elegir cada uno de los objetos de investigación y hacer actores centrales a los investigadores locales dentro del proceso de escritura se asegura el éxito y la utilidad de los resultados finales.

Tanto en el caso Eperara Siapidara, como el caso de Charalá, los dos ejemplos citados en el texto, la pregunta de investigación y los resultados de la misma hicieron parte de una indagación proveniente de la comunidad, o de una pregunta por resolver para enriquecer sus planes de vida.

Cabe anotar que la diversidad de profesiones y perspectivas de las duplas de investigadores conformadas (antropólogo y músico como en Tumaco, o fotógrafo y artesana como en la comunidad Emberá, por ejemplo) contribuyó a tener una visión más objetiva de las necesidades de las comunidades y no caer en genéricos como **«vamos a investigar sobre la historia del oficio»**, sino buscar un elemento particular de la agenda artesanal, por ende, más específico e idóneo para ser investigado.



Tejido de Chaquira en telar,  
fotografía de Eric Bauer, 2021.<sup>9</sup>

Los investigadores locales dieron discusiones en torno a las definiciones y los límites del concepto investigación. Particularmente **quienes no tenían una formación académica, pero que llevaban años en su trabajo como líderes sociales y artesanos, se preguntaron sobre su papel como investigadores**, previo al ejercicio de Relatos Artesanales y si habían llevado a cabo este rol de manera **«inconsciente»** en el pasado, incluso sin haberse nombrado a sí mismos de esta forma.

Finalmente, y de manera transversal a los restos y los encuentros, se generó una reflexión alrededor de lo que podría significar ser una gran comunidad artesanal. Durante todo el proceso de la investigación hubo un reconocimiento mutuo entre los investigadores de las distintas comunidades. Las conversaciones conjuntas supusieron una conciencia de que existen unos miedos, anhelos, aspiraciones, y una curiosidad por lo que alimenta el ser de los artesanos, que se comparten sin importar el oficio o la ubicación geográfica. Se lee que investigar fue estar juntos a la distancia. Fue la posibilidad de asociarse y de crear nuevos vínculos y la promesa de que este sería el primero de varios procesos investigativos conjuntos por venir.

<sup>9</sup> Eric Bauer, "Tejido de Chaquira en telar", fotografía: 67.

# De la individualidad a lo colectivo y del mosaico a la joya

---

Pola Ramos Marré



El amor y la intensa relación que actualmente tengo con la artesanía, y especialmente con la orfebrería, están ligados directamente a mi hija, a mi familia y a la historia de mi vida. Esta seguramente se parece a la de muchas **mujeres latinoamericanas**, que **encuentran su vocación personal a través de las propias necesidades**, no solo económicas, sino que también académicas, emocionales y artísticas.

El primer acercamiento que tuve con la artesanía fue a los 18 años, cuando decidí trabajar en verano para obtener más recursos económicos, ya que ese año ingresaba a la universidad a estudiar la carrera de Diseño. Fue entonces cuando tuve la suerte de encontrar un puesto de vendedora en una feria en la ciudad de Viña del Mar. Esto me permitió conocer a varias artesanas y artesanos y también a los objetos y productos que creaban utilizando sus manos, imaginación y creatividad. Fue todo un mundo nuevo y **un amor a primera vista** que hasta el día de hoy **ha dejado una marca imborrable en mi vida**.

Tuve la oportunidad de atender locales que vendían una amplia variedad de productos, principalmente orfebrería en plata, piedras brasileras en diferentes formatos, algunos fósiles encontrados en el norte de Chile y piedras con los signos zodiacales — los que me tuve que aprender, incluso relacionando las personalidades de los clientes con las propiedades de cada piedra—. Fue una experiencia muy enriquecedora y tuve buenos resultados como vendedora. Mi jefe me ofreció la oportunidad de viajar a otras ferias y regiones de Chile, llevando y vendiendo sus productos. **Pude conocer diferentes ferias artesanales y artesanos**, tanto de Viña del Mar, con su Feria Internacional de Artesanía, como de la región de Coquimbo, en la Serena, Santiago y la reconocida Feria Internacional de Arte Popular de Concepción.

Disfrute mucho de este trabajo, ya que era una constante aventura ir de un lugar a otro, conocer artesanos y artesanas que trabajaban con diversos materiales y diferentes técnicas.

## Estudios universitarios

Después de ese verano, ingresé a estudiar Diseño en la Universidad de Valparaíso. Me especialicé en la rama de «Productos». Mientras estudiaba quedé embarazada, lo que significó un cambio radical en mi vida que afectó mis estudios, ya que para poder seguir avanzando con mi carrera necesitaba generar recursos para pagar una sala cuna en donde dejar a mi hija mientras yo estaba en la universidad. Era muy joven y me sentía desamparada y desesperada con esta situación. Un día me encontré con mi exjefe de las ferias artesanales y me propuso la idea de tener un puesto por el verano en la **Feria Internacional de Artesanía de Viña del Mar**. En esa época, no manejaba una técnica precisa o particular en la creación de piezas.

Me habían enseñado a trabajar con maderas, papel, cemento, fibra de vidrio y había aprendido también la técnica del mosaico. Los requisitos para optar a un espacio en la Feria Internacional eran presentar piezas y pasar por un proceso de curaduría y aceptación por parte de un jurado. **Tenía toda la intención de lograrlo, pero necesitaba trabajar en la creación de mis primeras piezas de artesanía**. Busque apoyo en un compañero de facultad, estudiante de arquitectura, quien me ayudó a construir algunos objetos con maderas recicladas y trozos de cerámica rotos. Improvisamos lámparas, relojes, espejos y otros utensilios sin invertir dinero en estas creaciones.



Finalmente, las piezas fueron aceptadas y por primera vez en mi vida fui artesana con mi propio puesto en una reconocida feria internacional. Me dejé llevar por un instinto que siempre estuvo presente dentro de mi mente y mi cuerpo, y que se manifestó en ese momento de necesidad. Tuve que utilizar toda mi creatividad para que ese puesto en la Feria Internacional fuera exitoso. No tenía productos y la solución fue convertir el puesto en un taller en vivo, en el que conté con el apoyo de mi compañero y mi pequeña hija. Durante 31 días seguidos, elaboramos nuestros productos frente al público. Recuerdo que la gente se reunía para ver como trabajábamos y, en este contexto, mi compañero y yo nos enamoramos y nos convertimos en una familia que perdura hasta el día de hoy. Un día, me sorprendí cuando los organizadores se acercaron para decirme que me habían otorgado el premio al **«Mejor Expositor»**. Cuando recuerdo esos momentos, siento mucha emoción, ya que no sabía que la artesanía iba a formar parte de mi vida profesional y laboral y que también me permitiría enamorarme y conformar una familia.

Luego de esta experiencia, volví a la universidad para seguir avanzando en mis estudios. Decidí el tema de mi proyecto de título, en el que la artesanía y la independencia de crear siempre estuvieron presentes. En esa época, verme como una artesana era complejo. Había estudiado diseño y se me habían entregado herramientas académicas para trabajar y aportar en una gran empresa, para diseñar productos que pudieran ser fabricados en serie, por máquinas, o para convertirme en una gran empresaria y alcanzar la estabilidad económica. Eso era lo que se esperaba de mí. En un momento, llegué a pensar en que ser artesana era como traicionar a mi familia y a mi profesión.

«Me dejé llevar por un instinto  
que siempre estuvo presente  
dentro de mi mente y  
mi cuerpo y que se manifestó en  
ese momento de necesidad»

**Me formaron con la mentalidad de trabajar desde lo individual y, al titularme, eso fue lo que hice.** Con la idea de ser diseñadora independiente, comencé a desarrollar proyectos para optar a fondos y tener mi propia empresa. Comencé a comprar máquinas para trabajar la madera en conjunto con mi compañero y, por un tiempo, diseñamos muebles exclusivos con maderas nativas. Sin embargo, en este contexto, el control sobre cada pieza no era personal; me di cuenta de que para crecer debía dedicarme a administrar y contratar operarios. Esto no se ajustaba a mis preferencias, ni me parecía atractivo.

De manera espontánea, **volví al mosaico.** Por un lado, comencé a capacitar y dar clases a la comunidad a través del municipio de mi ciudad, Limache, por otro, seguí haciendo mis propias creaciones. Con la experiencia previa de trabajar con maderas y muebles, empecé a diseñar nuevas piezas, espejos murales, relojes murales, mesas de centro, bandejas, posa vasos, mesas giratorias, cajas para el té y servilleteros, entre otros. Volví a la artesanía y pude tener un local de ventas para mis creaciones, por algunos años, en un pueblito artesanal. Con ello, retomé el contacto con otros artesanos y con el público y tuve la mayor ganancia: percibir la emoción que logra producir mi trabajo en las personas, escuchar sus palabras y felicitaciones, eso alimentaba mi alma creadora y me animaba a continuar con mi labor.



Mi primera feria en Viña del Mar, fotografía de Pola Ramos Marré, 2003.

## Manos maestras

Dentro del circuito de artesanía local, la instancia de mayor prestigio a nivel tanto regional como nacional era la reconocida **Feria de Artesanía de Excelencia «Manos Maestras»**, que se llevaba a cabo en la ciudad de Valparaíso. Esta feria se realizaba una vez al año, en diciembre, antes de Navidad, y los expositores eran los mejores, verdaderos artistas artesanos, maestros en diferentes disciplinas. Para poder optar a un cupo se debía ser seleccionado a través de un casting, con un jurado compuesto por autoridades de cultura, académicos y expertos. Ser parte de **«Manos Maestras»** era todo un honor y reconocimiento y lo establecí como un objetivo personal.

La primera vez que fui seleccionada para ser parte de **«Manos Maestras»** fue hace casi 10 años. En ese momento, dentro de mi creación, el mosaico era el protagonista. Lo exploraba en diferentes formatos y soportes. Me encantaba la versatilidad y alegría que podía generar el color y la composición de formas, a través de pequeños módulos que solo fluían formando un todo. Este constante hacer me llevo a reducir el tamaño de mis creaciones, como una manera de explorar y generar nuevas propuestas. Los formatos más pequeños que podía conseguir eran muy atractivos para el público, comencé a utilizar tubos de cobre para formar los soportes de mis composiciones y hacer mosaicos portables, sin darme cuenta de que estaba haciendo joyas.

Este fue el paso del mosaico a la joya, un paso que se dio de manera orgánica y me llevo a un nuevo mundo de creación, de aprender, conocer, hacer, experimentar. Para poder perfeccionarme en esta área, comencé a tomar cursos de joyería en diferentes escuelas, comprar libros, ver tutoriales, adquirir mis propias herramientas y seguir explorando.



Feria «Manos Maestras», fotografía de Pola Ramos Marré, s.f.

**El metal que me cautivo fue, sin duda alguna, el cobre:** un metal generoso, de fácil acceso, dúctil, que me dio la posibilidad de jugar gracias a su capacidad de adquirir tonos diversos, con ello, mantuve la alegría del color que siempre me acompañó. **El siguiente desafío fue volver a una feria de artesanía, pero ahora siendo orfebre.**

El momento del reencuentro con las ferias, como orfebre, me tenía preparado una sorpresa. Postulé con mis nuevas creaciones y fui seleccionada para ser parte de una actividad en Valparaíso. Esta feria fue muy singular, pues no tenía el espíritu de individualidad que había experimentado en las otras en las que había participado. La feria había sido organizada por artesanos, desde la Mesa Regional de Artesanos y Artesanos de la Región de Valparaíso. Cada participante debía ayudar con actividades para juntar fondos para pagar el encarpado. Existía una organización con comisiones y proponían hacer trabajo colectivo. **Me encontré con la voz de los artesanos, con sus necesidades y problemáticas comunes, con sus anhelos, con sus esperanzas de ser valorados y diferenciados de otras lógicas de comercialización.** En el fondo, encontré que todos teníamos la urgente necesidad de agruparnos, de hacer trabajo cooperativo y unir voluntades. Fue una gran revelación.



Equipo Limache Artesanía, fotografía de Pola Ramos Marré, s.f.

## De lo individual a lo colectivo

Hasta aquel momento, cada feria en la que había participado tenía el mismo proceso: postular, llegar a la hora indicada, tener tu lugar para instalarse, vender, guardar las cosas propias y listo. Por el contrario, en esta nueva feria había que montar el encarpado, conseguir mesas y sillas para todos, conseguir un baño cercano, juntar fondos para pagar las necesidades que se presentaban, gestionar con autoridades los permisos, diseñar los afiches, hacer la publicidad y mucho más. Y todo era una tarea colectiva.

Mi profesión se hizo presente en este contexto. Me percaté de que podía hacer un gran aporte. Era capaz de gestionar, hacer afiches, hablar con autoridades, organizar, formular proyectos; mi formación académica me brindó muchas herramientas necesarias para sacar estos anhelos adelante. Desde la individualidad, no había advertido que poseía estas capacidades y entonces las puse todas a disposición del trabajo colectivo. Me sentí parte de un grupo de artesanos que buscaba un objetivo común: ser reconocidos y valorados.

En paralelo al desarrollo de mi oficio, me sumergí en este nuevo mundo de la gestión cultural, aprendiendo y viviendo muchas experiencias de lo que es trabajar en organización. Obtuve la certificación de Diplomada en Artesanía y Gestión por la Universidad Católica de Temuco, **he podido aportar en el desarrollo de la primera Ley de Artesanías para Chile y fundé mi propia organización: Asociación Cultural Limache Artesanía**, de la que soy presidenta. Hemos desarrollado un trabajo responsable y sostenido en el tiempo, desde el año 2019, con el municipio y el Ministerio de las Culturas, que ha logrado distinguir y poner en valor los oficios artesanales de Limache. Como organización, somos reconocidos por nuestras propias ferias autogestionadas, de las cuales ya contamos con 14 ediciones. Tenemos un convenio de colaboración con el municipio, realizamos exposiciones en el museo de la comuna, hacemos trabajo de educación y profesionalización tanto entre artesanos como para educar a la comunidad y a autoridades en torno a nuestras particularidades.

El año pasado fui seleccionada para participar con mi trabajo en cobre en el XX FAAM (2022). Nunca había salido con mi trabajo del país. En ese momento, el desarrollo de mi obra estaba postergado por la responsabilidad de ser presidenta de Limache Artesanía. Gracias a ser seleccionada por el Cidap para representar a Chile, pude encontrar reconocimiento, valoración y volver a encantarme con la creación. Concretar ese viaje no fue fácil, no contaba con los medios para pagar el pasaje y eso era angustiante, sin embargo, artesanas y artesanos, personas que me han conocido durante mi vida y también desconocidos, se enteraron de lo que me pasaba y quisieron ayudarme. Se generó una red de apoyo y donaciones para que pudiera viajar y vivir la experiencia. Mi historia salió en la prensa local, estuve en el XX FAAM y fue maravilloso. Un sueño inolvidable para mí. No solo llevé mi obra a esa hermosa ciudad ecuatoriana, sino que también el apoyo y cariño de muchos fue conmigo. Ha sido, sin duda, uno de los momentos más felices de mi vida.



Collar «Jardín floral sobre cielo», fotografía de Pola Ramos Marré, s.f.

En la actualidad, me encuentro concentrada en mi obra que contiene toda esta historia, las partes de cerámica de colores que utilizaba para hacer mosaicos ahora son módulos de cobre coloreados con esmaltados al fuego y pátinas que pasan a ser parte de la composición de cada pieza. **La naturaleza de mi entorno es mi inspiración, capturo sus formas y volúmenes para hacerlas joyas en cobre.** Es de mi interés, además, integrar un lenguaje conceptual a cada pieza, generando una colección que exprese temas contingentes como lo es la irrupción de la urbanidad en los contextos rurales en donde predomina la naturaleza; la tensión que se genera entre lo orgánico y el frío trazado de las ciudades lo represento con el metal y sus cualidades. Por un lado, está el cobre, metal vivo que se transforma orgánicamente en tonos y formas sinuosas y, por otro, la estabilidad de la plata con su tono gris y aspecto más moderno e industrializado.

Mi mayor anhelo es volver a Cuenca, poder permanecer por más tiempo para aprender de su cultura y artesanías, compartir y transmitir mis experiencias y trayectoria a nuevos creadores, exponerles mi trabajo, poder inspirar, inspirarme y seguir pensando que cada nuevo paso me puede llevar a nuevo desafío.



# **Festival de Artesanías de América, un viaje veintenario**

**María Gabriela Vásquez Moreno**

Maestra artesana Maryuri Añapa  
fotografía por Juan Pablo Merchán, 2022

Máster en Curaduría de Museos y Galerías de Arte. Directora Ejecutiva del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares - Cidap.  
Correo electrónico: [direccion@cidap.gob.ec](mailto:direccion@cidap.gob.ec)

## Iniciando la jornada, del FAAM y sus alcances

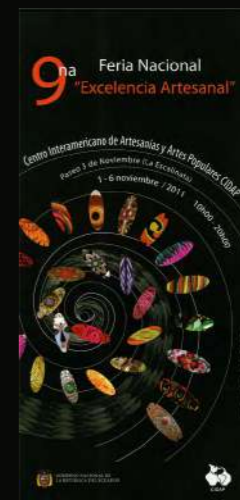
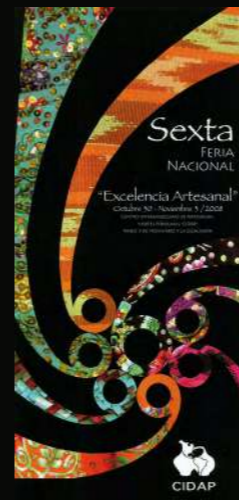
A lo largo de sus **veinte ediciones**, la comunidad artesanal ha sido y sigue siendo el corazón del Festival de Artesanías de América (FAAM). **Grandes y pequeños esfuerzos, travesías, ensayos y un sin número de situaciones han propiciado que el FAAM se haya consolidado para el 2022 como el segundo festival de artes populares más emblemático de América Latina**, antecedido únicamente por la hermana Feria de Artesanías de Colombia.

Su relevancia, tanto cultural como social, se fundamenta en su aporte al mantenimiento y consolidación de la identidad cultural del Ecuador e Iberoamérica, la cohesión social que genera, la promoción de la diversidad cultural y, por supuesto, los estímulos económicos que potencia año tras año.

**Su primera edición, en 2002, fue un ejercicio piloto que buscaba dar visibilidad y ofrecer un espacio especializado a quienes crean artesanías de excelencia.** De hecho, esta se instauró justamente, después de un pedido propio realizado por un grupo de artesanos y artesanas de la localidad. Así, llevada a cabo dentro de las instalaciones de la antigua casona del Cidap, la feria fue creada desde sus inicios con gran alegría, destreza en los oficios y con carácter internacional.

Hasta varios años después, se mantuvo como una feria trascendental en el sector, emplazada exclusivamente al interior de los jardines de la casa patrimonial. No obstante, para la edición X del 2012, el importante evento se transformó en un Festival, incorporando el uso del espacio público como un recurso expandido. Esto invitó a quienes lo visitaron, no solo a entender y deleitarse de las artesanías de la más alta calidad, sino también a experimentar el patrimonio cultural inmaterial del arte popular junto con el patrimonio edificado de Cuenca, en su tradicional barranco junto al río Tomebamba. **Danza, demostraciones en vivo, conversatorios e intercambios de conocimientos, pasaron también a formar parte del repertorio cultural.**

Desde entonces, el Festival, actualmente conocido como FAAM, continúa siendo el epicentro de las artes populares que se sostienen a través de las artesanías artífices en el Ecuador. La emblemática celebración se lleva a cabo cada noviembre en un espacio concreto: **el boulevard del Río Tomebamba que se ubica en la calles Paseo 3 de Noviembre y la Av. 12 de Abril, justamente entre los puentes Vivas nos Queremos (antiguo Mariano Moreno) y el puente Juana de Oro.**



Ediciones del Festival de Artesanías de América



## Origen, resistencia y trascendencia, de sus logros y desafíos

Este *site specific* —si se lo puede considerar así—, debido a la experiencia estética e inmersiva que radica en la relación directa de la persona que visita el FAAM con el entorno del río, y al valor contextual que rompe con las limitaciones tradicionales que normalmente existen en un entorno ferial, ofrece a quien lo habita, una experiencia muy significativa que establece conexiones entre la participación comunitaria, el arte popular y el paisaje cuencano.

Ahora bien, después de este corto e histórico vuelo de pájaro, vale la pena plantearse la interrogante: **¿qué hay detrás de la organización continua de un evento como este?** Un acontecimiento de ciudad y país que en su vigésima edición recibió alrededor de 200 artesanos y artesanas del Ecuador y el mundo, junto a 375.000 visitantes, en 5 días.

Se debe hacer mención de que, al menos desde la perspectiva de quien escribe, lo fundamental para sostener el FAAM ha sido la visión y la convicción del Cidap, adjunta claro, al apego continuo y respeto hacia la Comunidad Artesanal. Para llevar a término cada edición, el equipo de esta veterana institución ha enfrentado diversos retos que desafían necesidades financieras, logísticas e incluso de renovación. Sostener un festival icónico como el FAAM resulta —con toda certeza— en la creación de ventajas muy significativas para la comunidad artesanal; como la promoción cultural, donde se difunden las tradiciones y las formas de hacer; las técnicas y la comprensión del uso de materiales en la artesanía; con lo que se aporta a la apreciación y entendimiento de los oficios de lo hecho a mano. Aquí se inserta también el compartir con la realidad actual de los artesanos, de su realidades y de su día a día, de las situaciones que estimulan, pero que también limitan, e incluso extinguen, la producción artesanal.



XX edición Festival de Artesanías de América - El ojo del jaguar, fotografía del Archivo del Cidap, 2022

Todo ello se enlaza al estímulo financiero que desencadena el festival. Este llega —por decir lo menos— al sector cultural y turístico, pero así también al gastronómico, de movilización y al impulso del disfrute y conexión con el espacio público. Como resultado, el adecuado aprovechamiento de los distintos servicios de ciudad, dentro de la conocida economía naranja, genera oportunidades de empleo temporal para residentes locales, vendedores, personal de seguridad, personal de limpieza, guías turísticos, artistas y más.

Asimismo, es crucial considerar que uno de los mayores logros del **Festival de Artesanías de América** es el aporte a la cohesión comunitaria. Esta celebración compartida reunió en 2022 a cerca de 200 artesanos y artesanas de todas las provincias del Ecuador y de 12 países latinoamericanos, adicionando también a India. La promoción del sentido de pertenencia, y orgullo local y nacional, fortalece los lazos sociales y la cohesión comunitaria; como resultado, se estimula un sentimiento de orgullo como ecuatorianos, al entender, junto a los y las artesanas cómo el patrimonio cultural inmaterial del país se hace tangible en las más bellas y únicas artesanías artífices exhibidas en el FAAM.

**Origen, trascendencia y resistencia fue la consigna con la que el vigésimo festival se estableció y junto con él la siguiente reflexión:**

**«Somos comunidades, creación artesanal y apego al territorio, el reflejo de la identidad de los pueblos y su trabajo hecho a mano, la cultura y las artes populares; quienes mantenemos la memoria, los oficios, el disfrute y la libertad a través de la expresión creadora. Hoy celebramos la diversidad y la tradición que se reinventa a través del tiempo.**

**¡Somos artesanxs!»**



«Hecho con las manos,  
el objeto artesanal  
guarda impresas, real o  
metafóricamente, las huellas  
digitales de quien lo hizo...»

Octavio Paz

## Con la mirada hacia el Tomebamba, de su actualidad y conexiones

Tras **veinte ediciones**, había llegado el momento adecuado para generar una autoevaluación bidireccional del FAAM. La primera, debía revisar todos y cada uno de los procesos logísticos, financieros y organizativos en general del festival. La segunda, debía examinar críticamente el perfil estético y de convivencia entre artesanos, visitantes, la casona patrimonial y, claro está, el río Tomebamba.

A pesar de que en varias ocasiones se había considerado, según la experiencia del equipo del Cidap, **la posibilidad de que el FAAM mirara hacia el río**; desde su emplazamiento en el espacio público arriba descrito, la fiesta de las artesanías dirigía su perspectiva únicamente hacia la calle o avenida, dando de alguna manera, las espaldas al Tomebamba. Esta decisión obedecía normalmente a las regulaciones del uso del espacio público de la ciudad, así como también a términos presupuestarios.

Es aquí donde convergen los procesos logísticos, la estética del FAAM y el formidable curso que toma el agua en las riberas del río. Estos aspectos confluyeron en la creatividad que el Cidap anhelaba implementar para la XX edición del evento. Estaba claro que una reinención ornamental y de espacialidad debía ser considerada.

La actualidad de la **artesanía artífice** no puede dejar de lado la relación con los públicos jóvenes que emplean las redes sociales a manera de bitácora diaria; donde los entornos vistosos para realizar fotografías y «narrar» visualmente la jornada son fundamentales. A esto se une la necesidad imperante de aportar al mantenimiento —y comprensión— de la **propia identidad cultural del Ecuador**, aquello que identifica y que tiene como trasfondo apreciar y cuidar de quienes somos.



XX edición Festival de Artesanías de América - Av. 12 de abril, fotografía del Archivo del Cidap 2022

Por otro lado, **¿qué es más bello que la artesanía, llena de conocimientos centenarios, color, texturas y oficio?** Habrá quienes lo discutan, pero **en Cuenca, el amor por lo hecho a mano es cosa de todos los días**. Por lo tanto, era evidente que quienes ya disfrutaban de las artesanías podrían recibir la nueva versión ambientada del FAAM como una agradable innovación. Por otro lado, las nuevas generaciones verían en los objetos una especial oportunidad para apropiarse de su cultura de una manera fresca y renovada que, además, tenía un plus: el entorno más adecuado para crear fantásticos reels y fotos con las que llenaron sus cuentas de instagram y tik tok.

La decoración espacial implementada en el nuevo FAAM partió, —como no podía ser de otra manera— del propio **trabajo artesanal**. En conjunto con la Cooperativa Ayni —Marco Machado, Pedro Machado, Hugo Pesantez, Elsa Sacaquirin, Guillermo Guerra Gómez—, junto a la coordinación de Guillermo Guerra hijo y el diseño de Gabriela Ramón, se construyeron a medida rosetones tejidos de yute y dudu con diferentes tamaños y colores. Se sumaron a este propósito empresas privadas como Pasamanería Tosi o Importadora Cumpleaños, quienes donaron materiales como cintas de raso o sombrillas de papel para completar la ornamentación.

Esta elaborada edición marcó, además, una tendencia de decoración en las calles de Cuenca en las que, a posteriori, se implementaron diversos objetos de estética artesanal que daban vida y color a distintas zonas de esta localidad.

Con un plan logístico altamente coordinado, y después de pasar por prolongados procedimientos de permisos y activas conversaciones internas, **el Cidap estaba listo para girar 180 grados al XX FAAM** y a sus cerca de 200 artesanos y artesanas. Finalmente, con la presencia de autoridades nacionales, locales y la maravillosa comunidad artesanal, el **Festival de Artesanías de América** inauguró su vigésima edición conectado, fusionado en extensos pabellones con las orillas, colocando su cara principal hacia el «Julián» el temerario y vecino, pero también amado río Tomebamba; un gesto histórico de unificación, que, crea Usted estimado lector, ya no tiene ni tendrá vuelta atrás.



XX edición Festival de Artesanías de América - Paseo Tres de Noviembre, fotografía del Archivo del Cidap, 2022

# La obra de Gustavo Salas: un diálogo entre lo ancestral y lo contemporáneo

---

Andrea Cáceres Torres





«Gustavo Salas, el arte de moldear la tierra», fotograma de Ferinart Puerto Rico, 2017.<sup>1</sup>

La cerámica es una de las expresiones artísticas y artesanales más antiguas y diversas de la historia. En el Perú, como en otros muchos países, esta tradición se remonta a las culturas prehispánicas que plasmaron en la arcilla su cosmovisión, su historia y su arte. **Entre los herederos de este rico legado se encuentra Gustavo Salas, un ceramista-escultor peruano que ha dedicado su vida a este oficio y se ha convertido en uno de los referentes más importantes de la cerámica peruana contemporánea.**

Gustavo Salas —nacido en Písac, un pueblo ubicado en el Valle Sagrado de los Incas— sintió desde temprana edad una atracción especial hacia la cerámica. Fue en los talleres nocturnos de su pueblo donde tuvo su primer encuentro con este arte, aprendiendo las técnicas y secretos que lo cautivarían de por vida. Para él, la cerámica no es simplemente una ocupación, sino una pasión, una forma de diversión y una poderosa herramienta para expresar sus historias con voz y lenguaje propios.

«La conexión del **ceramista** con el material es especial, porque es directa, es con las **manos**»

<sup>1</sup> «Gustavo Salas, el arte de moldear la tierra», fotograma, en Ferinart Puerto Rico (Puerto Rico), <https://fb.watch/mi057qcZoj/>

# «La cerámica me volvió a llamar»

## El latido del barro

La trayectoria artística de Gustavo Salas está enraizada en una familia de hábiles artesanos, donde su padre, un talentoso carpintero, anhelaba que su hijo siguiera sus pasos, deseando transmitirle no solo su taller y herramientas, sino también todo su conocimiento.

No obstante, a los once años, Gustavo reveló su verdadera vocación, desafiando los deseos paternos de seguir el legado carpintero. Decidido a explorar su pasión, se inscribió en un taller de cerámica y descubrió en el barro un material noble capaz de cobrar vida bajo sus hábiles manos.

La conexión directa con el material se volvió el eje central de su trabajo como ceramista, una particularidad que, según sus palabras, distingue este oficio de otros: **«un pintor necesita un pincel para plasmar su arte en un lienzo, un escultor requiere un cincel para tallar la piedra o madera, pero un ceramista solo necesita sus manos para hacer una obra. Es por eso que digo que la conexión del ceramista con el material es especial, porque es directa, es con las manos».**

## El llamado de la arcilla

Inició su camino como aprendiz en el taller de un ceramista del pueblo de Písac y, durante su adolescencia, empezó a colaborar con el maestro Edgar Mérida, un artesano perteneciente a una influyente dinastía de ceramistas originarios de la ciudad del Cusco, quienes por tradición han cultivado el arte popular del trabajo en cerámica indigenista durante generaciones.

Mérida poseía un estilo distintivo que se manifestaba a través de la gran expresividad de sus obras. Utilizaba elementos de gran tamaño que concedían a cada pieza una narrativa propia, permitiéndole contar historias a través del arte que creaba. Bajo la guía y tutela de este talentoso artista, Gustavo no solo perfeccionó sus habilidades como ceramista, también adquirió una nueva perspectiva en la creación de sus objetos, buscando transmitir sensaciones y emociones profundas a través de ellos.

Continuó su formación en la Escuela de Bellas Artes del Cusco y luego en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima, donde estudió escultura en materiales como el bronce, el mármol y la madera. No obstante, luego de culminar sus estudios, Gustavo se encontró cuestionando cómo proyectaría su futuro en un ámbito donde la arcilla, su verdadera pasión, no estaba contemplada. A pesar de ello, él afirma: **«la cerámica me volvió a llamar».**



«Hay que ser auténticos, no puedes copiar o replicar cosas que ya existen, tienes que crear algo que sea tuyo.»

## La creación de un lenguaje propio

Con un respeto innegable por sus maestros y su legado, Gustavo Salas recuerda siempre las palabras de su mentor, Edgar Mérida: **«Hay que ser auténticos, no puedes copiar o replicar cosas que ya existen, tienes que crear algo que sea tuyo»**. Esta enseñanza se ha convertido en un pilar fundamental en la construcción de su camino artístico, recordándole constantemente la importancia de crear con una identidad que le pertenezca.

Si bien Gustavo valoraba enormemente la formación técnica y artística que recibió de sus maestros, llegó un momento en el que se cuestionó cómo podría crear algo genuino. Fue entonces cuando comprendió que lo único imposible de replicar, tal como le dijo su maestro, eran las vivencias y experiencias personales que cada individuo lleva consigo.

Esta revelación marcó el inicio de un proceso de autodescubrimiento, donde se propuso encontrar su lenguaje artístico. Esta misión requirió una exploración constante de los materiales y, al mismo tiempo, una profunda introspección.

Gracias a esta búsqueda interior, Gustavo Salas encontró el camino hacia su lenguaje artístico singular. Aprendió a capturar solo lo esencial de los elementos y las historias que deseaba transmitir y desde entonces abrazó la síntesis en su obra, llegando en ocasiones al minimalismo.

Fue en la arquitectura inca donde encontró una fuente de inspiración clave. Las líneas limpias y elegantes de esta antigua arquitectura le mostraron el verdadero significado de la síntesis, convirtiéndose en una influencia primordial en su arte.

Así, sus creaciones se transformaron en una expresión única y personal a través de las cuales se manifiesta un evidente sincretismo entre el pasado y el presente, donde dialogan la cerámica inca y prehispánica con una perspectiva mucho más contemporánea. **«Con mi obra, sentí que estaba abrazando al pasado, a ese ceramista de más de 500 años, pero mostrando al mismo tiempo una nueva propuesta basada en la síntesis, pero que, aun así, era respetuosa con esa sabiduría ancestral»**, agrega Gustavo.

«Quería hacer algo distinto,  
pero sin perder mis **orígenes.**»

## La historia detrás del objeto

Es importante destacar que Gustavo refleja su identidad artística con dos tipos de obra. Por un lado, su pieza denominada **Camélidos**, galardonada con el **«Reconocimiento Unesco a la Excelencia Artesanal 2011»**, muestra su faceta más característica: objetos con líneas limpias, decoraciones geométricas con colores identitarios.

Por otro, la obra que le hizo merecedor del reconocimiento **«Medalla Cidap Festival de Artesanías de América 2022»** presenta un estilo distinto y más arriesgado. Se trata de tres hermosos caballos modelados en cerámica que, a simple vista, proyectan una estética más contemporánea, pero con una esencia que trasciende el presente. **«Quería hacer algo distinto, pero sin perder mis orígenes. Aunque en estas piezas ya no aparecen los colores y representaciones de textiles tradicionales, mantiene reminiscencias del pasado a través de otros elementos»**, destaca el artista.

Salas explica que: «uno de los símbolos constantes en esta obra es el espiral, que representa el movimiento y ha estado presente en las culturas prehispánicas. Representa el cambio y el movimiento constante, reflejando así la esencia misma de la vida».

El relato detrás de estas piezas proviene de una de sus vivencias. En 1986 dejó el Cusco para completar su carrera en la Escuela de bellas Artes de Lima, pero para una persona que se define como un «hombre de montaña» este cambio tan radical, es decir, pasar de las montañas al mar, tuvo un impacto muy profundo.



Camélidos, por Gustavo Salas, fotografía s.n.,s.f.

Gustavo expresa: **«me sentí huérfano de esos apus tutelares**, así llamamos a las montañas en el mundo andino, era algo que no podía encontrar en Lima, solamente me topaba con enormes estructuras de cemento. Sin embargo, paralelamente a esa pérdida, empecé a descubrir el mar, ese mar azul. Reflexioné que, en ese momento de mi vida, estaba cambiando las montañas por el mar, los apus por la Mama Cocha, la madre de las aguas. Desde entonces creé una conexión simple y profunda con el mar».

La contemplación constante del mar y su movimiento lo inspiraron a reinterpretar las olas como caballos galopantes que emergen del océano. Un testimonio y una representación artística de su vínculo con el mar, una unión que, según Gustavo, representa el cambio y el dinamismo constante en la vida.

La obra presenta una familia de caballos en la cual cada uno posee características que lo diferencian, así lo explica Salas: «la mamá está representada por estas crines que son ensortijadas. Dentro de la simbología, lo redondo está asociado a la sensualidad y a lo femenino. En el caso del macho existen elementos que tienen formas curvas, pero que terminan en punta, una punta mocha, lo cual representa masculinidad. El caballo pequeño no tiene elementos tan fuertes, posee curvas suaves y pequeñas para representar la infancia».

Lo que hace especial a este trabajo es su acabado metálico, logrado mediante el uso de un tipo de cerámica específica denominada «gres». Este material requiere un tratamiento particular, ya que su cocción se realiza a altísimas temperaturas. En el caso de estas piezas, se alcanzaron los 1250° Celsius, una temperatura significativamente más elevada que la utilizada en la época prehispánica, que rondaba los 1000° o 1020° Celsius.

Debido a la cocción a tan alta temperatura, la arcilla adquiere una densidad muy fuerte, lo que contribuye a sus acabados brillantes y, al mismo tiempo, a que las piezas tengan un peso considerable.



Caballos en cerámica, por Gustavo Salas,  
fotografía de Andrea Cáceres, 2022

«Uno empieza a hacer cositas, muñequitos, sin darse cuenta de que seguirá haciendo muñequitos el resto de su vida. El oficio que abrazo, es una diversión permanente para mí, aunque haya dificultades técnicas que superar. Cuando estoy en mi taller nunca siento que estoy trabajando, siempre me siento fascinado»

Gustavo Salas es, sin duda alguna, un apasionado ceramista que jamás dimensionó cómo su encuentro con el barro cambiaría su vida. Como él mismo dice: «uno empieza a hacer cositas, muñequitos, sin darse cuenta de que seguirá haciendo muñequitos el resto de su vida. El oficio que abrazo es una diversión permanente para mí, aunque haya dificultades técnicas que superar, porque cuando estoy en mi taller nunca siento que estoy trabajando, siempre me siento fascinado».

Su obra es un homenaje a las tradiciones ancestrales de la cerámica, pero también es una ventana a la creatividad contemporánea, desafiando los límites técnicos y estéticos. Este talentoso artesano y artista ha demostrado que la cerámica contemporánea puede fusionar lo antiguo y lo moderno en un diálogo armonioso. Su enfoque innovador y su dedicación para explorar las posibilidades de la cerámica lo han convertido en un referente destacado en el mundo del arte cerámico de América. Salas ve en la cerámica no solo un oficio, sino una fuente inagotable de deleite y fascinación. Él considera que la cerámica y el arte, al igual que la cultura, son elementos vivos e intrínsecamente entrelazados. **«Tanto la artesanía como el arte están vivos por ser parte de la cultura»**, destaca con convicción.

Con cada pieza que crea, **Gustavo Salas plasma la esencia de su tierra, sus tradiciones y su cultura, llevándonos en un viaje emocional a través de sus formas y colores.** Su cerámica trasciende lo físico y se convierte en una expresión palpable de su alma y su pasión por el arte. Con una visión única y una dedicación sin igual, este talentoso ceramista sigue maravillando al mundo con su creatividad, su maestría técnica y su profundo amor por la cerámica, demostrando que el arte, al igual que la cultura, es un legado que debe ser valorado y preservado por las generaciones futuras.



# **Oruga, el arte de darle vida a las ideas**

---

**Andrea Cáceres Torres**

Entrar al taller de Oruga es como sumergirse en un universo donde cada idea, sin importar qué tan disparatada pueda parecer, tiene la oportunidad de transformarse en una historia. Una narración representada en hermosas joyas que, en este espacio, trascienden su condición de objetos de metal para convertirse en portadoras de un lenguaje mucho más rico y complejo, con gran carga simbólica.

El Colectivo Oruga, conformado por Gonzalo Arias y Freddy Uday, tiene una trayectoria de más de 20 años y ha logrado abrirse campo en el medio artesanal gracias a una propuesta innovadora que se transforma constantemente.

En la familia de Gonzalo no existen antecedentes de artesanos, sin embargo, siempre sintió que aquello que imaginaba podía crearlo con sus manos a través del trabajo artesanal. Por otro lado, Freddy pertenece a la tercera generación de artesanos en su familia. Su abuelo fue un talentoso tallador de cristos en madera y su madre una dedicada escultora. Así pues, su familia era conocida por mantener la tradición de elaborar las cartetas de fin de año y por ello eran conocidos como «carteros».

Gonzalo Arias y Freddy Uday son las mentes y las manos detrás de cada objeto que lleva el sello de Oruga. En 2022, fueron galardonados con el reconocimiento Medalla Cidap al Oficio Artesanal. Estos dos diseñadores cuencanos, **pese a su formación académica, conciben al diseño como una herramienta que les permite seguir creando dentro de un proceso poco convencional**, en el que entienden a la artesanía y a las ideas como el inicio y el fin de cada creación.

«Si bien somos diseñadores de profesión, somos artesanos de corazón (...) siempre nos hemos sentido más conectados con el trabajo artesanal, es decir, con el trabajo hecho con las manos. Un trabajo que va más allá del papel»

## ¿Cómo nace el Colectivo Oruga?

**Gonzalo:** Para hablar de esto creo que es importante decir que si bien somos diseñadores de profesión, somos artesanos de corazón. En una de nuestras tantas conversaciones con Freddy, llegamos a la conclusión de que siempre nos hemos sentimos más conectados con el trabajo artesanal, es decir, con el trabajo hecho con las manos. Un trabajo que va más allá del papel.

Freddy y yo nos conocimos en la universidad, éramos compañeros en la carrera de diseño. Aunque compartimos mucho tiempo en las aulas de clase, al graduarnos tomamos caminos parecidos, pero distintos.

Yo comencé a trabajar en joyería cuando estaba cursando los últimos ciclos de la universidad. Hacía trabajos para Simón Cordero, un profesor que también se dedicaba a hacer joyas y de quien aprendí muchísimo, fue una gran escuela para mí.

**Freddy:** Mientras tanto yo empecé a trabajar con el diseñador de joyas Cristian Quintero, pero no duré mucho tiempo ahí. En su taller, me estaba dedicando a hacer lo que yo llamo «trabajo de escritorio». Me dedicaba exclusivamente a diseñar y no tenía la facultad de transformar mis creaciones en objetos hechos con mis propias manos.

Sin embargo, luego de un mes de haber estado en el taller de Cristian, Simón Arias me llamó a trabajar con él y otras dos personas más que eran parte de su equipo: Gonzalo, por supuesto, y un gran amigo nuestro, Diego.

Tiempo después, Simón nos propuso a nosotros, tres jóvenes que apenas empezábamos, vendernos su taller. Con un poco de miedo y trabajando muy duro, lo compramos. Desde entonces, no hemos parado.

«El trabajo que realiza Oruga no debe necesariamente rescatar la cultura, porque **la cultura siempre está presente**, sino que debe potenciar su valor y visibilidad»





Anillo Máscara de Huaco, por Oruga joyería de autor, fotografía de Andrea Cáceres, 2023.

**Gonzalo:** Nuestro taller ha estado creando joyas durante aproximadamente 20 años. Durante los 12 primeros años nos dedicamos a ser manufactura de otros diseñadores de joyas, hasta que en el 2003 decidimos arriesgarnos y apostar por nuestra propia propuesta.

Propuesta que al inicio no fue bien recibida, por lo menos no entre el público cuencano, que en aquel entonces buscaba piezas más tradicionales. **Aun así, continuamos con nuestra visión de producir joyas que contengan el bagaje cultural de nuestra identidad.** Trabajamos en piezas que hacen alusión a todo el Ecuador y a cada una de sus regiones y sus tradiciones.

**Freddy:** Consideramos que el trabajo que realiza Oruga no debe necesariamente rescatar la cultura, porque la cultura siempre está presente, sino que debe potenciar su valor y visibilidad a través de objetos que cuenten nuestra propia historia.

«El FAAM nos permitió descubrir que nuestro trabajo gustaba y podía venderse, y le dio a la gente la oportunidad de encontrarse con nuevas propuestas en el diseño de joyas»

## ¿Entonces, cómo lograron consolidar su proyecto?

**Freddy:** Creemos que uno de los hechos más relevantes de nuestra carrera fue participar por primera vez en el Festival de Artesanías de América (FAAM). Esta fue una experiencia muy enriquecedora porque pudimos compartir experiencias y perspectivas creativas con otros artesanos y también porque recibimos una valiosa retroalimentación por parte de ellos. Aprendimos muchísimo.

**Gonzalo:** Fue trascendental porque nos dimos a conocer. El FAAM fue una vitrina sumamente importante para nosotros, nos permitió descubrir que nuestro trabajo gustaba y podía venderse. También dio a la gente la oportunidad de encontrarse, a través de nuestras piezas, con nuevas propuestas creativas para el diseño de joyas, donde el atributo más relevante o de mayor valor no es el uso de piedras preciosas, sino el trabajo minucioso para construir piezas con una narrativa que contempla tradiciones, historias, leyendas y personajes propios de nuestro país.

«Digamos que, dentro de la formalidad, se espera que el proceso creativo se lleve a cabo de una manera más estructura u “ordenada”, y **nosotros no necesariamente cumplimos con esto**»

## ¿Cómo es su proceso creativo?

**Gonzalo:** Nosotros consideramos al diseño como una herramienta para seguir creando. Nos mantenemos en la labor constante de hacer cosas nuevas. Generalmente, nos resulta cansado y aburrido elaborar siempre lo mismo. En consecuencia, nuestras colecciones nunca llegan a tener un tiraje numeroso, porque al estar explorando constantemente cada pieza es diferente y se convierte en algo particular y exclusivo. Por este motivo, denominamos a nuestro trabajo joyería de autor. Consideramos a nuestras creaciones como obras pictóricas.

**Freddy:** ¡Exacto! Podríamos decir que nuestro proceso es hacia atrás, pues partimos de la idea, luego hacemos el objeto y a partir de este elaboramos un concepto. Es por eso que generalmente nuestro trabajo no llega a tocar el papel. Es un proceso que disfrutamos mucho, ya que nos brinda libertad creativa, es decir, nos permite explorar y experimentar en la marcha. Por eso definimos nuestro proceso creativo como algo que se mantiene en una evolución constante.

**Gonzalo:** Esta forma de hacer las cosas es algo que evidentemente se contrapone con nuestra formación como diseñadores, puesto que académicamente un proceso creativo de esta naturaleza debe plantearse a partir de la idea y su conceptualización, luego la creación de bocetos y como paso final la elaboración del proyecto.

Digamos que, dentro de la formalidad, se espera que el proceso creativo se lleve a cabo de una manera más estructura u «ordenada», y nosotros no necesariamente cumplimos con esto.



«El proceso parece desordenado,  
pero tiene su propio sistema»

**Freddy:** Sin embargo, como mencionamos antes, nosotros preferimos partir de la idea e iniciar de inmediato con la realización de la «**pieza madre**». En el proceso podemos modificar ciertos atributos de la idea inicial, pero siempre manteniendo su esencia. Una vez terminado el prototipo, creamos el concepto. Con ello, el resto de las piezas de la colección se hacen casi solas, las obtenemos con mayor fluidez. El proceso parece desordenado, pero tiene su propio sistema.

**Gonzalo:** Consideramos que nuestros logros se basan en la innovación, y no nos referimos únicamente a las nuevas propuestas de diseño que podemos presentar, sino también a la experimentación con nuevos materiales e incluso al atrevernos a navegar por otras expresiones artesanales que pueden utilizarse dentro de la joyería para darle una nueva funcionalidad a objetos tradicionales.

Un ejemplo de ello son las pequeñas caretas con las que hicimos aretes y broches. Muchas personas pensaron que se trataba de objetos pesados hechos en cerámica, pero eran máscaras hechas de manera tradicional: con papel y pintadas a mano.

«Iniciamos trabajado en piezas que representaran a las casas patrimoniales de la ciudad. Con la elaboración de estas casitas ganamos la primera mención en la semana de la Artesanía y el Diseño, Ardis 2022, pero para la medalla Cidap quisimos ir más allá y hacer algo (...) en donde se pudiera ver a toda Cuenca»

## **Acercas de la pieza con la que ganaron la medalla Cidap al Oficio Artesanal ¿de dónde vino la inspiración? ¿Por qué hacer esta pieza y por qué haberla hecho de esa manera?**

**Freddy:** Esto tuvo un antecedente bastante chistoso e irónico. Durante nuestra época universitaria, Cuenca fue declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad y fue tal la fascinación por este acontecimiento que cada proyecto que nos mandaban a hacer nuestros profesores tenía esta temática.

Llegamos a cansarnos de hacer objetos basados en la ciudad, así que cuando salimos de la universidad nos alejamos completamente de ello. Sin embargo, esto no duró para siempre y con el pasar de los años volvimos a contemplar a Cuenca como una fuente de inspiración.

**Gonzalo:** Comenzamos trabajado en piezas que representaran a las casas patrimoniales de la ciudad. Tomamos los rasgos más característicos de estas maravillosas estructuras arquitectónicas, como las tejas, los balcones, las paredes de adobe, las puertas de madera, etc., y los simplificamos de tal forma que pudimos incluirlos en piezas muy pequeñas que se podían identificar de manera sencilla.

Con la elaboración de estas casitas, ganamos la primera mención en la Semana de la Artesanía y el Diseño, Ardis 2022, pero para la Medalla Cidap quisimos ir más allá y hacer algo más ambicioso, en donde se pudiera ver a toda Cuenca.

«Creamos este collar con un objetivo claro, concursar por el reconocimiento Medalla Cidap»

**Freddy:** Así que tomamos esta idea como punto de partida, pero en esta ocasión no queríamos que las casas se vieran como piezas individuales, sino en composición con otros elementos representativos de la ciudad, como los ríos, las lagunas de El Cajas y las montañas. Nos proyectamos a lograr que la pieza, el collar, no fuese únicamente un objeto de carácter ornamental, sino que también tuviera su propia narrativa.

**Gonzalo:** Creamos este collar con un objetivo claro, concursar por el reconocimiento Medalla Cidap. La elaboración tomó muchísimo tiempo y requirió de un trabajo bastante minucioso, pues fue armado pieza por pieza y, por ello, la obra final está llena de capas y de elementos que combinan de manera armoniosa todas sus texturas y colores.



«Luego de varios intentos fallidos por obtener este reconocimiento, dejamos de tener la expectativa de ganar y creamos este collar, ya no por ganar, sino por **el mero disfrute de crear una pieza que contara una historia»**

## **¿Qué representa para ustedes haber ganado la medalla con esta pieza?**

**Freddy:** Para nosotros, ganar la medalla fue desde siempre algo que buscábamos, un sueño. Cada año, desde que hemos sido parte del Festival de Artesanías de América, habíamos estado cerca de ese sueño, no había Festival o Ardis en el que no nos esmerásemos por hacer una pieza que fuera merecedora de estos reconocimientos.

**Gonzalo:** Con el paso del tiempo, luego de varios intentos fallidos por obtener este reconocimiento, dejamos las expectativas y creamos este collar para postular por la medalla, pero ya no por ganar, sino por el mero disfrute de crear una pieza que contara una historia y que mostrara la excelencia de nuestro trabajo.

**Freddy:** Haber ganado la Medalla al Oficio Artesanal fue una total sorpresa. No lo esperábamos, pero representó una especie de retribución y reconocimiento a tantos años de trabajo y fue la confirmación de que el camino creativo por el que hemos recorrido es el correcto. Demostró que lo que estábamos y estamos haciendo está gustando y que está al mismo nivel de otros grandes artesanos.

La medalla es un precedente importante para nosotros, pues respalda la excelencia de nuestro trabajo.

## ¿Cuáles piensan que son los retos para la continuidad de su trabajo?

**Gonzalo:** Considero que nuestro siguiente reto es internacionalizarnos, salir a exponer y vender nuestra obra en galerías internacionales. Creemos que lo que hacemos tiene la calidad, el nivel y el diseño necesarios para poder destacar fuera del Ecuador.

**Freddy:** El desafío también se encuentra en el buen manejo o distribución de nuestro tiempo, entre el que dedicamos a la creación de cada una de nuestras piezas y el que le damos a buscar y postular a convocatorias y fondos concursables que nos permitan participar en espacios de exposición y comercialización internacionales.

Pero creo que el reto más grande de todos es mantenernos fieles a nuestra propia manera de hacer las cosas y nunca parar de crear. En un mundo donde parece que todo ya ha sido hecho, estamos convencidos de que el verdadero valor del trabajo creativo se encuentra en cómo lo hacemos realidad, en cómo logramos transmitir nuestra propia interpretación de las cosas a través de este.

\*\*\*

Con el tiempo, Oruga se ha consolidado como algo más que una firma de joyería de autor; se ha convertido en una comunidad conformada por todos quienes han sido parte de este camino. A lo largo de este viaje, Gonzalo y Freddy han construido una identidad creativa única con la que muchos se identifican.

Estos dos diseñadores llevan las ideas a un nivel en el que cobran vida propia, cuestionando y representando tanto lo que ya existe como aquello que creíamos imposible. Su enfoque innovador y audaz les permite dar forma a piezas singulares que trascienden los límites tradicionales de la joyería, convirtiéndolas en obras artesanales portadoras de un mensaje y una visión propios.





# Artisanos/as en el Aula

---

Norma Contreras Luzuriaga

Hace varios años, en la educación formal de los niños y niñas del Ecuador se incluía la enseñanza de manualidades como bordado, tejido a palillos, crochet, costura, entre otras. Aunque nuestras madres solían terminar las prendas que debíamos presentar al final de año escolar, el aprendizaje del proceso quedaba en nosotros, enseñanzas que no se olvidan y que en algún momento de la vida hemos tenido que poner en práctica.

Con el tiempo, las actividades prácticas en los centros educativos han experimentado cambios, enfocándose más en el arte, una actividad maravillosa que estimula la creatividad de cada niño y niña. No obstante, esto ha llevado a que se pierda la conexión con las actividades artesanales, que no solo nos brinda la oportunidad de crear objetos con nuestras manos, sino que también nos permite involucrarnos con la cultura popular de nuestra comunidad.

Atendiendo a este recuerdo, y ante la necesidad de vincular a las nuevas generaciones con la actividad artesanal, surge «**Artesanos/as en el Aula**», una iniciativa cuyo propósito principal es difundir el valor cultural de la artesanía, los saberes ancestrales y los usos y tradiciones ligados a estos.

El proyecto consiste en visitas de los/as maestros/as artesanos/as a los centros educativos, donde, con entusiasmo por este vínculo con la niñez y la juventud, comparten su experiencia personal, hablan del camino que han recorrido para convertirse en **ARTESANOS/AS**; y con gran orgullo demuestran el oficio aprendido de sus antepasados, buscando despertar en los jóvenes el interés por este trabajo y, tal vez, inspirar a convertirse en futuros artesanos, asegurando así el relevo generacional en la sociedad artesanal.

Dentro de la amplia diversidad de especialidades artesanales, hemos tenido que seleccionar cuidadosamente los oficios más apropiados para cada grupo de estudiantes, teniendo en cuenta las limitaciones de tiempo y presupuesto. Además, era necesario contar con la aceptación de esta iniciativa por parte de los centros educativos, que llevan un estricto apego a la malla curricular y no están acostumbrados a este tipo de «intromisiones» externas. La elección de las Unidades Educativas fue en un principio al azar, tratando de abarcar una amplia gama de destinatarios: niños, jóvenes, sector urbano, sector rural, personas vulnerables, entre otros; tareas nada fáciles, pero no imposibles cuando existe el deseo de servir a la comunidad. Y así, con determinación y entusiasmo, dimos inicio a esta experiencia de vinculación única entre la institucionalidad pública, el sector artesanal y la educación escolar.

A inicios del año 2020, el **Museo de las Artes Populares de América del Cidap** puso en práctica esta actividad en una escuela cercana, pero la pandemia nos obligó a cancelarla, retomando el proyecto en marzo del 2022 con el taller de elaboración de juguetes de madera en la Unidad Educativa Especial Claudio Neira Garzón, en la parroquia Machángara. Un grupo de 20 jovencitos de entre 10 a 16 años con deficiencia auditiva fueron los primeros en conocer de cerca el trabajo en madera y el oficio de un hacedor de juguetes.

Los viernes a las 10 a.m., los estudiantes emocionados esperaban nuestra comitiva que incluía, por supuesto, al maestro artesano con más de 30 años de experiencia en su oficio. Con ansias, como cuando se abren los regalos de Navidad, los niños aguardaban ávidos para saber qué traía el artesano en su caja de cartón. «**¿Con qué vamos a trabajar hoy? ¿Qué vamos a hacer? ¿Para qué nos pidieron vestir un mandil?»**, estas y otras interrogantes mantenían inquietantes a los nuevos aprendices que nunca habían tenido una experiencia similar dentro de su aula de clase.

La metodología de enseñanza parecía muy sencilla: explicar, ver y hacer. No obstante, el deseo de aprender de los estudiantes nos obligó a cambiar de estrategia. Había que contarles más, ellos querían saber todo: quién era la persona detrás de la obra, qué lo impulsó a ser un creador de esa magnitud, por qué el oficio que profesaba le gustaba tanto y, lo más importante, cómo podían hacer lo mismo. Así que, con la ayuda del docente, a través del lenguaje de señas, buscamos la manera de hacerles vivir la experiencia de crear juguetes con sus propias manos.

Presenciar cómo se cortaba la madera era un espectáculo fascinante, todos se reunían alrededor para no perderse ni un detalle del proceso. Lijar, sellar, volver a lijar los tenía impacientes, pues ansiaban pintar sus creaciones, pero se tenía que cumplir con el proceso. Cuando llegó el día final, cada participante despertó su ingenio al diseñar el rostro sonriente de los juguetes de madera. Con asombro y curiosidad, observaban cuidadosamente como el artesano, paso a paso, le daba vida al arlequín que habían creado. **El pedazo de madera que habían visto al principio se había transformado en un hermoso trompo y muñeco que tenía forma, color, armonía y, sobre todo, movimiento; bailaba al son que le ponían y lo mejor de todo es que era suyo, hecho a mano.**



Maestro artesano Jhonatan Rojas, fotografía de Norma Contreras, 2022.

Después de esta primera experiencia, visitamos la Escuela rural Victoria del Portete, en Tarqui. Los pequeñitos eran más curiosos y entusiastas, recibir un pedazo de arcilla en sus pupitres era el regalo que estaban esperando durante toda la semana. De acuerdo con las instrucciones, no podían tocar el material hasta que todos lo recibieran. Con sus manitos en la espalda, solo miraban con ansias hasta que se dé la orden de tocarlo. Al llegar ese momento, las sonrisas de satisfacción en sus rostros eran evidentes, al sentir la sensación y la posibilidad de ensuciarse con barro sin ser regañados por ello, pues estaba permitido. Sin conocer exactamente el proceso técnico que viene después, manejaban la arcilla, cual si fueran expertos en hacer ollas de barro y utensilios de cocina que, lógicamente, iban a ser obsequios para sus madres, ya que en su imaginario inocente, era la oportunidad para contribuir en el hogar al escuchar del maestro que estos objetos son empleados para las labores culinarias como cocinar el mote y preparar las tortillas.

Más adelante, de la mano de uno de los últimos artesanos en Cuenca que hace las llamadas caretas, invitamos a los jóvenes de la Escuela Cazadores de los Ríos a la elaboración de máscaras de papel, con las que, sin pensarlo y con la ayuda de su maestra, improvisaron al final del taller un baile con sátira y buen humor, emulando las mascaradas de fin de año que se preparan en los barrios. Así, dieron uso, como manda la tradición popular, a las caretas del indio Manuel, el diablo, la viuda, el viejito, la calavera y el infaltable payaso.

Si bien las cuatro sesiones de los talleres en las UE se repetían, cada una contaba una historia diferente. Este año 2023, tuvimos nuevas experiencias, como la sorpresa de saber que, a pesar de vivir en una ciudad en donde la joyería es un arte masivo, los jóvenes no sabían que se puede fundir fácilmente un simple pedazo de metal para hacer anillos. El uso del fuelle, una herramienta desconocida para ellos, les llamó mucho la atención. Soldar con un soplete que echaba fuego de acuerdo a la pisada del fuelle era cuestión de práctica constante; sin embargo lo pudieron hacer. Con las indicaciones de los maestros diseñadores transformaron el metal opaco y pálido en un anillo brillante y con estilo que sin duda fue a parar en el dedo de la chica de sus sueños o del pretendiente incrédulo que tal objeto fuera realizado por su amada. A partir de ahora, una pieza de joyería no será vista como un simple accesorio, sino como el resultado de un arduo trabajo, creatividad y dedicación. **Estos jóvenes quizá busquen en este oficio su futuro, quizá no, pero sin duda tienen a su alcance nuevas opciones de superación que nunca habían conocido tan de cerca.**



Maestro artesano Guillermo Guerra, fotografía de Norma Contreras, 2022.



Maestros artesanos Genaro Flores e Ismael Flores, fotografía de Norma Contreras, 2022.

Decidimos ir aún más lejos y nos dirigimos a la ciudad de Macas, donde fuimos recibidos con mucho entusiasmo. La práctica de hacer bisutería con semillas propias de la región es conocida por todos, pero no es frecuente entre las nuevas generaciones, que descubrieron en este oficio una oportunidad para vender sus productos a los maestros y compañeros del colegio, con el objetivo de costear sus fiambres, ya que sus padres no contaban con los recursos necesarios y pasaban toda la mañana de clases sin comer. Todos participaron, las jovencitas eran las más entusiastas pues las manillas, collares y aretes eran lo suyo. Los hombres a pesar de los pinchazos que recibían al no poder manejar las agujas para ensartar las semillas y mullos, no se daban por vencidos. Portar llaveros elegantes y poder llevar un obsequio distinguido a su madre los motivaba a continuar con este arduo trabajo.

Al final, todos lograron crear hermosas piezas e incluso descubrieron nuevos diseños utilizando las semillas tradicionales como el huayruro, el San Pedro, el milisho, la cumbia y los mullos de colores. **Fue una experiencia enriquecedora tanto para ellos como para nosotros, al ver cómo su creatividad y habilidades manuales se desarrollaban y les brindaban una oportunidad económica.**

Finalmente, llegamos a Chaucha, una parroquia rural muy poco frecuentada, a pesar de que el paisaje del recorrido es impresionante —se atraviesa la reserva protegida del Cajas—. La considerable distancia y la pésima condición de la carretera hacen del viaje un desafío. En ese lugar, los docentes se mostraron incrédulos, no podían creer que personas de tan lejos estuvieran dispuestas a viajar y dictar un taller de dos horas diarias; «**más tiempo les lleva ir y regresar que desarrollar el taller**», nos decían.

En esta ocasión, debo reconocer que al principio me sentí decepcionada al ver que los chicos no prestaban atención a las indicaciones y no les parecía interesante escuchar ni mucho menos aprender a trabajar en fibra de totora. Es muy difícil dijeron unos cuantos, **«mejor renuncio, bórreme de la lista por favor»**, le indicaron al rector del colegio, quien había preparado entusiastamente un registro de veinte estudiantes, pues estaba convencido de que debían aprovechar esta oportunidad. No es común para este centro educativo recibir visitantes de tan lejos, y mucho menos para enseñar oficios a jóvenes que están convencidos de que, cuando se gradúen, retornarán a sus casas a colaborar con la agricultura, a trabajar en las minas cercanas como peones o a migrar a los Estados Unidos en busca de empleo.

El primer día resultó agotador, con frío intenso en el camino y un sol resplandeciente en el patio del colegio. Se podía sentir la confusión de los estudiantes, quienes se preguntaban cómo hacer un objeto de esa fibra que ni siquiera habían visto antes, mucho menos trabajar con ella. La maestra artesana fue muy pacientemente explicando uno a uno el inicio del tejido para hacer una cesta, mientras yo animaba a los chicos a no darse por vencidos en el primer día. Aunque con desconfianza, se llevaron a sus casas la tarea de continuar tejiendo hasta llegar a una altura considerable, como lo había enseñado la maestra.

En la segunda clase, nuevamente me sorprendieron. Lograron terminar el tejido y rematar el contorno de la cesta casi sin ayuda. Incluso aquellos que habían desertado el primer día regresaron al ver el producto final. En total, **37 jóvenes culminaron con éxito la elaboración de canastos, bolsos, tapetes y porta vasos**. De estos osados chicos, **15 se están preparando para producir más objetos con totora**, siguiendo las indicaciones de calidad que deben tener estos productos para venderlos en la feria del pueblo y, quién sabe, tal vez en la feria de la ciudad.



Estudiantes de la UE Chaucha, taller de la maestra artesana Narcisa Landi, fotografía de Norma Contreras, 2023.

Lijar la madera, modelar la arcilla, ensartar las semillas, soldar el metal, entretejer las fibras vegetales, pegar el papel, son oficios que las nuevas generaciones aprenden jugando. **Quizá la mayoría de las niñas, niños y jóvenes que participaron en estos talleres no se conviertan en artesanos en el futuro, pero sin duda jamás olvidarán la experiencia casi mágica de recibir a los artesanos en sus aulas de clase.**



Fin del taller junto al Colectivo Oruga, fotografía de Norma Contreras, 2023.



Fin del taller junto al artesano Guillermo Guerra, fotografía de Norma Contreras, 2023.



Fin del taller bisutería en semillas, fotografía de Norma Contreras, 2023.

    **CIDAP América**

**[www.cidap.gob.ec](http://www.cidap.gob.ec)**