



Artesanías de América



cidap /
centro interamericano de
artesanías y artes populares

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No 73





Artesanías de América

Juan Pablo Serrano N.
DIRECTOR EJECUTIVO

María Falconí A.
SUBDIRECTORA DE PLANIFICACIÓN

Diana Medina G.
RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN

**Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
Consejo Directivo**

Ramiro González Jaramillo
Ministro de Industrias y Productividad del Ecuador

Ricardo Patiño
Ministro de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana
del Ecuador

Francisco Velasco Andrade
Ministro de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Pedro Vuskovic
Director de la Oficina de la Secretaría Nacional de la
OEA en Ecuador

Paúl Granda
Alcalde de Cuenca

Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con sede en Cuenca-Ecuador / Número 73

Consejo editorial

Juan Pablo Serrano N.
María Falconí A.
Ana Abad R.

Edición y corrección de estilo:

Comunicación CIDAP

Diseño y diagramación

MasakiSanto :: Agencia de Diseño
www.masakisanto.net

Portada

Detalle: Bordado con diseño de rueda de carreta, Ñanduti en hilo fino y lienzo, Paraguay.
Catálogo Reconocimiento de Excelencia de la UNESCO para productos artesanales del Cono sur, 2010. Segunda Edición.

Fotografías:

Jorge Provenza (Venezuela)
Erick Coll (Cuba)
Juan Pablo Serrano (Ecuador)
Juan Carlos Astudillo (Ecuador)
Ana Abad (Ecuador)
Archivo del CIDAP

ISSN 0257-1625

CIDAP

Hermano Miguel 3-23 y Paseo Tres de Noviembre
Teléfonos:(593-07) 2 84 09 19/ 2 82 94 51/ Fax 2 831 450
Apartado postal: 01.01.1943
cidap@cidap.gob.ec / www.cidap.gob.ec
Cuenca-Ecuador

Julio 2013







9



22



30

Presentación 7

La renovada propuesta editorial de la revista “Artesanías de América” es presentada a través de los temas planteados y de los articulistas invitados para esta edición.

Tema Central

La artesanía y su sentido en la historia:

Incertidumbres y posibilidades del tiempo presente 9

La globalización enfrenta a las artesanías y a sus artífices en un contexto que cuestiona su presencia y su valor en la postmodernidad; Juan Pablo Serrano aborda esta realidad y propone repensar el valor de ellas como expresión viva del patrimonio de la humanidad.

Análisis Social de los artesanos y artesanos en Latinoamérica 22

Mediante un fluido recorrido histórico, la antropóloga mexicana, Marta Turok, aborda la realidad social de artesanos y artesanas en América Latina y sus perspectivas sociales, económicas y culturales.

Artículos

Artesanías, cultura y desarrollo 30

El relevante papel que tiene el trabajo artesanal para la promoción y salvaguardia de la diversidad cultural en el mundo, al ser una de las expresiones milenarias de la cultura humana y factor sustancial en la identidad de los pueblos, es abordado desde la perspectiva de la UNESCO, por Alcira Sandoval, Lucía García.

Artesanía: lo sagrado y su trivialización en el mundo de hoy 36

La importancia de mirar las artesanías como una manera de conjugar la profunda relación entre la naturaleza y la creación humana así como las dificultades que enfrenta el hombre y la mujer contemporáneos para conciliar lo sagrado y lo profano es planteado por Parisina Malatesta este artículo, que mira la artesanía y lo sagrado como esenciales al Ser Humano.



Nuevas tendencias del comercio artesanal para América Latina 44

Las transformaciones socioeconómicas en América Latina de los siglos XIX y XX han significado grandes cambios en las economías nacionales del continente y, por tanto, la producción artesanal se ha visto enfrentada a estos avatares; en este artículo Gabriele Coen nos muestra las condiciones en las cuales se producen y comercian las artesanías.

Talleres artesanales Kiu-pa, tapices venezolanos 52

Un grupo de artesanos y artesanas venezolanos/as reunidos desde 1965 cuentan su experiencia en la elaboración de tapices y tejidos que recrean, con singular maestría, los petroglifos venezolanos con una técnica precisa y sencilla: el punto español sobre cáñamo.

Artesanías de América Símbolos, signos y significados de la vestimenta indígena: Los Otavalos 59

La vestimenta como una de las expresiones culturales más antiguas de la humanidad es descrita por la antropóloga ecuatoriana, Estelina Quinatoa, quien nos cuenta del vestido de los Otavalos, nacionalidad de sus ancestros.

Patrimonio Vivo ¡Tayta Carnaval! 66

En la provincia del Cañar, al sur de los Andes ecuatorianos, se celebra el carnaval indígena como un festivo rito de agradecimiento a la Madre Tierra; esta fiesta es el Pawkar Raymi que luego los españoles le denominaron Tayta Carnaval; por Ana Abad R.

Foto reportaje Los Habanos de Cuba 82

El fotógrafo cubano, Erick Coll, nos lleva a recorrer los procesos de fabricación de los míticos habanos cubanos mostrándonos con detalle el ancestral arte de envolver el sabroso tabaco.

Articulist 98

Información 100

Un recorrido por los importantes eventos vinculados con el mundo de las artesanías realizadas en Ecuador y en todo el continente durante el 2012.



Presentación

“Cambia lo superficial,
cambia también lo profundo,
cambia el modo de pensar,
cambia todo en este mundo...”

*Julio Numhauser*¹

En el 2012 un grupo de soñadores y soñadoras del CIDAP lanzamos al viento la idea de que es posible cambiar, comenzar un ciclo nuevo para reencontrarnos con las esencias de las artesanías y de sus artífices y proyectarlas hacia las necesidades del mundo contemporáneo.

La revista *Artesanías de América* da cuenta de esta posibilidad, al constituirse en evidencia de un ciclo renovado. De hecho, ha sido una publicación emblemática en el campo, reconocida como la única que a pesar de diversos avatares se ha mantenido constante durante décadas en el continente.

Entregamos el Número 73 de la Revista, como manifestación de un proceso de tránsito que incorpora nuevos elementos, tanto conceptuales como de diseño, con recursos visuales que nos invitan a una lectura más dinámica y amigable.

Tanto el artículo de investigación realizado por la mexicana Marta Turok como el elaborado por la Dirección Ejecutiva del CIDAP, permiten desarrollar con propiedad conceptual los pilares del debate sobre las artesanías en la contemporaneidad. Se trata de dos artículos que provocan cuestionamientos: ¿qué es ser artesano y artesana en América hoy en día?, ¿cómo se interrelacionan las economías artesanales y la globalización de los mercados?, los cuales suscitan y abren caminos sin ofrecer certezas; condi-

ción ésta, que lejos de ser una debilidad, es expresión de su potencial y por tanto de su real valía.

Los aportes de Alcira Sandoval y Lucía García, funcionarias de la UNESCO, posibilitan enriquecer la comprensión del rol de la cooperación internacional en el mundo y específicamente en el continente a través de uno de sus programas emblemáticos, enfocado en reconocer y promover la excelencia artesanal, dada su enorme trascendencia para la conservación y la potenciación de las artesanías.

Gabriele Coen, italiano residente en Honduras, consultor de organismos europeos y latinoamericanos que trabajan en temas artesanales, nos hace partícipes del debate sobre la demanda de las artesanías y la necesidad de repensar estrategias organizativas en relación con el proceso integral de producción y manejo de la oferta como con la interacción de los productores.

Parisina Malatesta, italiana residente en Venezuela, en su artículo: *Lo Sagrado y su Trivialización en el Mundo de Hoy* señala la degradación en la calidad de las artesanías cuando se alejan de su cualidad esencial, cuando abandonan ese “algo” que las vuelve únicas e irrepetibles.

¹ Músico, cantante y compositor chileno, 1940.

Tenemos el inmenso honor de poder ingresar, de manera imaginaria, en el Taller de Textiles "Kiupa", nombre tomado del idioma de las etnias Timotes y Cuicas, cuyo significado es *camino*. Contemplar los petroglifos venezolanos convertidos en tapices únicos en el mundo, gracias a la magia de las manos, es caminar por un sendero de búsqueda de lo verdadero, un retorno a la esencia del ser.

Estelina Quinatoa, antropóloga ecuatoriana, nos lleva a descubrir la fuerza simbólica de la vestimenta indígena, su raíz histórica y su devenir presente en un develamiento del mundo donde cada persona es, en sentido profundo, lo que expresa su vestimenta.

Tayta Carnaval, hermoso artículo de Ana Abad Rodas, comunicadora ecuatoriana, que nos invita a sumergirnos en un espacio intemporal donde las necesidades de la tierra y del mundo son graficadas a cabalidad,

poniendo en evidencia que en América el patrimonio, lejos de estar confinado en un espacio encerrado, está vivo.

La luz y el color marcan el territorio cubano, sugiriendo a nuestros sentidos los aromas y los sonidos de las cadencias de esa tierra donde la belleza de la diversa cultura caribe trasunta en cada hoja de tabaco envuelta. El foto reportaje *Los Habanos, Tradición y Sabor*, de Erick Coll y Cristina Ordóñez, es una oportunidad de recuperar la capacidad de asombro a través del reencuentro con los encantos de Cuba.

Nos abrimos al cambio, sentido esencial del tránsito por la vida; optamos por la posibilidad de redescubrirnos como América toda, desde nuestros fuero más íntimo y diverso, buscando un derrotero nuevo que se reconozca en un saber hacer sustentado en técnicas que han transitado por miles de años de generación en generación y que mágicamente siguen vivas.

Juan Pablo Serrano
DIRECTOR EJECUTIVO DEL CIDAP

Ramo de 10 flores (*detalle*)
Tejido de crin de caballo teñido, entramado de fibras.
Grupo Artesanal Maestra Madre
Chile

Juan Pablo Serrano N.*

Artesanía y su sentido en la historia:

Incertidumbres y posibilidades del tiempo presente

* Director Ejecutivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.

La América profunda y los sortilegios de la modernidad

Lo moderno a mediados del siglo anterior cobraba fuerza en la América toda. Lo moderno como símbolo y sortilegio contra atavismos; lo moderno esgrimido como novedoso elemento dador de vida que increpaba a los arcaísmos del pasado; la condición de progreso como una necesidad social y política unificadora, respuesta ineludible a las urgencias del tiempo nuevo; el progreso concebido como la flecha del tiempo, como un proceso lineal ascendente cuyo presente se fundamentaría en la superación arrasadora del pasado; lo moderno y el progreso asumidos como elementos con imbricación profunda. Nada existiría fuera de esta condición; su mera evocación exorcizaba los demonios de la tradición. Cuanto se hizo y se dejó de hacer sobre la base de la necesi-

dad del progreso como fundamento de la modernidad.

En los debates conceptuales de los años cincuenta y sesenta del siglo XX se revela la contundencia de esta condición; sin embargo hubo también diversas teorías sobre el desarrollo y una sostenida preocupación desde distintas vertientes sobre la necesidad de acercarse al pasado con respeto y reconocimiento de lógicas distintas a las del pensamiento fáctico, dinámicas que escapaban al racionalismo cartesiano de occidente, un espacio fecundo, profundamente válido, estructurado y vital: una visión diferente del desarrollo.

Esta posición sostenía una cosmovisión en la que el tiempo cíclico y los procesos de diverso orden no se estructuran como flecha



Ñanduti, Paraguay.
Reserva del CIDAP

lanzada al futuro sino como espiral eternamente recurrente, con niveles a los cuales se accedería por saltos cualitativos, concepción que suponía un sustrato conceptual sincrético que daría cuenta del tiempo nuevo, que propiciaría el reconociendo de la sabiduría ancestral presente en los distintos órdenes de organización humana.

A inicios de la década de los setentas y en medio de una América signada por los cambios y las contradicciones, los gobiernos del continente suscribieron la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares, en su momento la expresión más elevada síntesis de esfuerzos y organización, de ideas y acciones respecto de las artesanías y la “cultura popular” que estaban siendo arrasadas por la modernidad, estigmatizadas como elementos atávicos y anacrónicos.

Los esfuerzos plasmados en el documento en mención permitieron visibilizar procesos y desplegar en el continente un conjunto de políticas públicas y acciones privadas encaminadas a valorar las manifestaciones de los pueblos, así se convertirían en foco de estudio y puesta en valor procesos artesanales de las más diversas zonas del continente:

La milenaria alfarería mexicana y entre sus trabajos varios, los árboles de la vida, donde la relación seres humanos-naturaleza-fuerzas superiores se expresa en toda su generosa y clara extensión.

Las máscaras talladas con reverencial paciencia en cedro por los indios nootka de la isla de Vancouver en la Columbia Británica del Canadá.

Los diseños aparentemente simples de los indios navajo y los accesorios para apear sus caballos en un encuentro reverencial y casi místico.

El maravilloso huipil, prenda simbólica, blusa simple de uso diario o atuendo ceremonial para los momentos esenciales de la vida, proveniente de la región maya guatemalteco-mexicana. Cada color, cada diseño

proviene de una sabiduría que se pierde en la bruma del tiempo, los seres de la selva cobran vida en cada una de las prendas, éstas simplemente les insuflan existencia.

Los indios cuna de Panamá, por su relación con lo trascendente y los seres míticos se consagran a pulir las figuras de madera de balsa como representación de su mundo trascendente.

La alegría y frescura del sombrero vueltado de Colombia, hecho con palma iraca: todo un entorno de patrimonio vivo, de relación con la vida en los valles cafetaleros.

Las gigantescas ollas de barro hechas por las mujeres de San Miguel de Porotos en Azogues, Ecuador, de la misma forma como se hacían las viejas vasijas que milenariamente sirvieron de tumbas en los enterramientos andinos. Colores, texturas, técnicas se mantienen en el transcurso de los siglos.



Capa. Tejido sobre bastidor cuadrado. Lana de Llama
María Virginia González
Argentina



Toalla social. Hecho en telar, bordado a mano con puntillas de encaje ju. Algodón blanco y Pyta – Rojo.
Arminda Careaga de Amarilla
Paraguay



Fraile Dominico. Tomado del libro: El primer nueva crónica y buen gobierno. Ilustración de Felipe Guamán Poma de Ayala

Los retablos ayacuchanos del Perú, manifestación clara del mundo andino y de la tradición ágrafa, evidencian la historia y las vivencias cotidianas. La representación social cobra sentido de relato oral y recurre a materiales como maderas, yeso y papa para una cabal expresión.

Los textiles quechuas o aymaras de Bolivia, en lana de alpaca, vicuña, llama u oveja en los cuales el manejo del color, los diseños y las formas prueban que nada escapa a la enseñanza de aquello que surgió en medio del misterio y que permitió transmitir un conocimiento vivo.

Paraguay y su bordado: cada hilo que sutilmente se va organizando en la cadencia y uniformidad bella del conjunto de los tapetes de ñandutí, ya sea con finas crines de caballo o en la vieja tradición del tejido con hilo de araña.

(...) “hoy en día, a casi cuarenta años de la suscripción de la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares, es urgente preguntarnos sobre las condiciones de existencia de las artesanías, de los artesanos y artesanas” (...)

La sabiduría de las artesanas del pueblo mapuche y los secretos heredados que permiten producir el poncho cacique, aquel rojo, símbolo de predisposición al combate o de energía dominante; o el negro, símbolo de autoridad y sabiduría.

Los diseños que colman los facones de la gauchería, embellecidos con incrustaciones de plata: joyería de la masculinidad argentina mimetizada con la pampa y que en su manifestación diáfana permite reconocer la categoría social del poseedor del objeto.

Los diseños simples y la riqueza utilitaria de la cestería de los pueblos de la selva venezolana, la utilización de plantas de la selva del Orinoco y la posibilidad de darles funcionalidad en objetos utilitarios.

A partir de los setenta estas artesanías y muchas otras fueron visibilizadas y recibieron en varios casos el apoyo de políticas públicas así como la atención de organismos privados desde visiones e intereses distintos.

Se puso así en evidencia que América era y es una gran urdimbre en la que cada pieza cobra su real sentido, su justo valor cuando se reconoce el legado milenario de conocimiento práctico, con lo cual la condición individual de la obra trasciende al condensar una visión de la vida y de las relaciones comunitarias así como de los seres humanos con la naturaleza y con las fuerzas superiores.

Pero hoy en día, a casi cuarenta años de la suscripción de la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares, es urgente preguntarnos sobre las condiciones de existencia de las artesanías, de los artesanos y artesanas, sobre las visiones del desarrollo presentes en el continente y sobre el papel que estas fuerzas reconocen a aquella.

Las paradojas de la mundialización

El nuevo siglo nos plantea paradojas, quizá mucho más graves y amenazadoras que los planteamientos esgrimidos décadas atrás por las visiones arrasadoras de la modernidad y el desarrollo. Ha muerto el tiempo de las certezas y nos abrimos a las incertidumbres. Como afirma Boaventura de Souza Santos (2009: 22)

“Vivimos tiempos paradójicos: por un lado existe un sentimiento de urgencia de que es necesario hacer algo ante la crisis ecológica que puede llevar al mundo a colapsar, ante desigualdades sociales tan intensas que no es posible tolerar más; en suma ante la creatividad destructiva del capitalismo tan grande hoy en día que destruye la ecología y las relaciones sociales. De allí la urgencia de muchos por intentar cambiar la realidad. Por otro lado hay un sentimiento opuesto, el sentimiento de que las transformaciones que necesitamos son de largo plazo, son civilizatorias.”

(...) “En América es menester abrir el debate de lo que significa ser artesano y artesana en el mundo contemporáneo, cuáles son sus problemas, qué dificultades entraña el hecho mismo de la producción artesanal.” (...)

Indudablemente estos son elementos que muy poco atraen al pensamiento conservador, que se acostumbró a la existencia de un mundo con certezas inamovibles.

En América es menester abrir el debate de lo que significa ser artesano y artesana en el mundo contemporáneo, cuáles son sus problemas, qué dificultades entraña el hecho mismo de la producción artesanal. Ya no nos es útil aquella categoría manejada hace cuatro décadas, que consideraba a la artesanía solamente como un producto proveniente de la creación manual y elementos mecánicos de apoyo o como producción de objetos útiles y bellos sustanciados en la identidad. Necesitamos repensar profundamente el problema y si aceptamos la aseveración de que es la incertidumbre lo que caracteriza al tiempo presente, lo más importante será la formulación de preguntas; quizá esta sea la gran virtud del tiempo que vivimos: su capacidad de sacudirnos del adormecimiento exigiéndonos que construyamos interrogantes.

Hace casi cuarenta años, cuando todos los países del continente firmaron la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares, asistíamos al culmen de lo que fue una de las manifestaciones más ricas en la historia tecnológica: la fase mecánica de la revolución industrial, los motores implementados en la industria, el mundo ligado a la revolución mecánica. En el presente esa situación casi ha desaparecido o por lo menos no conserva su preeminencia respecto de la producción y la organización de la sociedad.

Lo moderno desde los años cincuenta se expresaba vigorosamente en la industria como meta estratégica, símbolo y hasta fetiche, teniendo en el fordismo su más elevada expresión. En la región frente a lo anterior se trazaba como aspiración la sustitución de importaciones y la implementación de lineamientos de la Comisión Económica para América Latina, CEPAL.

Vivíamos los estertores de un proceso agrario en descomposición representado por el régimen de hacienda construido desde el siglo XVII y en el cual lo rural tenía un peso significativo. Los estados nacionales estaban volcados sobre sí mismos en la lucha por su estructuración como tales, tratando de manejar los conflictivos procesos de organización regional bajo una visión unívoca que no reconocía la diversidad.

Era un tiempo en que los sectores políticos dominantes de los distintos países transitaban a tiro de piedra entre una aristocracia agonizante amparada en elementos simbólicos casi feudales con formas de reproducción económica rentista, frente a una impetuosa burguesía en eclosión, pragmática, dinámica y ligada a las visiones de progreso.

Políticamente en América se enfrentaban un cúmulo de fuerzas, sin embargo la característica principal era una correlación de ellas con el dominio abrumador de Estados Unidos y sus aliados locales y el mcarthismo elevado a política continental, frente a procesos sociales y políticos gestados pacientemente por colectivos en todo el continente, amparados por sus propias

luchas y derrotas, sus anhelos y sobre todo sus esperanzas. Todas las fuerzas, caracterizadas por elementos económicos, políticos, sociales y simbólicos, creaban el escenario de existencia para las artesanías en la América de ese momento.

Hoy estamos ante un mundo, como lo definió, Immanuel Wallerstein, de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (Contreras 2002: 22) caracterizado por el sistema mundo como una realidad tangible. En términos conservadores probablemente se puede considerar que lo señalado no entra en el debate artesanal, sin embargo necesitamos definir qué significa ser artesano o artesana en el mundo de hoy. Las definiciones de Wallerstein sobre la globalización o mundialización trazan el marco en que existe hoy la artesanía y, por ende, signa la vida de artesanos y artesanas.

Pero además las reflexiones del sociólogo español José María Tortosa (1995:11) respecto de las características de la mundialización, como él denomina al fenómeno, contribuyen con elementos al debate, tanto más cuanto que:

“(...) la mundialización supone un proceso global que procura la desaparición de una multitud de manifestaciones y producciones de carácter local; desde variedades de vegetales y animales hasta lenguas, tecnologías (...) la sociedad actual es más industrial y asalariada que agrícola y auto empleada, más laica que religiosa (...) concentrada en núcleos urbanos (...) antes que en espacios rurales (...) desprecia la pauta calendárica de antaño de los constreñimientos ecológico – climáticos (tiempo de labrar, de sembrar, de cosechar, etc.) ni de las conmemoraciones religiosas (Cuaresma, Pascua, Habeas, Todos los Santos, Navidad, etc.) (...) La sociedad urbano industrial ha secularizado y desnaturalizado (...) las manifestaciones de la vida colectiva.”

Todo esto sugiere la necesidad de establecer las relaciones entre artesanía y mundia-



Taller de cerámica de Fabiola Roura
Azuay – Ecuador
Fotografía: Juan Carlos Astudillo

lización en tanto definición de particularidades y de determinar los problemas que brotan de su relación así como los niveles de resiliencia de los artesanos y las artesanas que les permitan grados de lucha, adaptabilidad y coexistencia en el mundo contemporáneo.

El continente en el presente está signado por el sistema mundo, lo cual era impensable años atrás. La contemporaneidad nos remite a la existencia de elementos profundamente dinámicos que se expresan en la revolución científico-técnica. La nueva condición de los procesos de producción y productividad configura un panorama marcadamente agresivo para la artesanía; por ende la vulnerabilidad en términos económicos, sociales y culturales de los artesanos y artesanas ha crecido. Todo lo que traen consigo la revolución científico-técnica y el conocimiento, envuelto en la capacidad de producir valor por sí mismo, hace que el problema de la artesanía se vea enfrentado a rigores que antes no tenía, rigores especialmente vinculados a la producción y la productividad.

Ya no nos alcanza con el hecho de definir que la artesanía tiene que provenir de la ligazón con la cultura y producir objetos útiles y bellos. En el presente la artesanía es eso pero de hecho es muchísimo más que sólo eso y aquélla es una visión miope de la historia y de la dinámica productiva mundial que además denota una perspectiva de clase desde la cual se ve a los artesanos empobrecidos como obligados a ser productores de bienes culturales útiles y bellos para el consumo de las élites urbanas.

El mundo contemporáneo revela una fase histórica inusitada respecto de la producción, en cuya historia jamás se habían producido tantos bienes materiales y además la gran mayoría con un período de vida útil ínfima, elevando hasta niveles anteriormente no conocidos la producción de energías y el nivel de entropía.

Mujeres de San Miguel de Porotos (Azogues - Ecuador) elaboran ollas de barro de la misma manera como se hacían las viejas vasijas que en el siglo XV los pueblos ancestrales utilizaban como tumbas en los entierros andinos

La artesanía tiene en la historia diverso peso social. Sin lugar a dudas, a partir de la revolución industrial y en sus diversas etapas se vieron afectadas por la pérdida de su papel preeminente en la estructura general de la sociedad. Ilustrativo es el análisis de la ubicación social de los artesanos y la dinámica económica en la época colonial en el territorio de las Indias. Desarrollar una idea y extrapolarla a partir del análisis de la situación de los artesanos de Cuenca hacia los siglos XVI y XVII nos permite colegir la situación de

“sastres y su enorme prestigio social, los herreros y los niveles de su influencia a tal punto que el ramo estuvo desempeñado solo por europeos (...) (siendo ésta) una situación que caracteriza a ciudad (...) de México (...) pintores (...) (con una) actividad que ejercían miembros de la nobleza indígena... (así como) zapateros (...) cerrajeros (...) carpinteros (...) (que poseían peso económico y ascendían socialmente).” (Arteaga 2000: 143-150).

En contraste, los indicadores generados a partir de un estudio impulsado en el año en



curso sobre la base de análisis de fuentes secundarias del Censo Nacional realizado en el año 2010 en Ecuador, muestran la vulnerabilidad de la condición de existencia de los artesanos y artesanas. Así, el 0.69% de la población económicamente activa del país se reconoce a sí misma como artesana artífice; el 83% de los artesanos no se encuentran bajo la protección de la seguridad social y el 25% de los artesanos y artesanas son menores a 18 años, todo lo cual revela que se trata de un grupo productivo con incidencia marginal en la economía nacional, alta vulnerabilidad social y bajo recambio generacional (Beltrán, Orellana 2012).

La globalización y las contradicciones internas de la artesanía

La artesanía históricamente ha tenido que enfrentar contradicciones internas y la globalización plantea un escenario nuevo, con argumentaciones desconocidas.

La artesanía reveló su primera contradicción interior respecto de que las élites se apoderaron del plusvalor generado, lo que impedía siquiera reproducir la fuerza de trabajo en la unidad productiva. Esta ha sido en la historia la principal contradicción que el proceso de producción ha puesto en evidencia; sin embargo, la fase contemporánea de la historia y la mundialización de la economía que se caracterizan por mercados interdependientes altamente industrializados, una enorme producción de

bienes de consumo, un ciclo de vida del producto cada vez más corto, amplias ofertas productivas, un impresionante nivel de innovación tecnológica, costos de producción ínfimos, cadenas de distribución a escala global y patrones culturales y simbólicos altamente homogenizados, genera otras contradicciones internas en el proceso de producción artesanal.

La segunda contradicción de la artesanía radica en que son en esencia manifestaciones individuales de cada territorio, muestras vivas de identidad que corren el riesgo de desaparecer respecto de la estandarización de las sociedades a nivel mundial y las demandas de producción y consumo que no reconocen particularidades locales.

La tercera contradicción alude al hecho de que los procesos de producción artesanales no son continuos debido a que se complementan con otras actividades con volúmenes de su producción son muy bajos, pues responden a la satisfacción de demandas familiares o a requerimientos comerciales micro regionales; contrariamente a lo que el mercado contemporáneo exige: una producción regular, innovación productiva constante y altos niveles de productividad.

La cuarta contradicción interior de la artesanía en la contemporaneidad, nos remite al hecho de estar destinadas a varios nichos de mercado en los cuales se establecía una relación casi personal entre el productor y el comprador. El tiempo de vida útil del producto estaba definido por la durabilidad de los materiales ante los procesos naturales. La globalización plantea condiciones totalmente distintas; hoy los mercados buscan productos masivos a precios ínfimos y con un período de vida útil sumamente limitado.

El sentido de prelación en el mundo de la economía ha cambiado y hoy está regido por la especulación, el comercio y en último lugar la producción en detrimento de los parámetros históricos que sustentaban la relación seres humanos-consumo, expresándose el sentido de prelación en la relación producción consumo.

Hoy es necesario en América analizar las condiciones señaladas tanto respecto de la mundialización del comercio y los merca-

(...) “el 0.69% de la población económicamente activa del país se reconoce a sí misma como artesana artífice; el 83% de los artesanos no se encuentran bajo la protección de la seguridad social y el 25% de los artesanos y artesanas son menores a 18 años”(...)

dos cuanto de la situación de la artesanía y delinear los espacios en donde éstas pueden existir, no sólo como objetos sino también en tanto son manifestaciones tangibles de seres humanos ligados a estructuras sociales con expresiones culturales sustanciales en la historia.

También amerita análisis la situación de varios núcleos de artesanos que ante la nueva dinámica que surge entre la globalización y las contradicciones internas de la artesanía, dejan de ser productores y asumen activamente un papel de comerciantes, entre cuyos casos quizás uno de los más emblemáticos en América sea el de los comerciantes otavaleños que de productores de artesanías en el siglo XX devinieron en dinámicos emprendedores comerciales que hoy colocan en mercados de diversas partes del mundo una pretendida producción artesanal de grupos indígenas, proveniente en gran medida de la zona norte de Ecuador pues en gran medida responde a la hibridación entre diseños étnicos y procesos de producción industrial.

Es importante también analizar el hecho de que al determinar con claridad que económicamente la opción de sobrevivencia viene ligada al comercio y no a la producción, la red de comercio sugerida como ejemplo y otras más en el continente, han implementado un elemento más complejo y no estudiado: el comercio de productos manufacturados en China con motivos étnicos provenientes de varios países de América, con lo cual se desarrolla en la práctica una propuesta objetiva pero profundamente discutible de vinculación de las artesanías de América a la globalización.

Si la vieja escuela antropológica o culturalista analizaba la artesanía en tanto objetos físicos bellos con función de uso, ignorando su valor de cambio y las relaciones económicas y de poder que de este proceso surgían; el presente nos demanda ampliar el horizonte de análisis a la producción, productividad, comercio y mercados, y es que hoy concurrimos al fenómeno de la globalización expresada en los mercados y

Mercado del Poncho o Mercado Central
Otavalo - Ecuador



(...) “el plusvalor —de la artesanía— es arrebatado por una sociedad que permanentemente ha marginalizado a los artesanos y artesanas y que carece de reconocimientos objetivos.” (...)

en la gran mayoría de centros de comercio artesanal de América.

En el pasado, en una pequeña ciudad de los Andes, en una población de la foresta brasileña o en un mercado indígena guatemalteco, era impensable la comercialización de objetos textiles provenientes de la China con motivos alusivos a diseños de los pueblos de América, talabartería proveniente de Pakistán, complementos de madera traídos de la India, o cestería importada de Tailandia. Esto y mucho más se vende como artesanías o como manifestaciones de comercio “étnico” en nuestros mercados o en las grandes cadenas de tiendas, viva expresión del fenómeno de la mundialización.

El presente nos vuelca despiadadamente sobre nosotros mismos y denuncia los límites de una actividad que difícilmente posee una estructura de costos, específicamente de costos fijos y, por ende, permite llevar un control económico de sus procesos; además, gran parte del comercio artesanal no reconoce los parámetros de comercio justo y no establece un valor de cambio, pues al considerar la materia prima sólo en forma parcial, entrega el plusvalor de las piezas a los agentes económicos.

Es necesario debatir las contradicciones internas de la artesanía en medio de la mundialización y entre estas, la forma cómo el excedente económico de la producción artesanal, el plusvalor es arrebatado por una sociedad que permanentemente ha marginalizado a los artesanos y artesanas y que carece de reconocimientos objetivos.

Es necesario que salga a la luz el hecho cierto de que casi todos los países del continente adolecen de políticas públicas o en el mejor de los casos son deficitarios, cuando es menester proteger, defender y potencializar al sector, definiendo con claridad las condiciones existenciales así como las estrategias de producción, opciones de productividad, nichos de mercado, redes de comercio, cadenas agregadoras de valor.

La artesanía una manifestación esencial de la vida

Sin desmedro de lo anterior la artesanía en parte y misteriosamente trasciende el mercado y la contemporaneidad; condensa en sí manifestaciones y símbolos provenientes de un tiempo milenario, a pesar de los avatares ligados a las profundas modificaciones experimentadas en el mundo con los procesos industriales, la masificación de la producción y la trivialización del consumo.

La artesanía está allí, humildemente viva, con raíces profundas; su existencia se debe desde la condición creadora interna de los seres humanos. No es un acto intelectual o de fuerza corporal; es en estricto sentido, una manifestación tangible de la esencia humana, del corazón y a partir de esta condición responde a las necesidades interiores más puras de los seres humanos y de los pueblos y para prolongarse en el tiempo utiliza la trasmisión oral de conocimientos de padres a hijos, de abuelas a madres, de maestros y maestras a aprendices. Al estar sustanciada en la magia de la palabra contrasta con la lógica occidental que ajusta el aprendizaje a

la enseñanza escolástica: lógica, razonada y escrita; sustancia su razón de ser en el conocimiento experiencial y ágrafo.

La artesanía es además vehículo de divulgación de una calidad de vida diferente, de la posibilidad de organizar el consumo y la existencia con bienes que provengan de una cualidad distinta y no sólo ocupen un espacio sino que lo llenen con una presencia que trasciende el objeto mismo. Por ende la artesanía, su producción y consumo, posibilita expandir las capacidades humanas, tanto del ser que la produce cuanto de aquel que la consume; un espacio donde se reconoce el potencial de las habilidades humanas como *“fundamento del capital humano en el desarrollo económico... considerando en última instancia el desarrollo como la ampliación de la capacidad de la población para realizar actividades elegidas y valoradas libremente.”* (Sen 1998: 88-89), posibilitando abrirse a una visión de la vida “nueva” o quizá profundamente antigua.

Hoy desconocido e ignorado por la dinámica de la contemporaneidad, el “Alli Kawsay” es un concepto de organización vital expresado por los viejos pobladores del mundo andino, con manifestaciones análogas en diversas sociedades del mundo; ha sido el patrón de vida y existencia que ha perdurado hasta la irrupción de la moderni-

dad, y concibe al ser humano en su vínculo con la naturaleza y lo sagrado y esta triada como el eje de la existencia.

La vida buena o vida en equilibrio es la razón de la existencia, no la acumulación. El buen vivir o *“Sumak Kawsay”* comprendido *“como la satisfacción de las necesidades, la consecución de una calidad de vida y muerte dignas, el amar y ser amado, y el florecimiento saludable de todos en paz (...)* (con) tiempo para la contemplación(...); donde *“las libertades y oportunidades, capacidades y potencialidades reales de los individuos y colectivos se amplien y florezcan.”* (Ramírez Gallegos, 2010: 60-61).

Décadas atrás parte de la comunidad científica mundial cuestionaba la hipótesis Gaia, sin embargo hoy son muy pocos quienes no aceptan que el planeta vive, por decir lo menos, una profunda modificación de los ciclos naturales y por ende una marcada incertidumbre con respecto a las formas de organización humana y su relación con la naturaleza.

Así hoy, cuando más voces aluden a que estamos frente a una crisis civilizatoria, debemos preguntarnos si una actividad tan humilde, sencilla y profunda como la artesanía puede aportar a un mundo dominado por valores opuestos a ésta, después de que la modernidad y el mundo contemporáneo

El gozo y la alegría al contemplar artesanías de calidad, apoyan el bienestar tanto de quienes las producen como de quienes las consumen.



la fueron acorralando hasta las entre sombras. La respuesta nos remite a la constatación de que *“en los sectores marginados por la crisis y en grupos contestatarios a los estilos de desarrollo dominantes, es que se generan procesos contra hegemónicos en que satisfactores y bienes económicos vuelven a subordinarse a la actualización de las necesidades humanas.”* (Max-Neef 1993: 55).

La respuesta no se escribe en imbricados conjuntos conceptuales o en el sortilegio de la palabra, sino en silenciosos y sostenidos procesos colectivos que evidencian su “capacidad de hacer”, su fortaleza ante la contemporaneidad sostenida en lo simple y sobrio.

Al ser la artesanía una manifestación esencial de vida, una forma de organización de la existencia de muchos pueblos, va hilvanando la vida en lo sencillo y frugal. La artesanía desde su condición cuestiona el orden imperante como descaro de la opu-

lencia productiva que no reconoce límites, que plantea indicadores de consumo como únicos satisfactores.

La artesanía nos lleva a transitar el olvidado camino de la humildad en la relación con los otros seres humanos y con la naturaleza. Quizá en su potenciación resida uno de los secretos de tornar al planeta menos vulnerable ante los impensados cambios que se aproximan, nos demanda volver a redescubrir que lo pequeño es hermoso o que tal vez es necesario acercarnos a la posibilidad de ser tocados por la humildad del Swadeshi de Gandhi, en tanto tratado de una vida en equilibrio.

Tal vez sea el camino necesario para volver a una condición de vida simplemente más humana. Volver al sentido de lo humilde y reconocer en esto, la posibilidad de trascender.

Bibliografía consultada

Acosta Alberto y otros. **Plurinacionalidad. Democracia en la diversidad.** Ediciones AbyaYala, Quito, 2009.

Acosta Alberto. **El Buen Vivir. Una vía para el desarrollo.** Ediciones AbyaYala, Quito, 2009.

Acosta Alberto. **Soberanías.** Ediciones AbyaYala, Quito, 2010.

Arteaga, Diego. **El Artesano en la Cuenca Colonial (1557-1670)**, Casa de la Cultura núcleo del Azuay, Cuenca, Ecuador, 2000.

Arteaga Diego. **Los Artesanos de Cuenca, en el siglo XIX.** Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, Cuadernos de Cultura Popular N° 23, Cuenca, diciembre 2006.

Beltrán Romero Pablo y Orellana Bravo Mercy. **Caracterización de los Artesanos Artífices en el Ecuador en base a información secundaria,** Cuenca, Ecuador, 2012.

Boaventura de Sousa Santos. **Las paradojas de nuestro tiempo y la plurinacionalidad, en Plurinacionalidad: Democracia en la Diversidad,** AbyaYala, Quito, 2009.

Contreras Jesús. **Patrimonio y Globalización, el caso de las Culturas Alimentarias, en Patrimonio e Interdisciplinarietà.** Universidad San Martín de Porres, Lima, Perú, 2002.

Gudynas Eduardo. **El Mandato Ecológico. Derechos de la Naturaleza y políticas ambientales en la nueva Constitución.** Ediciones AbyaYala, Quito, 2009.

Max-Neef Manfred. **Desarrollo a Escala Humana, Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones,** Editorial Icaria, España, 1993.

Ramírez Gallegos René. **Socialismo del Sumak Kawsay o Biosocialismo Republicano**

Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. **Los nuevos retos de América Latina.** SENPLADES, Quito, 2010.

Sen Amartya. **Las Teorías del Desarrollo a Principios del Siglo XXI.** Universidad Nacional de Colombia, Cuadernos de Economía 29, Facultad de Ciencias Económicas, Colombia, 1998.

Tortosa José María. **Mal desarrollo y Mal vivir. Pobreza y violencia a escala mundial.** Ediciones AbyaYala, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2011.

Universidad de Cuenca-SENDAS. **Ciudadanía y Desarrollo Local.** Módulo II: Teorías del Desarrollo y Género,, Postgrado en Género, Universidad de Cuenca, febrero 2002.

Wallerstein, Immanuel; **Conferencia Magistral en el XX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología,** México, México, 1995.

Centro de Mujeres de Saraguro
Tejeduría – textiles, Loja - Ecuador
Fotografía: Juan Carlos Astudillo

Marta Turok Wallace*

Análisis social de los artesanos y artesanas en latinoamérica

* Antropóloga, Coordinadora de Investigación y Documentación de la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México y Curadora de la Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular/Museo Franz Mayer

(...) “la conquista del territorio desde el siglo XVI por españoles y portugueses y la posterior colonización que incluyó europeos, asiáticos y poblaciones africanas tuvo un fuerte impacto” (...)

Abordar el análisis social de los artesanos y artesanas en Latinoamérica debe ir más allá de la descripción geográfica y técnica de la producción artesanal para profundizar en las condiciones en las que los productores viven y producen; es decir, es menester conocer que hay detrás de cada objeto.

El hilo conductor y pregunta principal es si la actividad artesanal es sustentable, en el sentido más amplio de la palabra: en lo medioambiental, cultural, social y económico. Para responder nos planteamos algunas preguntas clásicas cómo: ¿Quiénes son los artesanos y artesanas? ¿Cuántos son? ¿Para qué y para quién producen? ¿Las políticas de apoyo y fomento realizadas por instituciones públicas y privadas cumplen sus objetivos?; y, finalmente, ¿cuáles son las perspectivas que se vislumbran para el sector artesanal en el siglo XXI?

Caracterización de los productores

En la conformación histórica de Latinoamérica se comparten una serie de sucesos que han resultado en la conformación de una región diversa y compleja. Por una parte, la existencia de cientos de culturas pre-colombinas con sus propios idiomas representativos de diversas formas de vida, desde cazadores-recolectores nómadas a pescadores y agricultores de pequeñas aldeas a grandes civilizaciones expansionistas como la meoamericana y las pre-incaicas e incaicas.

Por la otra, la conquista del territorio desde el siglo XVI por españoles y portugueses y la posterior colonización que incluyó europeos, asiáticos y poblaciones afri-

canas tuvo un fuerte impacto en todos los aspectos. En el proceso, cientos de pueblos originarios fueron aniquilados, otros tantos fueron desplazados a zonas inhóspitas buscando conservar su autonomía y también hubo pueblos que se adaptaron a las nuevas circunstancias, asumiendo la nueva religión a través del sincretismo.

Los artesanos y artesanas latinoamericanos del siglo XXI forman parte de este abigarrado panorama histórico-social. Bajo el término “artesano” o “artista popular” subyacen muchos matices. En primer lugar encontramos artesanos y artesanas que conforman un grupo que podemos denominar “artesanos por tradición”, cuyas características incluye el uso de materias primas que les aporta el entorno, técnicas y formas heredadas de generación en generación con una fuerte carga de identidad colectiva, e incluso cambios y transformaciones que son adoptados por esta misma colectividad.

Dentro de estos “artesanos por tradición” hay dos subdivisiones: en uno se encuentran los indígenas de los pueblos originarios, que si bien guardan similitudes y diferencias entre sí, su producción artesanal ha surgido de manera milenaria en respuesta a la satisfacción de necesidades básicas de alimentación, abrigo y techo; es decir, forma parte de la cultura material de los pueblos, son objetos utilitarios y rituales que pueden ser de autoconsumo, de consumo comunitario e incluso regional. Las formas se vinculan a la función de las piezas y, en su contexto, guardan importantes valores de uso; entre las ramas más comunes encontramos textiles, alfarería, fibras vegetales y maderas.

El segundo grupo se compone de españoles, portugueses, holandeses, franceses e ingleses quienes introdujeron nuevos oficios, materiales, técnicas y herramientas tanto en el ámbito rural como urbano, así como de las poblaciones africanas que crearon enclaves propios. Establecieron, durante el Virreinato, desde talleres familiares hasta obrajes y manufacturas artesanales junto con los gremios -de origen

(...) “Los artesanos y artesanas latinoamericanos del siglo XXI forman parte de este abigarrado panorama histórico-social. Bajo el término “artesano” o “artista popular” (...)

español- que controlaban la enseñanza y la producción de objetos utilitarios y suntuarios; entre estos, se encuentran la herrería, el vidrio soplado, la cerámica vidriada, los telares de pedal, la curtiduría y talabartería de bovinos y ovinos hecha para satisfacer necesidades de compradores regionales y nacionales.

Objetos hechos para la venta, más que el autoconsumo, resultado de procesos de

mayor especialización de los artesanos, combinado o no con otras actividades económicas.

En el transcurso del siglo XIX surgió el grupo que podemos identificar como “artesanos de formación”, resultado de la abolición de los obrajes y gremios. En un inicio el espacio fue ocupado por las Escuelas de Artes y Oficios, donde se complementaba la enseñanza con nociones de dibujo y artes plásticas, muchos estuvieron vinculados a hospicios bajo el concepto del aprendizaje de un oficio para su sustento.

A lo largo del siglo XX el modelo se sustituyó con las escuelas técnico-industriales, acorde con las necesidades de mano de obra fabril por encima de la artesanal; las artes terminaron por separarse, concentrándose en las artes plásticas. De allí se desprendió un movimiento de artesanos-artistas enfo-



cados en obra más personal con base en la adopción de técnicas y expresiones vigentes en los Estados Unidos de América, Europa y Japón.

La técnica de la cerámica de alta temperatura y la porcelana, los tapices, gobelinos y el textil en tercera dimensión, mezclando diversos materiales, la herrería artística, los esmaltes, el vitral y el vidrio templado, la joyería “de autor”, entre otras, serían las más representativas.

Transformaciones y problemáticas

La segunda mitad del siglo XX ha sido testigo de una profunda transformación en los objetivos de la producción artesanal a nivel mundial. La penetración de productos industriales utilitarios en las regiones más apartadas e inhóspitas, ha desplazado el autoconsumo de gran parte de la producción artesanal tradicional antes descritas. Su “segundo aire” o supervivencia ha sido posible en la medida que surge un nuevo consumidor urbano-cosmopolita que aprecia lo “hecho a mano”, lo indígena o lo tradicional.

La evolución de la producción ha estado íntimamente vinculada con la diversificación de mercados: transformar los otrora objetos utilitarios y rituales en algo decorativo, crear el souvenir turístico de bajo costo e incluso desarrollar los productos para la decoración de interiores y la aplicación de textiles a esquemas de moda occidental. En este sentido se ha ido desarrollando un mercado mundial de artesanías donde los productos entran en competencia entre sí y son los que tienen menores costos de producción o países con menores índices de costo de vida los que logran penetrar.

La masificación de la producción, aunado a otros factores sociales y económicos, ha tenido también un impacto en la sustentabilidad de los recursos naturales que son convertidos en materias primas por los artesanos. El tema del medioambiente y la artesanía es complejo, pero no hay duda es que el éxito comercial de una artesanía que requiere materiales de difícil reproducción

(...) “Una estrategia creciente ha sido realizar colaboraciones entre artesanos y diseñadores, artistas plásticos y/o desarrolladores de productos quienes buscan hacer más “comercializable” los objetos” (...)

resulta en la sobre-explotación del recurso, obligando a que se agote cerca del productor y surjan nuevas cadenas de intermediación que la recolectan y transportan.

Ha sido frustrante tratar el tema desde la década de los 1980 y no ver mayores avances en programas integrales de investigación aplicada, tanto etnobiológica como biológica, que resulten en planes de manejo y el desarrollo de la biotecnología. En ocasiones son los grandes consorcios e intereses los que provocan los cambios en el uso del suelo y que también contribuyen a la pérdida de hábitat y recursos.

En otro sentido, pero ligado, el uso de agentes químicos para recubrimientos, curtientes y ácidos en la producción de alfarería vidriada, metales y textiles con tecnologías “tradicionales” resultan en problemas de salud ocupacional y ambiental al contaminar mantos freáticos y ríos. La alternativa óptima a las prohibiciones y regulaciones sería la auto-regulación por parte de los productores y una mayor colaboración con los centros de investigación científica y tecnológica.

Una estrategia creciente ha sido realizar colaboraciones entre artesanos y diseñadores, artistas plásticos y/o desarrolladores de productos quienes buscan hacer más “comercializable” los objetos. Como estrategia de desarrollo pueden ser útiles, el gran riesgo es convertir a los otrora artesanos independientes en mano de obra calificada y barata, en la medida que no tienen la misma información de los gustos del consumidor, los nichos de mercado y el capital para costear la comercialización.



Tejedoras de textiles tradicionales. Cusco - Perú

Consideramos que el reto es encontrar esquemas que piensen al artesano o el grupo de producción como un socio que participará de las utilidades, del proceso creativo y no solo recibirá un ingreso por su trabajo. Adicionalmente, es muy común que se reorganicen los procesos productivos; antes un pequeño núcleo realizaba todo el proceso de manera vertical e integral; para lograr aumentar la productividad y economías de escala, surgen cadenas productivas donde el proceso es horizontal y un operario realiza repetidamente una sola parte, el cual es continuado por otro eslabón.

Así los procesos industriales son aplicados a los artesanales a costa de la creatividad e identidad. Un artesano cesterero mexicano exclamó después de una beca y

estancia de dos meses en China, “¡es una fábrica humana!”

También consideramos importante incluir en este análisis al grupo de productores que realizan manualidades y con una creciente presencia en Latinoamérica, particularmente en zonas urbanas y suburbanas. Desde el 2005 la autora de este artículo alertó en el Primer Foro Nacional Artesanal, convocado por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), que este sector representa una competencia desleal hacia el sector artesanal tradicional en la medida que sus formas de producción se basan en el uso de componentes industriales y /o artesanales realizados por terceros y el ensamblado.

Al no transformar las materias primas,



sus costos de producción son notablemente menores; sin embargo, en las políticas públicas y directrices de las instancias internacionales de desarrollo económico se les respalda ampliamente en los esquemas de microempresas dado el bajo costo de creación de ocupación y/o empleo y una mayor utilidad. Así, cuando se engloba todo como artesanía crea una confusión entre el público y las propias instituciones.

En México, logramos desarrollar una Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad, basada en once criterios y un sistema de puntaje. El objetivo ha sido crear una herramienta de política pública que permite distinguir -no juzgar- las diferencias para la toma de decisiones de apoyos presupuestales y de promoción comercial.

Detalle del stand de la Asociación Gaen
Máscaras de cerámica
Carchi - Ecuador
Festival de Artesanías de América 2012
Fotografía: Juan Carlos Astudillo

Estos puntos nos llevan al tema más difícil y controvertido de la producción artesanal y que está poniendo en crisis su supervivencia, al finalizar la primera década del siglo XXI. ¿Realmente se paga por el trabajo? ¿Cómo se puede calcular dicho costo de mano de obra al existir numerosas actividades dentro del proceso que son subsidiadas por el productor?

Nuestra experiencia ha mostrado que difícilmente el artesano tradicional recupera sus costos de producción, que el cálculo de la mano de obra con base en las fórmulas de costeo con parámetros industriales implica un precio de venta más alto del que la mayoría de consumidores están dispuestos a pagar; por ello, los artesanos rara vez pueden siquiera pensar en utilidades y operan con números “rojos”.

El regateo como parte de la “experiencia de compra” sólo puede beneficiar al intermediario que ya redujo al mínimo el pago al artesano directo y regatearle al artesano es negarle una vida digna por su trabajo.

Reconocimiento social

Contabilizar a los artesanos de Latinoamérica es un verdadero reto en la medida que tiende a ser un sector invisible al que se le escatima su reconocimiento como sector productivo. Considerado por los economistas como una actividad económica complementaria no es común que aparezca en los Censos de Población o los Censos Económicos como un sector.

Medir la producción por la vía de las exportaciones también resulta un dolor de cabeza pues la Organización Mundial de Comercio, el órgano que establece la nomenclatura armonizada se basa en la materia prima, la técnica y/o en productos, pero no existen categorías específicas para denotar su proceso artesanal de producción.

Un análisis de la legislación que ha sido promulgada en varios países de Latinoamérica nos muestra que existe la tendencia a globalizar a los productores y no reconocer-

los según sus diferencias históricas y sociales. Adicionalmente se soslayan los factores que están resultando en el abandono acelerado del oficio del “artesano por tradición”.

Hemos constatado en varios países que está envejeciendo el artesanado tradicional, hoy vivimos una situación donde el 80% de los productores tiene de 40-80 años de edad, el 15% de 25-40 años de edad y sólo el 5% está entrando a aprender las laboriosas y costosas técnicas milenaria y centenarias. No es sólo un problema de índole económico aunque sí importante.

Realizamos un sondeo entre los artesanos y sus hijos y encontramos más grave la falta de un reconocimiento social por la vía de la Acreditación de los Saberes y Oficios Artesanales con una equiparación en los ministerios de cultura y/o de educación como profesión a partir de los parámetros del dominio del oficio y no de los esquemas industriales de certificación y especialización de una sola operación. A más de la pérdida de productores jóvenes también hay poco interés por parte de los consumidores de este grupo y se multiplican las técnicas tradicionales en riesgo.

Nos falta como región una política urgente para el reconocimiento social y oficial del valor de la tradición; nos falta dialogar con los artesanos, con las artesanas y sus hijos para ver si tienen cabida en el siglo XXI o si estamos ante nuevos paradigmas.

*(...) “difícilmente el artesano tradicional recupera sus costos de producción, que el cálculo de la mano de obra con base en las fórmulas de costeo con parámetros industriales implica un precio de venta más alto del que la mayoría de consumidores están dispuestos a pagar”
(...)*

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Coordinación de Investigación y Documentación/EDA/INAH. **La certificación de los artesanos en la legislación latinoamericana. Documento inédito.** 2011.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. **Sistema Certificación Origen Artesanía.** Chile, 2005-2010.

Gerens. **Análisis, Evaluación y Sistematización de Información de Población Artesanal. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.** Perú, 2010.

Turok, Marta. **Cómo acercarse a la artesanía. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Plaza y Valdés.** México, 1988.

Turok et al. **El Caracol Púrpura: Una tradición milenaria en Oaxaca.** Dirección General de Culturas Populares/SEP. México, 1988.

Turok, Marta. **Las artesanías en el Contexto Internacional en Audiencias Públicas, Micro, Pequeña y Mediana Industria y Artesanías. Foro Permanente de Información, Opinión y Diálogo sobre las negociaciones del Tratado Trilateral de Libre Comercio entre México, los Estados Unidos de América y Canadá.** 1991.

Turok, Marta. **Survival through change: a look at Mexican Popular Arts on the Eve of the Twenty-first Century en Living Traditions: Mexican Popular Arts.** University at Albany, State University of New York, 1992.

Turok, Marta. **Artesanía y Ecología: un reto presente y futuro en Revista Artesanos de América.** CIDAP, Cuenca, 1993.

Turok, Marta. **Un mundo artesanal dinámico y cambiante, entrevista con Marta Turok. Beatriz Palacios.** Tierra Adentro N° 82. Octubre-noviembre, 1996.

Turok, Marta. **Artesanos y Medio Ambiente: Problemas y Retos, en Amate: Artesanos, Medio Ambiente y Tecnología.** Boletín bimestral de la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular A.C. (Amacup). Año 1, Número 1. México, 1997.

Turok, Marta y Carlos Bravo. **Patrimonio artesanal en riesgo en Lacas Mexicanas, Artes de México y Museo Franz Mayer.** Serie Usos y Estilo. México, 1997.

Turok, Marta. **El Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) y la promoción de la artesanía mexicana, en Arte Popular de México: 30 años de reconocimiento al Arte Popular Mexicano.** SEDESOL/FONART. México, 2005.

Turok, Marta y Carlos Bravo Marentes. **El artesano: ¿una especie en peligro de extinción?, en Úkata: Revista de Arte Popular Michoacano.** Abril-junio, 2005.

Turok, Marta, Coordinadora. **Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad, FONART/SEDESOL.** México, 2009.

Turok, Marta. **El Arte Popular: entre la transición y la extinción, en Otros rostros de México: la mirada de Ruth D. Lechuga.** Artes de México, N° 100. México, 2011.

Documentos consultados en línea:

Ecuador, Ley de Fomento Artesanal, Decreto Ley N° 26, Registro Oficial N° 446

29-May-1986.

Guatemala, Ley de protección y desarrollo artesanal Decreto No. 141-96. 1997.

<http://infoartesanias.com/index.php/Ley-de-proteccion-y-desarrollo-artesanal/Ley-de-proteccion-y-desarrollo-artesanal-Decreto-No.-141-96.html>

Mariana Busso. Trabajadores informales en Argentina: ¿de la construcción de identidades colectivas a la Constitución de organizaciones? Un estudio de la relación entre identificaciones sociales y organizaciones de trabajadores feriantes de la ciudad de La Plata, en los umbrales del siglo XXI.

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/17/77/94/PDF/These_Mariana_Busso_UP.pdf 23/09/12



Alcira Sandoval y Lucía García*

Artesanías, cultura y desarrollo

* Antropóloga, Coordinadora de Investigación y Documentación de la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México y Curadora de la Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular/Museo Franz Mayer

Manifestaciones de Patrimonio Vivo durante el Festival de Artesanías de América 2012. Presentación de danzas tradicionales.

“Entendemos por productos artesanales los producidos por artesanos totalmente a mano o con la ayuda de herramientas manuales e incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto terminado. Estos productos son fabricados sin limitación en cuanto a la cantidad y utilizando materias primas provenientes de recursos renovables.

La naturaleza especial de los productos artesanales se funda en sus características distintivas las cuales pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, culturales, decorativas, funcionales, simbólicas y significativas desde un punto de vista religioso o social”

(UNESCO: 1979).

El trabajo artesanal tiene en todo el mundo un papel relevante en la promoción y salvaguardia de la diversidad cultural y es, en su esencia, uno de los vehículos más destacados para la materialización de las expresiones culturales milenarias y la construcción de la identidad colectiva de los pueblos.

Al tiempo que una tradición y conocimientos ancestrales de una determinada cultura con las corrientes innovadoras actuales, la artesanía es también un importante factor de desarrollo en cuanto que dinamiza las economías locales, es una significativa fuente de trabajo e incide de manera considerable en la erradicación de la pobreza. Además, como se ha demostrado en muchos países, esta actividad creativa tiene la posibilidad de competir en mercados a nivel internacional y generar grandes ingresos, no solo a los productores sino también al Estado.

Este papel sociocultural y económico de la artesanía en la sociedad es reconocido desde muchas instituciones nacionales e internacionales que han desarrollado di-

versos programas para recuperar y fomentar las tradiciones artesanales y mejorar, no sólo su comercialización, sino también las capacidades humanas, la investigación y la transmisión de conocimientos.

Si consideramos que la creatividad constituye el recurso más extenso y equitativamente distribuido de la humanidad y que todos los pueblos procuran salidas para su propia expresión y poseen la capacidad de crear objetos para elevar el espíritu y mejorar la vida, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) fomenta una amplia gama de actividades para conservar y desarrollar las artesanías tradicionales y contemporáneas.

La más importante es el Programa de Reconocimiento de Excelencia Artesanal de la UNESCO, antes llamado Sello de Excelencia, que fue establecido por la UNESCO y la Asociación para el Desarrollo y la Promoción de la Artesanía (AHPADA) en Asia en el año 2001. Debido al éxito de los resultados alcanzados, el programa se amplió con

posterioridad a otras regiones. Hasta la actualidad, el reconocimiento se ha realizado en prácticamente en todas las regiones del mundo.

El programa, de carácter bianual, está dirigido a estimular a los artesanos a realizar sus productos mediante estándares de calidad e introducir en el mercado internacional nuevos productos artesanales inspirados en diseños y temas tradicionales de modo innovador, con el objetivo de asegurar la continuidad y sostenibilidad de la diversidad de destrezas y tradiciones culturales.

El reconocimiento está destinado a artesanos productores individuales, grupos comunitarios, cooperativas y diseñadores que producen líneas de productos y que son capaces de responder a pedidos importantes. El certificado del Reconocimiento es válido por un periodo de cuatro años y puede ser prorrogado a condición de que el productor confirme que el producto o la línea de productos cumplen con los mismos criterios y el mismo nivel de calidad requeridos al momento de su obtención.

Los principales objetivos del Programa de Reconocimiento de Excelencia Artesanal de la UNESCO son los siguientes:

- **Establecer rigurosos estándares de excelencia para los productos artesanales.** Promover un sistema confiable de control de calidad que garantiza a los consumidores la excelencia del producto, su auténtica dimensión cultural y las condiciones de su fabricación en un marco de responsabilidad social y de respeto por el medio ambiente.
- **Fomentar la innovación.** Preservar las tradiciones artesanales y al mismo tiempo, estimular la creatividad e innovación en la fabricación de los productos a fin de asegurarles una mejor integración en los mercados internacionales y su adaptación y permanencia en la vida moderna.

- **Ofrecer nuevas oportunidades que aseguren el desarrollo sostenible de las empresas artesanales.** Al brindar nuevas oportunidades de comercialización, los artesanos pueden contar con mejores medios de subsistencia gracias al estímulo y desarrollo de nuevas redes comerciales entre artesanos y consumidores, incluso en segmentos de mercados especiales, y a su participación en exposiciones y ferias comerciales.

Los productos clasificados que serán presentados al panel de selección internacional deberán cumplir con los siguientes criterios:

- **Excelencia** en la calidad de la confección, determinada por el uso de materias primas de calidad, el alto nivel de la técnica utilizada y la atención especial en los detalles de fabricación.
- **Autenticidad** mediante la expresión de la identidad cultural y de los valores estéticos tradicionales, manifestada en la acertada aplicación de materiales, técnicas y procedimientos que reflejan valores culturales y estéticos tradicionales.
- **Innovación** en el diseño y la producción, ilustrada por un efectivo y exitoso balance entre tradición y modernidad en el uso original y creativo de los materiales, el diseño y en el proceso de producción de la obra.
- **Comercialización** a través del potencial de colocación del producto en los mercados regionales y/o internacionales, relacionado con la funcionalidad del producto, su uso confiable por parte de los consumidores, el equilibrado balance calidad-precio y la factibilidad y sostenibilidad de la producción.



Detalle del stand del artesano Gustavo Salas, ceramista de Perú Pabellón Unesco durante el Festival de Artesanías de América 2012



Stand del artesano Gustavo Salas, ceramista de Perú, ganador del reconocimiento a la Excelencia Artesanal para los países andinos. Pabellón Unesco durante el Festival de Artesanías de América 2012

Además, todos los productos que se presentan para obtener el reconocimiento deben cumplir dos condiciones previas:

- **Respeto por el medio ambiente** en las técnicas de producción en los materiales utilizados, tales como tintes naturales, fibras naturales o materiales reciclados. También debe tomarse en cuenta que los productos no sean elaborados con especies animales o vegetales el peligro de extinción.
- **Responsabilidad social:** el productor debe comprobar que no se violan las leyes laborales y que ningún individuo o grupo ha sido indebidamente explotado en ninguna fase del proceso de producción.



El Reconocimiento de Excelencia Artesanal se otorga exclusivamente a productos artesanales hechos de un material natural o de una combinación de materiales naturales, por ejemplo:

- Cerámica (barro, barro cocido, alfarería, cerámica de gres, porcelana)
- Metal (plata, oro, bronce, hierro, peltre)
- Fibras naturales (bambú, vetiver, ratán)
- Piedra (preciosas, semipreciosas, jades)
- Textiles (algodón, seda, lino)
- Madera (incluye papel y laca)



(...) “El Reconocimiento de Excelencia Artesanal se otorga exclusivamente a productos artesanales hechos de un material natural o de una combinación de materiales naturales” (...)

De esta manera, el Reconocimiento a la Excelencia Artesanal de la UNESCO, se posiciona como una herramienta útil para fomentar la concertación y debate a nivel regional e internacional sobre los diversos campos de la cultura y contribuir así a mejorar la condición del artesano, proteger las creaciones artesanales, promover la creatividad y la innovación y armonizar la captación de datos sobre la artesanía. Además,



Julio Gallardo, artesano peruano, ganador del Reconocimiento a la Excelencia Artesanal para los países andinos.

fortalece el rol de la artesanía como actividad cultural vinculada a la reducción de la pobreza y el desarrollo sostenible.

En los últimos años, los gobiernos y organismos internacionales han revalorizado el aporte de la cultura al desarrollo sostenible y la importancia de incluirla como parte fundamental de las políticas de desarrollo. En este sentido el desarrollo del sector cultural mediante las industrias creativas (UNESCO: 2006) y por ende de la artesanía tendrá un impacto fundamental como un instrumento de cohesión y reducción de la pobreza convirtiéndose también en un instrumento de cohesión social.

Al ser la única agencia internacional que tiene una visión global del papel socio-cultural y económico de la artesanía en la sociedad, es función de la UNESCO, a través de coordinación de los distintos campos del sector artesanal y de la concertación de los esfuerzos realizados por los diferentes países de la región, el favorecer el logro de una sinergia entre el desarrollo de la artesanía para que se constituya una inversión esencial en el porvenir de las personas y contribuya al éxito de una globalización bien entendida que tome en consideración los principios de la diversidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Simposio UNESCO/CCI. **La Artesanía y el Mercado Internacional: Comercio y Codificación Aduanera**. Manila, 1997.

UNESCO. **Comprender las Industrias Creativas- Las Estadísticas como apoyo a las Políticas Públicas**. Alianza Global, 2006.



Detalle de Manto funerario Paraca, Perú
Fotografía: Juan Pablo Serrano

Parisina Malatesta*

Artesanía: lo sagrado y su trivialización en el mundo de hoy

* Escritora, Licenciada en Letras, radicada en Venezuela.



Este es un momento particular para las artesanías en América y probablemente en el planeta porque refleja el mundo en que vivimos; un mundo inquietante, donde incomunicación, ausencia y falta de contacto pueden parecer naturales, al punto de pasar por alto que el “progreso” muchas veces avanza hacia la fragmentación del ser humano.

Si nos preguntamos por qué sucede esto y si observamos nuestro vivir, sentimos que hoy día se vive llenos de prisas, ajenos a la vida que respira alrededor y somos apenas responsables de nuestro hábitat y del frágil equilibrio de su ecosistema. Al hombre y a la mujer contemporáneos se les dificulta conciliar lo sagrado y lo profano.

(...) desde tiempos remotos el ser humano se dedicó a la artesanía, en toda su asombrosa variedad, sencillamente porque con este hacer podía cubrir todas sus necesidades, incluso las éticas y estéticas.

Pero, si miramos hacia atrás, vemos que desde tiempos remotos el ser humano se dedicó a la artesanía, en toda su asombrosa variedad, sencillamente porque con este hacer podía cubrir todas sus necesidades, incluso las éticas y estéticas. Su artesanía nace de la naturaleza, la gran maestra del diseño, fuente de su supervivencia, apoyo de su cosmogonía y de lo sagrado. La naturaleza tiene un tiempo, un ritmo y un espacio en el que el hombre primitivo se insertaba de manera natural y por eso era capaz de transmutarla sensorialmente.

Arte textil precolombino

En América la artesanía textil fue notablemente importante; en Perú, por ejemplo, los arqueólogos no clasifican las culturas precolombinas por las tradiciones cerámicas, sino por las textiles: Chavín, Paracas, Moché, Wari, Chimú, Chanca. Todas las piezas encontradas demuestran un arte exquisito y los tejidos se distinguen revelando su origen y prácticas de manufactura así como el estado de la agricultura, ganadería, el sistema numérico, el mundo religioso y simbólico.

Fueron los Incas quienes más desarrollaron el arte textil; para ellos, todo aquello vinculado al tejido tuvo gran importancia ritual, ofrendatoria y funeraria. La obligación de tejer recaía en las mujeres quienes, entre otros propósitos, suplían las necesidades del ejército en campaña; para los Incas, quitar la ropa al vencido era la confirmación inmediata de la derrota.



Toda la creatividad del ikat está en el proceso del amarrado en el que se dará forma a flores, aves, rombos, etc.

(...) las dificultades de la sobrevivencia de un arte antiguo, requieren de una capacidad de observación que resulta casi imposible en este mundo orientado por el pragmatismo y marcado por la velocidad (...)

Anteriores a los Incas, los antiquísimos textiles Paracas (siglo VI a. de C. al I de nuestra era) revelan un insuperable grado de especialización poco librada al azar, aunque cada figurilla fuera sutilmente distinta a las otras; esto mismo sucede con los antiguos tapices persas, hechos a mano y en grupo.

El hallazgo de los textiles Paracas se produjo en 1925, cuando el arqueólogo peruano Julio C. Tello, tras adentrarse en el desierto costero más espectacular del planeta, ubicado a unos 280 kilómetros al sur de Lima, encontró a cuatro metros de profundidad, las tumbas colectivas e individuales de dos cementerios: Cavernas y Necrópolis; los mantos Paracas que aguardaron ocultos bajo tierra durante más de dos mil años están elaborados con tramas que tienen entre 250 a 500 hilos por pulgada, frente a los 85 de los europeos y están enriquecidos con más de 190 matices absolutamente desconocidos en Europa.

Verdaderas pinturas recamadas con aguja sobre fondo de tela llana, muestran diseños geométricos o naturalistas con imágenes que se repiten hasta tres veces produciendo ritmos dinámicos y ágiles, casi sin permitir el vacío. Seres antropomorfos, animales de perfil con cabeza de frente, aves bicéfalas, guerreros, flores, raíces y composiciones mitológicas se nutren de una fuerte fantasía simbólica.

Al observar estos hilados vemos cómo se enlazan a la cultura de su pueblo, tornándose parte de su patrimonio popular, perfeccionado por siglos de ensayo y depuración.

¿Se ha perdido este fantástico, minucioso y sutil arte? No es difícil darse cuenta de las dificultades de la sobrevivencia



Celina Hurtado, artesana tejedora de paños con la técnica ikat
Archivo fotográfico CIDAP

de un arte antiguo, pues requiere de una capacidad de observación que resulta casi imposible en este mundo orientado por el pragmatismo y marcado por la velocidad, la repetición, el consumo y una apreciación de valores relativos y cambiantes.

Tejedores modernos: el Ikat

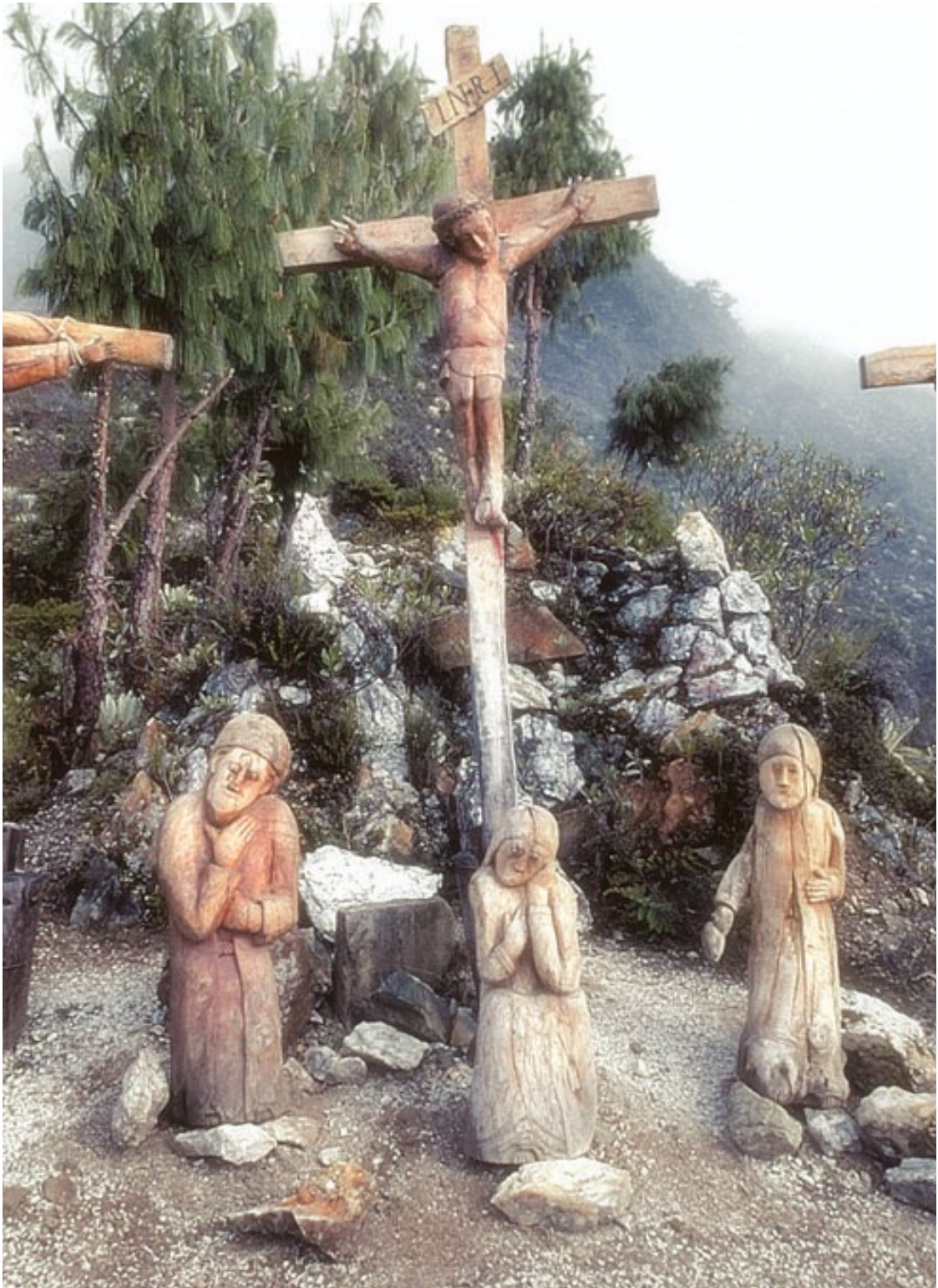
Gualaceo es un pequeño y pintoresco pueblito de la provincia del Azuay, ubicado al sur andino ecuatoriano, donde aún pervive una de las artesanías más notables del mundo: el Ikat, antiquísima técnica de tinte de tejidos, transmitida de generación en generación.

Su nombre proviene de una palabra malaya: mengicat (amarrar), que hace referencia al paso fundamental del proceso que consiste en teñir los haces de hilo, como paso previo al tejido, menos ciertas partes que son amarradas con cabuyas. El dibujo que se obtiene se debe a aquellas zonas donde no penetró la tintura; la habilidad del

artesano es tanta que con sólo mirar las sogas amarradas puede identificar el diseño.

El Ikat revela el parentesco entre varios pueblos del mundo, pues existió en Japón y Egipto en los siglos VI y VII d.C. y se difundió por el Medio Oriente y la India. Es probable que su lugar de origen haya sido Indonesia; se podría pensar en descubrimientos simultáneos o en contactos remotos entre América y Asia, hipótesis que conducen a mirar el fascinante actuar del Ser Humano sobre la Tierra que, en buena parte, es aún un interrogante.

Puesto que es un trabajo sobre todo femenino, corresponde a la mujer dar inicio a las etapas previas al tejido en el telar. Una vez seleccionado el diseño que puede repetirse en todo el paño, sobre el banco de urdir colocan los hilos que forman el largo de la tela y enseguida la artesana amarrará con cabuyas estas hebras; toda la creatividad del Ikat está en el proceso del amarrado con el que se dará forma a flores, aves, rombos y tantos otros motivos.



Cristo de madera.

Fotografía: Jorge Provenza, Venezuela



Artesano venezolano
Fotografía: Jorge Provenza, Venezuela

Cuando la artesana termina de amarrar quita los hilos del banco y los tiñen: diferentes plantas, de su entorno, darán distintos colores; entonces es el hombre quien colorea los hilos, cuidadosamente desamarrados, en el tradicional telar de cintura y será quien fije los dibujos con el paso prolijo de la urdimbre.

Si bien los tejedores son pocos, todo el pueblo los conoce, se puede visitarlos y en sus talleres es posible asomarse a gestos milenariamente repetidos una y otra vez, revelando siempre el sentido de la creación.

El Ikat, una labor atávica y casi mística, testimonio de parentesco entre pueblos, practicado en muchas épocas y lugares del

mundo, representa con su supervivencia una auténtica posibilidad de disfrutar de una expresión de la belleza ancestral y ceremonial.

Juan Félix Sánchez, el legendario tejedor de los Andes venezolanos

En los Andes de Venezuela, en el filo de El Tisure, un páramo a 3.400 metros de altura, entre 1952 y 1981, un singular artista paramero, Juan Félix Sánchez, construyó sin cemento una Capilla de piedra; cuando cumplió ochenta años, cerca de ella, esculpió en madera a la intemperie, el Santo Sepulcro y

(...) “La creación artesanal está expuesta a diferentes riesgos y obstáculos, pero sobre todo a un poderoso enemigo: el mismo ser humano porque pierde la memoria, olvida el conocimiento, deja de interesarse en los secretos que los ancianos pasan a los jóvenes.” (...)

las figuras del Calvario en cuyos rostros se manifiesta el peso del dolor que embarga sus almas, con conmovedora seriedad y elegancia.

Todo este sitio, impregnado de una espiritualidad que trasciende, fue declarado Monumento Nacional desde 1982.

En El Tisure hay una única y muy singular casa, la que construyó Juan Félix y donde vivió hasta los 92 años, hecha de piedra, sin ningún tipo de argamasa, con paredes de más de un metro de ancho, sin luz eléctrica ni ventanas, excepto por tomas de luz natural en el techo; está a veinte kilómetros de la ciudad de San Rafael de Mucuchíes, pero a unas cinco o seis horas a pie por un terreno de montaña, sin senderos.

Juan Félix aprendió a tejer con Isaína Dávila, madre de su compañera Epifanía Gil; inventó un telar de tres pedales y se hizo famoso como tejedor de cobijas aunque tejió también sombreros y fueron los mejores de la zona. Su obra empezó a conocerse desde 1979 cuando participó en una exposición de textiles en Mérida y desde entonces recibió varios e importantes reconocimientos por su aporte a las artes plásticas y a la cultura popular.

Su extraordinaria voluntad creativa encierra los secretos de una tradición cultural que se va perdiendo y que permanece sólo en la memoria y en la obra del artista; se nutrió de lo ancestral americano, de lo indígena mucu-chama, etnia hoy desaparecida.

Juan Félix, extremadamente humilde, con su ruana y su sombrero, hechos por él

mismo, con una presencia avasalladora en la que parecen unirse la candidez del niño y la profundidad del asceta, sobre su obra contestaba: “ideas mías”.

El contemporáneo y la artesanía

El deterioro de las tallas al aire libre, en plena montaña, de Juan Félix es implacable; también los textiles Paracas se enfrentan a un peligro, pues tras aguardarse ocultos bajo tierra durante más de dos mil años, iniciaron en menos de cincuenta años un proceso de deterioro por estar expuestos al aire, a pesar de estar resguardados en cámaras frigoríficas; para el Ikat, el riesgo, sencillamente, es desaparecer.

La creación artesanal está expuesta a diferentes riesgos y obstáculos, pero sobre todo a un poderoso enemigo: el mismo ser humano porque pierde la memoria, olvida el conocimiento, deja de interesarse en los secretos que los ancianos pasan a los jóvenes.

Sin embargo, en nuestro mundo, aún existen artesanos que son capaces de recrear las líneas de lo esencial; pero para hallarlos, a muchos hay que buscarlos entre los pueblos de ascendencia indígena, herederos de tradiciones milenarias o bien junto a aquellos entre los que todavía aflora este saber oculto, traducido en una forma diferente de hacer las cosas.

Para artesanos y artesanas, todas las manifestaciones de la vida tienen un sen-

(...) “El artesano, en sí mismo, es un asombro porque conoce su obra, la siente, sabe para qué sirve cada objeto que realiza, aunque ignore el uso que le dará quien la adquiera.” (...)

tido que trasciende y para cada momento de este transcurrir hay una expresión o un objeto realizado con una técnica, con un dibujo y un material específico.

Las piezas que provienen de tradiciones, de un arte que se inspira en la naturaleza y que toma materiales de ella no dejan de maravillarnos, tanto por la perfección de sus dibujos como por su utilidad. El artesa-

no, en sí mismo, es un asombro porque conoce su obra, la siente, sabe para qué sirve cada objeto que realiza, aunque ignore el uso que le dará quien la adquiera.

La artesanía y lo sagrado son esenciales al Ser Humano, como la vida misma; es nuestra responsabilidad transmitir a las jóvenes generaciones la memoria de estos saberes, de estos conocimientos.

Bibliografía consulta

Amodio, Emanuele. La artesanía indígena en Venezuela. Dirección Nacional de Artesanías y Arte Popular, Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, 1997

Arellano, Fernando. Una introducción a la Venezuela Prehispánica. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 1987.

Aret, Isabel. La artesanía folklórica de Venezuela. Monte Ávila Editores. Caracas, 1979.

Carandini, Andrea. Arqueología y cultura material. Editorial Mitre. Barcelona, 1984.

De Humboldt, Alejandro. Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente Nuevo Mundo o descripción de las Indias Occidentales. Monte Ávila Editores. Caracas, 1985.

Delgado, Rafael. Los petroglifos venezolanos. Monte Ávila Editores. Caracas 1976.

Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Academic Press, Nueva York, 1973.

Haber, Alejandro F. Una arqueología de los oasis puneños. Universitas Libros, 2006

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama, 1969-

Levi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. Fondo de Cultura Económica. México, 1972.

Martínez Borrero, Juan; Einzmann, Harald. La cultura popular en el Ecuador, tomo 1, Azuay. Tercera edición, CIDAP, Cuenca, 1993.

Naranjo Villavicencio, Marcelo, Coordinador. La cultura popular en el Ecuador, tomo 2, Cotopaxi. CIDAP, Cuenca, 1986.

Ortiz de Villalba, Juan Santos. Antiguas culturas amazónicas ecuatorianas. Centro de Investigaciones Culturales de la Amazonía Ecuatoriana, 1981.

Sujo Volsky, Jeannine. El estudio del arte rupestre en Venezuela. Publicaciones UCAB. Caracas, 2007



Gabriele Coen*

Nuevas tendencias del comercio artesanal para América Latina

* Consultor Técnico italiano en Artesanías, ha trabajado para varios organismos tanto en América cuanto en Europa, actualmente reside en Honduras



Taller de capacitación de tejido con paja toquilla dictado por Mari Cuji. Archivo fotográfico del CIDAP.

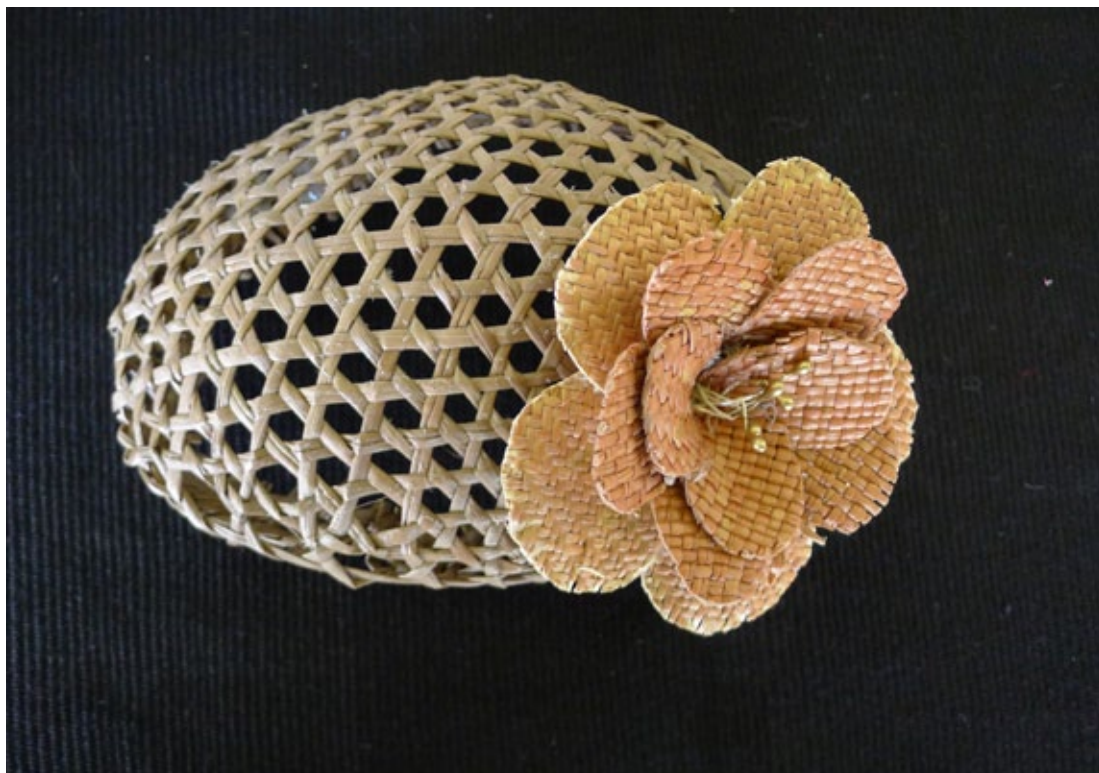
(...) ha surgido la vertiente de manualidades como una forma de creación de ingresos para los núcleos urbanos y rurales marginados del mercado, desvalorizando de esta manera la artesanía a productos sin algún valor agregado de identidad y cultura local.

Las transformaciones socioeconómicas en América Latina de los siglos XIX y XX han significado grandes cambios en las economías nacionales que estaban centradas en sociedades rurales, en las cuales la producción artesanal garantizaba la elaboración de bienes de primera necesidad de acuerdo a las necesidades de consumo del mercado local, caracterizado por ser limitado y poco diversificado. Estos procesos han reducido la producción artesanal a una actividad complementaria de las labores rurales, disminuyendo por lo tanto el valor del trabajo artesanal y el nivel de calidad del producto con grandes efectos negativos en la calidad de vida de los artesanos y artesanas.

La implementación a final del siglo pasado de los programas de ajuste estructural en América Latina, ha venido ampliando la brecha existente entre producciones formales e informales, marginando al sector artesanal a una economía de subsistencia. Durante este periodo, dentro de este sector ha surgido la vertiente de *manualidades* como una forma de creación de ingresos para los núcleos urbanos y rurales marginados del mercado, desvalorizando de esta manera la artesanía a productos sin algún valor agregado de identidad y cultura local.

Concordantemente con lo señalado, el desarrollo de la industria turística ha vulgarizado la artesanía con la producción masiva de *souvenirs* dirigidos a ofrecer productos baratos y de calidad regular para un segmento específico de consumidores. Este panorama se torna constante para la casi totalidad de los países latinoamericanos, que se expresa en la falta de alternativas de evolución y adaptación de la producción artesanal a las condiciones socioeconómicas actuales y la situación de estancamiento y recesión en la que se encuentra actualmente el sector artesanal.

Ante esta realidad, es urgente la necesidad del rescate del sector artesanal, su reconocimiento como sector productivo que involucra importantes volúmenes de empleo y su dignificación por representar la cultura material viva de la humanidad. Es decir, apremia dar visibilidad al sector artesanal dentro de las economías nacionales



Archivo fotográfico del CIDAP.

(...) Estos procesos han reducido la producción artesanal a una actividad complementaria de las labores rurales, disminuyendo por lo tanto el valor del trabajo artesanal (...)

latinoamericanas, cuyo proceso parte necesariamente en la revalorización del producto mismo, superando la conceptualización antropológica y economicista existente.

Profundizando este tema, históricamente el enfoque y conceptualización de la artesanía en América Latina, han sido marcados por una visión etnológica con el propósito de enfatizar el componente cultural, lo cual ha contribuido a mantener viva la identidad étnica de las distintas poblaciones del continente. La artesanía como folklore y como cultura popular han sido las manifestaciones más visibles de esta conceptualización, oponiéndose a la industria y la tecnología.

Por otro lado, los procesos de desarrollo económico de la últimas décadas conciben y reducen al sector artesanal a un proceso productivo y de cadenas de valor con miras al mercado, preocupándose más por el consumo y comercialización de los productos que por la valorización de los componentes culturales, estéticos y sociales, como valores diferenciales y competitivos ante productos análogos de origen industrial.

Sobre estos valores, en otras latitudes, se propone la conceptualización del producto artesanal como producto homólogo, complementario o sustituto del producto industrial, con el valor agregado de la iden-

(...) los procesos de desarrollo económico de la últimas décadas (...) se preocupan más por el consumo y comercialización que por la valorización de los componentes culturales, estéticos y sociales (...)

tividad, que no solamente lo diferencia de la producción industrial sino que es fruto del sincretismo entre el referente cultural de origen y las necesidades del mercado de destino, logrando una interacción dinámica entre las culturas autóctonas y las de otras regiones.

Respecto al replanteamiento productivo, la producción artesanal, como toda actividad productiva, precisa por lo tanto de un proceso de innovación permanente basado

en la adaptación del producto para que pueda satisfacer las necesidades funcionales, estéticas, ambientales y sociales; se precisa una innovación del producto artesanal en relación con la necesidad de consumo de las sociedades actuales, superando los tipos y la tradición propios de la producción artesanal latinoamericana.

En este ámbito juega un papel importante el concepto de calidad, que ha venido evolucionando superando la definición de *producto bien hecho*. La inserción del diseño en el proceso de desarrollo del producto, permite recuperar en la artesanía los valores cualitativos (funcionales, productivos, estéticos y ambientales) propios de las producciones artesanales ancestrales, incorporándolos en las necesidades de consumo de las sociedades actuales y generando de esa manera, sinergias entre las culturas autóctonas y las de otras latitudes.

La *calidad funcional* no es más que la síntesis de los patrones de consumo local y foráneo, la *calidad productiva* es meramen-

Archivo fotográfico del CIDAP.





Festival Artesanías de América 2012. Archivo fotográfico del CIDAP.

Retablo peruano. Archivo fotográfico del CIDAP.



(...) “La inserción del diseño en el proceso de desarrollo del producto, permite recuperar en la artesanía los valores cualitativos propios de las producciones artesanales ancestrales” (...)

te el grado de depuración de las formas y estructuras, la *calidad estética* alude a enfatizar el equilibrio entre la función y la forma y la *calidad ambiental*, muy propias de las culturas ancestrales, no es más que el equilibrio entre la calidad funcional y la calidad estética.

El replanteamiento productivo comporta inevitablemente reformular la comercialización artesanal, cuyo proceso de definición de la estrategia de mercado adecuada a las necesidades de consumo de las sociedades actuales, tiene que partir de la identificación de los nichos de mercado con mayores ventajas competitivas y comparativas para la producción artesanal, dada su peculiaridad de producción cualitativamente importante por el valor cultural intrínseco pero cuantitativamente limitada por tratarse de una producción básicamente manual.

Esta identificación nos lleva a la segmentación del mercado de acuerdo a parámetros básicos tales como clase social, nivel de renta, nivel sociocultural, entre otros. El sistema de distribución actual es mucho más articulado que el de las décadas pasadas basado en las tiendas de artesanía, aún presente en América Latina, con grandes efectos negativos para el producto artesanal estando bajo un mismo techo con souvenirs y manualidades.

En la realidad, en las necesidades de consumo de las sociedades actuales latinoamericanas existe una demanda que no está siendo satisfecha por la producción artesanal local, sino es atendida por productos artesanales foráneos que bien pueden ser producidos localmente. Esta demanda

representa una oportunidad inmediata y de fácil lectura perteneciendo al mismo entorno, que puede generar la sustitución de importaciones, multiplicar las fuentes de empleo, formalizar las unidades productivas, fortalecer la cultura empresarial y quizás lo más importante, crear un concepto propio a nivel estético y ambiental.

Esta demanda, que existe también en el mercado exterior y está siendo atendida por productos artesanales principalmente de origen asiático, nos indica que la segmentación del mercado abarca un amplio abanico de nichos tales como antigüedades, baños, bisutería, bodas, camping, caza, cocinas, construcción, deporte, floricultura, funeraria, herboristería, hoteles, iluminación, imaginería, jardinería, juguetes, mascotas, moda, museos, náutica, oficinas, pesca, piscina, regalos, repostería, restaurantes, entre otros, en los cuales participan todos los subsectores artesanales. La motivación de compra del producto artesanal hoy en día se da por su diferenciación frente al producto estandarizado industrial y por su valor cultural considerado como elemento asociado a una determinada posición social; es más, el producto artesanal está siendo solicitado por segmentos de consumidores de mayor poder adquisitivo.

En este ámbito, el ejemplo del mercado europeo de artesanía es significativo en cuanto nos indica que el 65% de las importaciones de artesanías está dirigido al segmento de decoración de interiores, abarcando múltiples nichos de mercado antes mencionados. Más en detalle, los productos en madera ocupan el mayor índice (31%) con objetos para todos los ambientes,



Productos utilitarios en paja toquilla, Genoveva Malo y Julia Tamayo, Ecuador



Sombrero en paja toquilla, Asociación de Toquilleras María Auxiliadora, Ecuador



Figura de cerámica. Gustavo Salas, Perú.

seguido por objetos de vajillas en cerámica (15%) que compiten con productos de design industrial, mientras los artículos en fibras vegetales y vidrio (14% cada uno) se caracterizan como complementos auxiliares de muebles, al igual que los textiles (10%). Por último, los objetos en metales (11%) se dirigen esencialmente a artículos de iluminación.

Asumir esta realidad significa también replantear el valor percibido del producto artesanal, algo más que el precio final puesto a la venta; en América Latina, la fijación del precio del producto artesanal sigue basándose en la estrategia de un continuo esfuerzo para reducir los costos de producción, aumentar las horas y jornadas de trabajo, reducir los salarios, menguar la calidad de las materias primas, llegando finalmente a establecer el precio de venta por debajo de los costos reales, lo cual condena el sector artesanal latinoamericano a una economía informal y de subsistencia.

Sin considerar los importantes y graves daños sociales que esta estrategia genera, entre los cuales están la emigración de la fuerza de trabajo a otros oficios y el desinterés de las nuevas generaciones en la ac-

tividad artesanal, esta vía de actuación es ineficaz en cuanto la capacidad de la industria para reducir los costos de producción es, frente a la producción artesanal, ilimitada, por su mayor volumen de oferta y su racionalización de los procesos productivos.

Es preciso por lo tanto considerar que la fijación del precio del producto artesanal no se da por la suma de los costos y utilidades, sino por la relación con las necesidades funcionales, estéticas y ambientales de la demanda y por los valores diferenciales determinados por la identidad y cultura intrínseca al producto artesanal. Es decir, el precio de venta del producto artesanal debe reflejar el valor percibido por el consumidor de acuerdo a sus necesidades.

Concluyendo, la potenciación de los valores utilitarios, estéticos, ambientales y sociales de la producción artesanal, propios de la época pre industrial donde la producción artesanal suplía las necesidades del ser humano, es la oportunidad que permite diversificar los segmentos de mercado alcanzando una amplia variedad de destinos; en donde la identidad se torna en motor del desarrollo económico, social y cultural.

Kiu-pa

Tapices venezolanos



* Reportaje elaborado por miembros del taller Kiu-pa, ackiupa@gmail.com

(...) “los estudios de la arqueología venezolana coinciden en que estas obras sobre la roca tienen un sentido mágico porque el hombre precolombino tenía una concepción mágico-sagrada de su existencia y del mundo que lo rodeaba” (...)

En 1965 aparece en Venezuela un grupo artesanal denominado Kiu-pa que en lengua de las etnias Timotes y Cuicas significa “Camino”; este taller está orientado a la elaboración de tapices y tejidos, hechos a mano, con lanas naturales y vírgenes.

Es extraordinario cómo este grupo de artesanas toman los petroglifos venezolanos como tema para su obra; llevan años en la exploración y estudio de este patrimonio indígena precolombino, marcado en la piedra. Si bien Kiu-pa nace como un grupo de mujeres tejedoras, hoy está integrado también por hombres y jóvenes, quienes tejen con una técnica precisa y sencilla: el punto español sobre cáñamo.

En sus talleres nacen asombrosos tapices de tonos deslumbrantes, que no obstante respetan y permanecen fieles al trazo puro y original del petroglifo, capaz de transmitirnos la incógnita de su significado.

Los estudios de la arqueología venezolana coinciden en que estas obras sobre la roca tienen un sentido mágico porque el hombre precolombino tenía una concepción mágico-sagrada de su existencia y del mundo que lo rodeaba; este es un aspecto que Kiu-pa tiene muy en cuenta durante el proceso de elaboración de los tapices.

A través de los trazos del petroglifo es posible acercarse a una comprensión de la cultura y del temperamento artístico del hombre primitivo. Los petroglifos son una manifestación del arte indígena, nutrido de un profundo sentido espiritual como un recordatorio o un símbolo que reproduce en pequeña escala el sentido de la creación. De



(...) “los diferentes efectos ópticos que produce el petroglifo, en especial en el amanecer y durante el ocaso, nos permite suponer que estos cambios fueran esenciales en las ceremonias y rituales” (...)

aquí la devoción en su ejecución: el petroglifo es reflejo de la sociedad mística que lo genera.

Sobre los petroglifos no se aventuran interpretaciones, si bien en muchos casos parecen reflejar con claridad un sentido vinculado al sitio donde se encuentran, a su poderosa relación con la naturaleza y la vida cotidiana del pueblo que los realiza como caminos, mapas, mitos, cultura y religión.

Un aspecto interesante que enfrenta Kiu-pa, en relación a los petroglifos, es la ubicación espacial sobre la piedra, en consecuencia sobre el cáñamo; para ello investiga, en abundante material bibliográfico, cuál es la posición real y se cuestionan si un lugar falso podría interferir en la fuerza de su expresión.

Este problema no se presenta en las pin-



turas rupestres de las paredes de una cueva (muy pocas en Venezuela), ni en las Líneas de Nazca, por ejemplo, pero sí en los petroglifos. En este sentido, el historiador Rafael Delgado, (Delgado: 1976) señala que, ingenuamente, algunos autores colocan fotos y dibujos de petroglifos en posiciones falsas.

Algunos petroglifos parecen haber sido hechos sin dibujo previo, observa Rafael Delgado, su tosquedad así lo indicaría; sin embargo, casi todos fueron dibujados previamente sobre la roca y su forma corregida varias veces. La perfección de los círculos, la rectitud de algunas líneas no dejan dudas sobre esta preparación técnica.

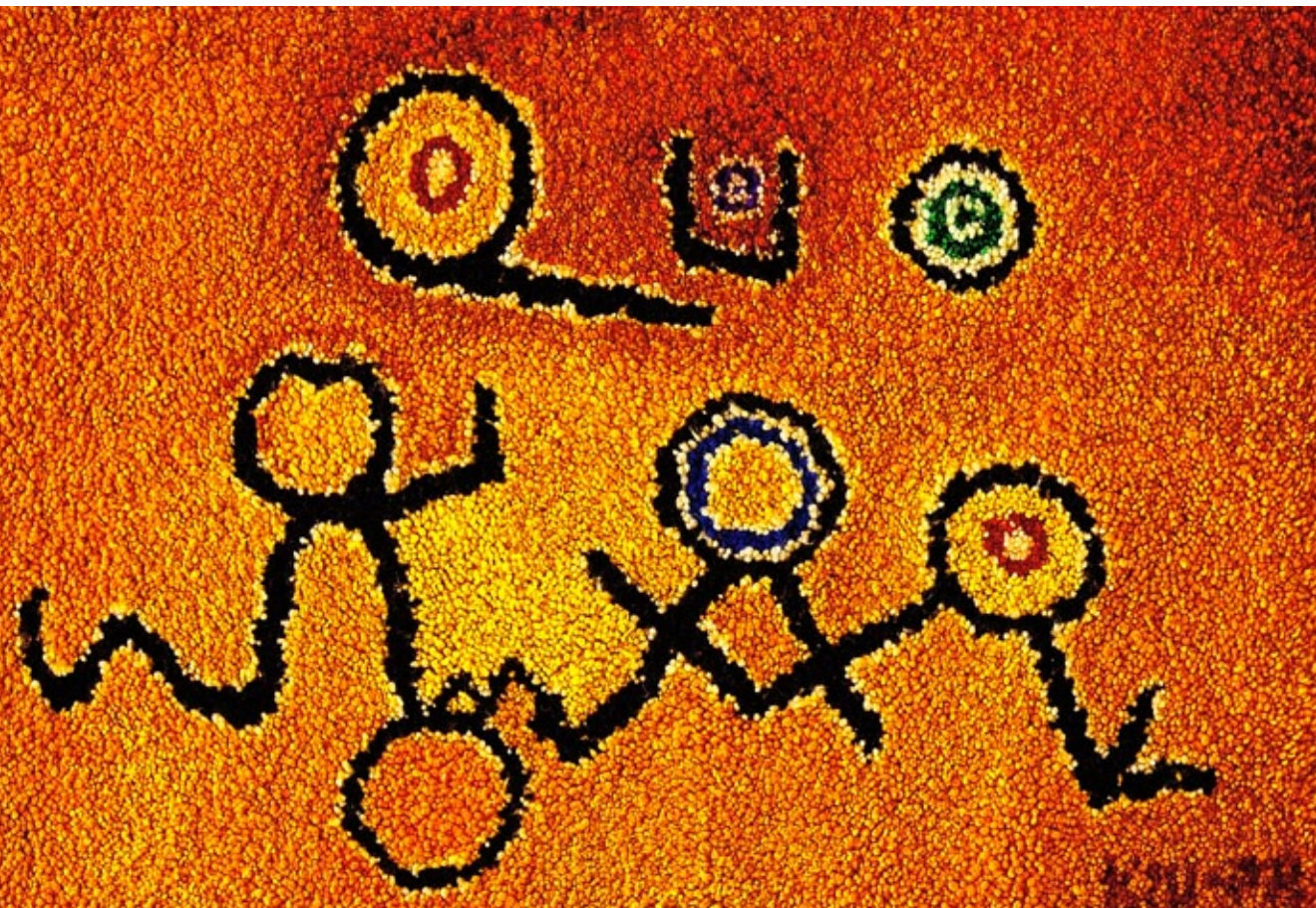
Al parecer eran dibujados con alguna materia blanca y una vez corregido y aprobado se iniciaba el grabado, tallando la piedra por el sistema de percusión mediante punzones, martillos líticos y piedras

de puntas afiladas, hechos tal vez con alguna variedad del cuarzo; lo más probable es que hicieran primero pequeños hoyos para unirlos después.

Este procedimiento permite que el petroglifo en la naturaleza mute, se agrande, se achique o incluso desaparezca de acuerdo a la luz del sol. Los diferentes efectos ópticos que produce el petroglifo, en especial en el amanecer y durante el ocaso, nos permite suponer que estos cambios fueran esenciales en las ceremonias y rituales.

No es difícil imaginarse la complejidad a la que se enfrenta Kiu-pa, pues no es sólo la búsqueda de la posición real del petroglifo, su efecto y vibración sino la exactitud de sus líneas sobre el cáñamo; y, en este sentido, al igual que el hombre primitivo, Kiu-pa, a mano alzada busca, corrige y define los trazos sobre el cáñamo.





(...) “una de las manifestaciones más evidentes del trabajo del indígena, del artesano primitivo, es que se desconoce sus nombres; estamos frente a un arte anónimo” (...)

En la realización del tapiz, primero se aborda el petroglifo en sí, usualmente tejido en tonos blancos o negros. Cuando esta etapa termina, se da inicio al tejido del espacio que rodea al petroglifo, aquello que se siente como su atmósfera y es aquí donde Kiu-pa deja libre su creatividad y expresión pictórica.

En general, los colores proceden de una pintura modelo realizada sobre papel, por algunos de los maestros pintores de este grupo; más tarde, las pinturas se guardarán en los archivos del taller. En algunas ocasiones es posible que, una vez tejido el petroglifo, el artesano “pinte” con las lanas, dejando fluir los colores, sin un modelo previo.

A veces se aborda el fondo del dibujo de manera más específica, incluyendo la roca y el suelo con la vegetación del espacio natural donde aparece el petroglifo. Esta búsqueda y su consecuente expresión en el cáñamo, se debe a que Kiu-pa durante su existencia y en la medida de sus posibilidades, se ha exigido ir al sitio de origen y documentar mediante fotografías estas incursiones, a veces verdaderas exploraciones.

Una de las manifestaciones más evidentes del trabajo del indígena, del artesano primitivo, es que se desconoce sus nombres; estamos frente a un arte anónimo. Esto ocu-

rre con Kiu-pa, no llega a nosotros el nombre de sus tejedores sino su obra y es ella la que nos impresiona. El trabajo de Kiu-pa se centra en el trabajo en equipo, en el abrirse a una búsqueda, a preguntar, a hacerse sensible a los materiales con los cuales se teje y al mismo tiempo al mundo interior de cada uno de los artesanos y artesanas.

El trabajo en grupo permite que a cada quien correspondiera una posibilidad de ese hacer, que uno se torne más hábil en el tejido del borde del tapiz, otro en el dibujo del petroglifo, etc.

Los tejedores, antiguamente, acompañaban su labor con música y cantos; en el caso de Kiu-pa con lecturas, preguntas y música.

En la misma dirección del hombre primitivo, Kiu-pa no está interesada en la búsqueda del arte por el arte. Si bien para el indígena, utilidad y belleza no se separan, en el caso de este grupo, el campo de la utilidad de un tapiz permanece sólo en el ámbito de lo contemplativo, en la trascendencia de una necesidad estética y temática inherente al ser humano de todos los tiempos.

Mediante una profunda sencillez Kiu-pa transmite a los jóvenes esta técnica, esta posibilidad de tejer, esta búsqueda es reflejo de un tratar y de una voluntad creativa.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Delgado, Rafael. **Los petroglifos venezolanos.** Monte Ávila Editores. Caracas 1976.



Otavalos - Ecuador

Estelina Quinatoa Cotacachi

Los Otavales

Símbolos, signos y
significados de su
vestimenta

* Antropóloga, Coordinadora de Investigación y Documentación de la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México y Curadora de la Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular/Museo Franz Mayer





Urdimbre - Telar de pedal. Mónica Malo - Azuay - Ecuador
Fotografía: Juan Carlos Astudillo

La vestimenta es la manifestación cultural más antigua y refinada de las sociedades.

Archivo autora.



La vestimenta de los diversos grupos humanos originarios de Ecuador, hoy oficialmente reconocidos como nacionalidades y pueblos indígenas, es el elemento más visible de su identidad cultural, a pesar de que la modernidad globalizadora ha exigido cambios superficiales y a veces sustanciales para su supervivencia.

Para adentrarnos en el tema del vestuario, retrocederemos brevemente hasta los inicios de los grupos humanos que se desarrollaron en el territorio ecuatoriano.

El vestido, en un principio, aparece como una respuesta de adaptación del ser humano al medio ambiente, para protegerse de los diferentes climas de la naturaleza; así durante milenios las personas fueron solucionando la necesidad de cubrir su cuerpo.

La vestimenta es la manifestación cultural más antigua y refinada de las sociedades. Nuestros antepasados han utilizado todos los recursos que la Madre Naturaleza les prodigaba para la elaboración de su vestido; los materiales usados dependieron de las épocas y de las regiones: pieles de animales, corteza de árboles, fibras vegetales,

algodón, ceibo decorados con semillas, conchas, etc.

Los adornos en el vestido y en el cuerpo fueron fundamentales para la caracterización de cada grupo humano, que más tarde llamaríamos “identidad de grupo” o “cultura” de acuerdo a la forma de los vestidos, de vestirse y de adornarse.

El vestuario masculino y femenino da cuenta del grado de desarrollo social, cultural y económico. Además demuestra la tecnología, la funcionalidad, la expresión estética, la simbología religiosa y el estatus social y ahora económico de los pueblos indígenas.

La presencia de los Incas y más tarde de los españoles incidieron en la identidad de hombres y mujeres en nuestro territorio. De manera que la vestimenta actual posee rasgos de estos dos aportes y además de la evolución e involución de dichos rasgos durante la Colonia, la República y por los contactos con sociedades de otros países y continentes de nuestros días.

En los pueblos y nacionalidades, fundamentalmente de la Sierra, desde décadas

“(...) la vestimenta actual posee rasgos de estos dos aportes —incas y españoles— y además de la evolución e involución de dichos rasgos durante la Colonia, la República y por el contacto con sociedades de otros países y continentes de nuestros días.” (...)

atrás, son las mujeres quienes continúan manteniendo la ropa tradicional, aunque con nuevos materiales y con cambios de formas por la moda contemporánea que también incide e influencia a los indígenas. Los hombres, con pocas excepciones, han asimilado la forma de vestirse de la población mestiza.

En la actualidad, sobre todo la población juvenil y los niños, ya no usan el vestido tradicional; en la vida diaria, usan la vestimenta mestiza. Solo visten sus trajes tradicionales en momentos especiales como festividades, viajes, presentaciones públicas, etc.

Es imprescindible reconocer que los “Otavalos” no forman una sola identidad cultural al haberse desarrollado desde los valles hasta los páramos, pasando por todos los pisos climáticos, en el campo y en la ciudad, en la provincia de Imbabura y en casi todas las demás provincias y ciudades del Ecuador, inclusive en el extranjero; son culturas similares y diferentes a la vez porque comparten costumbres, rituales, tecnologías agrícolas, textiles y artesanales, actividades comerciales, etc., se diferencian en el vestido y en pocas costumbres y actividades.

Varios miembros de las comunidades indígenas de la provincia de Imbabura, en especial los grupos comerciantes que han recorrido otros países e incluso otros continentes, tuvieron un proceso más abierto y acelerado en relación al vestido que los demás pueblos indígenas del Ecuador.



Archivo fotográfico Estelina Quinatoa.

El contacto con otras culturas ha incidido de dos maneras: una para mantener su identidad en el vestido y el idioma con una fuerte resistencia y otra para tomar elementos nuevos e incorporar a su vestimenta, sobre todo, en relación a los materiales empleados.

Cada comunidad ostenta características propias que se evidencian primero en su vestimenta, luego en su lenguaje y en las actividades principales a las que se dedican. Por ejemplo, entre las mujeres de las comunidades del lado oriental del volcán Imbabura como Zuleta, Angochagua, San Clemente, entre otras, su forma característica de vestir actual es la falda plisada y la blusa bordada con hilos de colores sobre tela blanca.

Las mujeres de las comunidades de Quinchuquí, Agato, Peguche, Otavalo, etc. mantienen todavía sus anacos: blanco y colores oscuros, de formas rectangulares, usa-



Archivo fotográfico Estelina Quinatoa.



Archivo fotográfico Estelina Quinatoa.

das de manera vertical, la camisa bordada en tela blanca, etc.

Hasta hace unas décadas atrás, las mujeres indígenas elaboraban con sus propias manos la ropa masculina y femenina, desde la obtención del material hasta los acabados; ahora esa capacidad y autosuficiencia se ha perdido por múltiples razones. La obtención del vestuario ahora depende del mercado y de la capacidad de adquisición; situación que ha trastocado, de cierta manera, los rasgos identitarios de la vestimenta indígena otavaleña.

La vestimenta de los pueblos indígenas de Imbabura ha ido cambiando paulatinamente, como se puede establecer en grabados y fotografías antiguas. El uso del sombrero de fieltro por mujeres y hombres, a través de los cuales y por sus colores (marrón y crema) y formas se diferenciaban de un lugar a otro; el uso de las *umawatarinas* o paños para amarrarse la cabeza o el uso

de las “orejeras” (sartas muy largas de cuentas doradas), ahora limitadas a las presentaciones oficiales o festivas.

Los ponchos de antaño fueron de colores rojos y listas de colores, luego azules llanos. En los años cuarenta, Alejandro Quinatoa Santillán, artista en textiles, crea el poncho “Quijón” (“Jijón”) poncho a cuadros, tejido en telar de cintura; su primer hijo, Segundo Quinatoa Cotacachi, con apenas seis años de edad, fue quien vistió este poncho en las fiestas de “Capitán” en la comunidad de Quinchuquí.

Desde entonces el poncho “Quijón” marcó la moda identitaria de los Otavalos que dura hasta la actualidad aunque ahora de fabricación industrial; los ponchos de dos caras (de diferentes azules) y los tejidos en *kallua* o telar de cintura, son los más caros y más preciados.

Los objetos del vestuario y adornos que comparten todas las mujeres de Imbabura



Archivo fotográfico Estelina Quinatoa.

son las *walkas* o collares, las *makiwatanas* o brazaletes, las *fachalinas* o mantas que cubren el dorso y los *alpargates* o zapatos indígenas.

El follón o falda plisada, especialmente en colores llamativos, tiene la influencia inca-hispana, pero sobre todo fueron impuestos por los hacendados pues vino como moda desde mediados del siglo pasado. La camisa femenina, ahora llamada blusa, su forma particular, se mantiene por años como identidad femenina de esos pueblos.

Los hombres usan en su mayoría ropa mestiza, solo algunos ancianos visten de manera cotidiana el poncho de acuerdo a la identidad de su comunidad; el uso del traje tradicional masculino, se puede apreciar en momentos ceremoniales y festivos durante todo el año.

El *anaco* que es la forma más antigua de falda femenina y que antecedió al incario, es una prenda que se mantiene de forma definida frente a las imposiciones y a las diferentes modas indígenas.

Las camisas o blusas de las mujeres que usan *anaco*, en estos años, han ido cambiando drásticamente en distintas formas; si bien, todas son bordadas con hilos de colores, tienen cierto aire de las blusas femeninas mestizas. Estas prendas usan más las jovencitas, a pesar de esto, la camisa femenina tradicional se mantiene firme.

El traje masculino tradicional de estos grupos continúa siendo utilizado aunque con ligeros cambios en el tiempo de uso, por ejemplo: el poncho azul, pantalón o “calzón” blancos, camisa blanca y sombrero borsalino son usados solo en tiempos oficiales y festi-

vos tanto públicos como privados.

De estos objetos de vestir masculinos y femeninos podemos evidenciar la simbología de algunos de ellos que viene desde mucho tiempo atrás y que ahora debemos reconocerlos y fortalecerlos al interior de nuestras comunidades.

La *umawatarina* femenina es una reminiscencia de la “*añaca*” inca, es decir de la manta doblada que llevaban las mujeres de élite en el *Tawantinsuyo*. Su variedad en el uso da cuenta de ello: abierto cubriendo la cabeza y parte del rostro, amarrada la cabeza con dos extremos en la parte inferior de la nuca y dos extremos a la espalda, el “*tacinado*” (anidado) con diferentes dobleces de acuerdo a cada Comunidad.

Las *walkas* o collares de colores dorados, taxos y rojos tienen una reminiscencia del oro y el *spondylus* originales; simbolizan los colores del sol y de la sangre que significa vida y fertilidad.

Las *makiwatanas* o brazaletes de todas las gamas de rojo les otorgan fuerza y resistencia física a las mujeres que las portan; simbolizan la vida, fertilidad de la concha *spondylus princeps* (rojas) y calcifer (moradas) y permite la temperatura cálida requerida por el cuerpo femenino.

Las camisas bordadas son de estilo europeo, con reminiscencia de las blusas de las mujeres campesinas de ese continente, pero que en estos siglos han tenido una adaptación andina.

Los *chumbis* o cinturones cumplen un funcional papel como es sostener los *anacos*; son sobre todo una combinación de estética y simbología holística, representan el

estatus femenino y ahora la capacidad de adquisición.

El *chumbi* externo es de distintos colores y decorados, en su mayoría, con formas geométricas y de animales míticos; son evocación de los diseños de los platos de cerámica de la sierra Norte y de la abstracción mental andina representadas en los objetos funerarios ancestrales como vasijas, compoteras, tinajas, cuencos, vasos que para el tiempo de los incas se denominan “*tocapus*”.

La *mamachumbi* es una faja que no se ve, es de color rojo con bordes verdes; hasta hace unos años fue de material exclusivamente orgánico (fibra de cabuya y lana de oveja teñida) ahora son de material sintético, pero persiste el color rojo original. Su función principal es simbólica, el de armonizar el cuerpo y de proteger la matriz de la mujer como parte sagrada femenina. La *mamachubi* es la primera que sostiene los *anacos*.

Como pueblos y nacionalidades indígenas tenemos como una gran responsabilidad recuperar las formas de identidad en el vestir y las técnicas de elaboración tradicional de la vestimenta. Se vuelve necesario que en las comunidades las mujeres retomemos los conocimientos olvidados para volver a elaborar la vestimenta masculina y femenina con identidad propia.

De la misma manera el resto de la población ecuatoriana debe conocer y reconocer esta riqueza cultural, para practicar la interculturalidad respetuosa, equitativa y armónica entre los pueblos ecuatorianos.

Bibliografía recomendada

BUYTRON, Aníbal; COLLIER John. **El Valle del Amanecer**. Instituto Otavaleño de Antropología, IOA. Talleres Gráficos IGM, 1971.

CAILLAVET, Chantal. **Etnias del Norte, Etnohistoria e Historia del Ecuador**. Ediciones Abya Yala. Quito, 2000.

INSTITUTO Otavaleño de Antropología. Revista “Sarance” N° 2. Otavalo, 1994.

QUINATO, Cotacachi Estelina. **Historia de mujeres e Historia de Género en el Ecuador, una mirada al aporte de las mujeres en la historia del Ecuador en la ruta del bicentenario**. Ministerio de Cultura, CUNAMU, Convenio Andrés Bello IPANC, CAB. Quito, 2009.

SAN FÉLIX, Álvaro. **En lo alto grande laguna**. Instituto Otavaleño de Antropología. Imbabura-Ecuador, 1974.



Textos: Revista Etnográfica Yachac*
Fotografía: Ana Abad R.

Tayta Carnaval

Los Cañaris¹ llegamos a obtener grandes conocimientos astronómicos, solíamos observar los astros y en base a aquello pronosticábamos el tiempo. Adquirimos sabidurías sobre el manejo de la *Allpamama*, Madre Tierra, que nos permitió desarrollar sistemas de producción agropecuaria, de construcción y arquitectura así como crear un instrumento que sirve para cálculos matemáticos conocido como la Taptana, utilizado hasta la actualidad.



* Todos los textos son tomados de la "Revista de Etnografía Yachac". Fondo Etnográfico Nacional de Cuenca. Ministerio de Cultura. Cuenca, 2011

¹ La cultura Cañari se encuentra ubicada en la región interandina, en las provincias de Cañar y Azuay, al sur de Ecuador.





Los astros y los signos...

(...)“Los Cañaris a través de miles de años de convivencia armónica con la naturaleza orientan sus actividades mediante la atenta observación del *Inti Tayta* y la *Killa Mama* cuyos ciclos determinan los periodos de producción y reproducción vegetal y animal.(...)”

Las Chakras

(...)“El trabajo familiar y comunitario está vinculado al desarrollo de la agricultura que se sustenta en la atención de cuatro ciclos biológicos fundamentales expresados en los procesos de regeneración, crecimiento, reproducción y fructificación.(...)”

¡Tayta Huayra!

(...) La ritualidad en estos ciclos vitales: *Killa Raymi*, *Kapak Raymi*, *Paukar Raymi*, *Inti Raymi* se manifiesta en el uso de vestimenta, música, danza y alimentación especiales cargados de signos y símbolos que celebran cada ciclo de la vida. (...)



¡Hupaychani!

(...) “El *Paukar Raymi*, fiesta del florecimiento y maduración, se agradece a la *Allpa Mama* o Madre Tierra con cánticos, tambores, pingullos y danzas porque llena y cubre de alegría los campos.”(...)



Danzantes

“(…) Recorren las diferentes comunidades y visitan de casa en casa, anunciando la fiesta del *Pawkar Raymi*, que posteriormente los españoles la denominaron la fiesta de *Tayta Carnaval*. (…)”



¡Salud, abundancia y alegría!

“(…) El *Tayta Carnaval* cañari representa un personaje mítico vestido con una sombrera y zamarros que año tras año visita a las familias, entonando y cantando canciones con su caja o tamborcito y con su pingullo o flauta. (…)”



Warmis

(...) "En esta temporada las mujeres, pidiendo permiso a la *Allpa Mama*, ingresan a la chacra para cosechar los primeros frutos; actividad conocida como *chakrana*..."



Las bendiciones de Allpamama

(...) Para el ritual de *Tayta Carnaval* las mujeres preparan el mote, las papas, asan cuyes, cocinan carne de res y preparan el *aswa*.

Además, forman una *waka* en el centro de la casa, como ofrenda para los *urku yayaku* o espíritus de los cerros. (...)



Chicha para el Tayta...

(...) “Los frutos cosechados y preparados por las mujeres son brindados, con generosidad al *Tayta* Carnaval quien, al entrar a sus casas es recibido con chicha, música, cantos y alabanzas.” (...)



Urku Yaya

El *Urku Yaya*, compañero de *Tayta Carnaval*, los visita a media noche y se sirve del banquete ofrecido, dejando al *ayllu* o familia, en reciprocidad, un *kushi* o suerte para que ten-

gan abundancia de cosechas, goce de buena salud y fortuna; si no realizan la ofrenda deja el *Chiki* o mala suerte y la familia se verá abocada a una serie de dificultades.



Antes del ritual

(...) “Para celebrar el ritual de *Tayta* Carnaval las familias cañaris usan vestimenta especial: los hombres usan camisa blanca bordada, *kushma* o túnica y *chumpi* o faja para el esposo, hijos y hermanos.” (...)



Cantos y alabanzas

(...) “Al son del tambor y *pinkullu* danzan y entonan lalaykuna o canciones referentes a la naturaleza, al amor, a la vida, a la familia, a las deidades como: *Sintula* o canto a la enamorada, *Chitu* o amigo, *Kuybibi* o aves míticas, *Pani* o hermana, *Kuyay* o amor, *toro* o rival, *Kuntur* o poder, etc.” (...)



Festividad

Recorren la comunidad visitando de casa en casa a los parientes, amigos y enamoradas.



Espíritus sagrados

(...) “En la fiesta de *Pawkar Raymi* se cantan relatos sobre los cerros cercanos del *Hatun Cañar*, lagunas, animales y aves sagradas o míticas.” (...)





Fotografía: Erick Coll Textos: Cristina Ordoñez

Los habanos, tradición y sabor

Los expertos señalan que los primeros cultivos de Tabaco se remontan a los cinco mil y tres mil años antes de Cristo. La primera obra escrita sobre su existencia es la *Apologética historia de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas (1527)



¡Santo tabaco!

Es conocido el respeto y amor de los pueblos nativos americanos por el Tabaco, planta de poder utilizada en ceremonias, rituales y festividades sagradas; poseedor de mágicos poderes, de agrado de los dioses, es una valiosa ofrenda para la Madre Tierra.



Los encantos del tabaco

Los ibéricos, a su arribo a la Isla de Cuba en 1492, fueron conquistados por el Tabaco. Hernán Cortés, aficionado de manera súbita al placer de fumarlo, fue uno de los primeros en demostrar su condición de fumador empedernido.

En Europa su presencia se remonta entre 1530 y 1600, desde entonces, el Tabaco cubano es conocido en el mundo por su exquisitez y su muy fina calidad conseguida gracias al ancestral conocimiento en su cultivo y preparación.



La moja

Luego de cosecharlo, durante su traslado de los tercios, las hojas se vuelven frágiles y pierden humedad.



De una en una...

La elaboración de los habanos comienza con la “moja”: las hojas se despegan, de una en una, para recuperar su humedad. ►



Despalillo

Luego se pasa al *despalillo* donde las mujeres extraen la vena de capa de la hoja.



Con agüita y con sus manos...

Las rezagadoras clasifican las hojas por tamaño y color; con una ancestral maestría colocan cada una sobre sus muslos para plancharlas y alisarlas a la vez que las examinan con sus manos mojadas.



El oficio del torcedor

El torcedor realiza el oficio culminante de todo el proceso. Sobre su mesa coloca una media hoja de capote, luego toma entre sus dedos las hojas llamadas “seco” y “volado”; sitúa en el centro la que se conoce como “ligero” y entonces las envuelve.





Todavía el artesano necesita revestir su tabaco. Alisa una capa de hoja, corta las orillas con su chaveta y procede a enrollar el tabaco.

Con la yema de los dedos

Con la goma mínima necesaria en la yema de sus dedos se dedica a pegar los bordes de la hoja.



El habano está listo



Anillado

Se denomina “anillado” al momento en que una anilla, que anuncia la marca, se le coloca cuidadosamente, coronando al puro.

Selección de colores

El control de calidad hace una selección de los mejores habanos; esta fase se conoce como etapa de “escogido de colores”.





Mazos

Luego serán agrupados en pequeños mazos.



Se envasa entonces en cajas para su inmediata comercialización.



Articulistas

Abad Rodas Ana

✉ ana.abad.64@gmail.com

Periodista ecuatoriana con estudios en licenciatura en la Universidad de Cuenca y maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO. Comunicadora en organismos públicos como el Gobierno Provincial del Azuay, Municipalidad de Cuenca, Secretaría Nacional del Migrante y en privados como la Fundación “Paul Rivet”, Arquidiócesis de Cuenca, Colegio de Arquitectos del Azuay; editora y correctora de estilo; ha publicado investigaciones en el campo de las artesanías y de la cultura popular; reportera de radio “Ondas Azuayas”; cronista de las páginas de migración y cultura de diario “El Mercurio” de Cuenca y articulista de este medio de comunicación hasta la fecha.

Coen Gabriele

✉ gabrielecoen2@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes con Master en Desarrollo Económico Local, con más de 25 años de experiencia profesional en fomento de la micro, pequeña y mediana empresa de artesanía en América Latina. Ha desarrollado una importante experiencia en la ejecución de proyectos de formación y asistencia técnica para el sector artesanal con contrapartes institucionales públicas y privadas. Ha participado como líder de equipo y experto en varios proyectos de creación de empresas y mejoramiento de la competitividad financiados por donantes internacionales; tiene una importante experiencia en el diseño, de-

sarrollo y comercialización de productos artesanales sostenibles con el medio ambiente en micro regiones pobladas por comunidades indígenas. Es asesor y consultor empresarial a nivel internacional y conferencista en eventos organizados por instituciones internacionales, ministerios y organizaciones gremiales de América Latina.”

Coll Erick

✉ coll.erick@gmail.com / iceg@enet.cu

Erick Coll dirige la Cátedra de Fotografía del Instituto Superior de Diseño (ISDI). Ofrece conferencias sobre Fotografía en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) y en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de la Habana. Funge como tutor y oponente de trabajos de tesis relacionados con esta disciplina.

García Lucía

✉ l.garcia-lopez@unesco.org

Oficial de Programa del Sector Cultura en la Oficina de la UNESCO en Quito. Licenciada en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y Especialista en Cultura y Comunicación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina). Ha ejercido como periodista en diferentes medios de comunicación en España y Perú y como comunicadora y gestora cultural en la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y el Centro Cultural de la Embajada de España en El Salvador.

Quinatoa Cotacachi Estelina✉ estelina.quinatoac@gmail.com

Licenciada en Antropología Aplicada, con estudios en Leyes, es Magíster en Conservación y en Administración de bienes culturales, con un diplomado en francés. Es Perito en Autenticación de Bienes culturales arqueológicos de la Fiscalía de Ecuador. Catedrática de las Universidad Tecnológica Equinoccial, UTE en Quito y de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo ESPOCH. Curadora de la Reserva Arqueológica Banco Central del Ecuador y del Ministerio de Cultura desde el año 1994 hasta la presente fecha. Autora de varios catálogos, artículos y libros en temas culturales, antropológicos, arqueológicos, patrimoniales, cosmovisión andina, manejo de bienes culturales, artísticos, semiótica, simbología andina, identidades culturales, historia andina, experta en colecciones ancestrales.

Malatesta Parisina✉ parisina.malatesta@gmail.com

Bachiller en Letras, Profesora en Letras, Licenciada en Letras (Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina). 25 años de experiencia en literatura y docencia, investigación literaria y traducción poética del italiano al español, y como escritora con trabajos publicados en libros, revistas y periódicos a nivel internacional

Turok Wallace Marta✉ martaturok@gmail.com

Antropóloga mexicana con estudios de licenciatura y maestría en las universidades de Tufts, Harvard, UNAM y Universidad de California en Berkeley. Realizó investigaciones académicas en Chiapas, trabajó en varias instituciones federales como el INI, Conasupo-Coplamar, Culturas Populares,

Fonart y actualmente en la Escuela de Artesanías del INBAL y la colección Ruth D. Lechuga legada al Museo Franz Mayer. Es autora y co-autora de un centenar de libros y artículos sobre diversas temáticas de arte y cultura popular. Con la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular, A.C. (amacup) realiza programas de rescate y desarrollo artesanal en textiles, fibras, laca mexicana, entre otros

Serrano Juan Pablo✉ jpserranoneira@hotmail.com

Ex Asesor del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, Ex Presidente de Soberanía Energética del Ecuador, Ex Vice Ministro de Cultura de Ecuador, Asesor Constituyente, Consultor en Proyectos de Patrimonio para Gobiernos Locales. Estudios realizados en: Ingeniería Industrial, Historia, Agrozoología, Manejo y Resolución de Conflictos. Desde diciembre del 2011, fue elegido Director Ejecutivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP

Sandoval Ruiz Alcira✉ a.sandoval-ruiz@unesco.org

Arquitectura, Master en Gestión de Proyectos.

Ha desarrollado su carrera en ámbitos relacionados con la infraestructura, la conservación y el patrimonio cultural desde instituciones nacionales e internacionales como el Banco Mundial y la UNESCO donde trabajó en el Centro del Patrimonio Mundial en París como Especialista de Programa para América Latina y el Caribe. Desde agosto de 2011 es la responsable del Sector Cultura de la Oficina de UNESCO en Quito, representación para Bolivia, Colombia, Ecuador y Venezuela.



cidap /

centro interamericano de
artesanías y artes populares

www.cidap.gob.ec