

REVISTA DEL CIDAP

56

artesanías
de américa





artesanías américa

No. 56

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP. julio de 2004

contenido

Nota editorial

Ensayo:

Artesanía y Turismo

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

Artesanías:

Clasificación de las especialidades artesanales

ROBERTO VILLEGAS ROBLES

La talla en piedra en Cajamarca, Perú

MARCELA OLIVAS WESTON

La Hojalatería: expresión escondida de la cultura popular

ANA ABAD RODAS

Cultura Popular:

LA VIRGEN DE LA NUBE EN MANHATTAN

Religiosidad popular más allá de la frontera

GABRIELA ELJURI JARAMILLO

Diseño:

Pluma de avestruz e indumentaria

REINEL ALVARADO ALUMA

Diseño de joyas con plata y materiales
del medio

MARGARITA MALO L. y JUANA VINTIMILLA V.

Actividades tradicionales:

La pelea de gallos en Azogues durante el tránsito del siglo XIX al XX
(Los Reglamentos)

DIEGO ARTEAGA

El Cuy: de lo gastronómico a lo terapéutico.

PATRICIO REINOSO G.

Exposiciones en el CIDAP:

Las Exposiciones-venta en el Cidap

nota del editor

Debido a que la cultura popular tardíamente se ha incorporado a la investigación académica, aún no se ha desarrollado una terminología que se acople con precisión a su problemática, siendo necesario recurrir a términos de la cultura elitista que con frecuencia no encajan adecuadamente. En todo caso es necesario continuar publicando investigaciones conscientes de esta limitación. En esta entrega se publican dos artículos sobre temas globales de las artesanías, su impacto e importancia en la creciente industria sin chimeneas, el turismo, y un ensayo de clasificación del complejo mundo artesanal del Perú.

Dos artesanías que en nuestros días han perdido la importancia que tenían en el pasado debido a cambios tecnológicos, también son analizadas: la talla en piedra focalizada en Cajamarca y su área de influencia que tuvo enorme importancia en la construcción de viviendas y monumentos en el período precolombino, de objetos utilitarios y de adorno y con contenidos rituales en las lápidas de los cementerios. La hojalatería fundamental para complementos de casas antes de la difusión de los plásticos y de utensilios domésticos es objeto de análisis concretando su investigación a la ciudad de Cuenca.

Un problema que ha cobrado especial importancia en los últimos años es el de la intensa migración de personas de algunos países de América Latina a los Estados Unidos con la creencia del deterioro de la identidad. Un artículo analiza la actitud de migrantes ecuatorianos en New York que se esfuerzan por mantener su identidad a través de rituales religiosos, en este caso la fiesta de la Virgen de la Nube en Manhattan.

El diseño es fundamental en la dinámica artesanal en un mundo cambiante que pugna entre la modernización y la tradición. Dos artículos se refieren a este tema partiendo de la joyería y la elaboración de prendas de vestir hechas con plumas de avestruz que se han difundido en varios países americanos.

En el ámbito de la cultura popular se mantienen costumbres de diferente índole que arrancan de la colonia. Dos artículos abordan estos temas: la pelea de gallos con todos sus códigos y el del cuy que es uno de los pocos animales de origen americano que sigue siendo consumido con una serie de modalidades y creencias.

ARTESANIA Y TURISMO

Síntesis

El ser humano ha sido el más móvil de los integrantes del reino animal. La satisfacción de necesidades ha sido un motivo para esta movilidad, pero además ha influido su espíritu de aventura y su afán de tener experiencias diferentes. El trabajo para subsistir lo comparte con el ocio entendido como acciones cuya meta es conseguir placer proyectando su creatividad a áreas como el arte. Al organizar su vida en función de la cultura las diferencias se acentúan y se acrecienta su interés por lo diferente. En los últimos tiempos se ha desarrollado el turismo como una manera de disfrutar visitando a lugares distintos. En un mundo globalizado las diferencias se manifiestan con más fuerza en la cultura popular en la que radica la identidad de los pueblos, especialmente atractivas para el turismo. Las artesanías forman parte de esta cultura y sus objetos hechos con un total control del ser humano, llaman la atención frente a los elaborados por la industria. Sus contenidos estéticos son atractivos al igual que las maneras tradicionales de comercializarlos. Su contenido cultural responde al deseo de los turistas de llevar algún objeto que testimonie su presencia en lugares diferentes y le recuerde con añoranza sus experiencias.

La movilidad humana

Hasta lo que sabemos, los primeros homínidos aparecieron en el África luego de millones de años de evolución. Hoy el ser humano habita casi en todos los espacios de los continentes de la tierra, desde las gélidas regiones polares hasta las casi asfixiantes selvas tropicales húmedas. Algunas especies animales amigas como los perros y los gatos se han difundido con igual capacidad de adaptación, pero lo normal es que los diferentes integrantes del reino animal, concentren su supervivencia a determinados ecosistemas para cuyas peculiaridades han desarrollado condiciones biológicas apropiadas que les haría muy difícil, si es que no imposible, desarrollar sus vidas en zonas climáticas diferentes. Ni en libros de ciencia ficción se ha escrito sobre osos polares que vivan y procreen en la región amazónica ni de serpientes boas que repten en Alaska.

Desmond Morris en su libro “El Mono Desnudo” se refiere a nuestra piel desprotegida para las múltiples amenazas de los variados entornos físicos, sin el grosor de la mayoría de los mamíferos y la pelambre que alguna dosis de calor proporciona. Carecemos de las escamas de los anfibios y de las plumas de las aves, pero nuestra capacidad de transpirar nos permite mayor movilidad. De las diversas características de nuestra especie que explica el distanciamiento de los demás integrantes del reino animal, la capacidad de elaborar objetos e innovarlos progresivamente para hacer frente con éxito los retos que plantean los entornos físicos y humanos, es una de las más aceptadas. Homo habilis u homo faber son términos que exitosamente contrabalancean al tradicional homo sapiens, sin discutir en este artículo si para elaborar artefactos de diversa índole es necesario razonar previamente, siendo las tecnologías y la transformación de materias primas en productos elaborados una consecuencia del pensamiento.

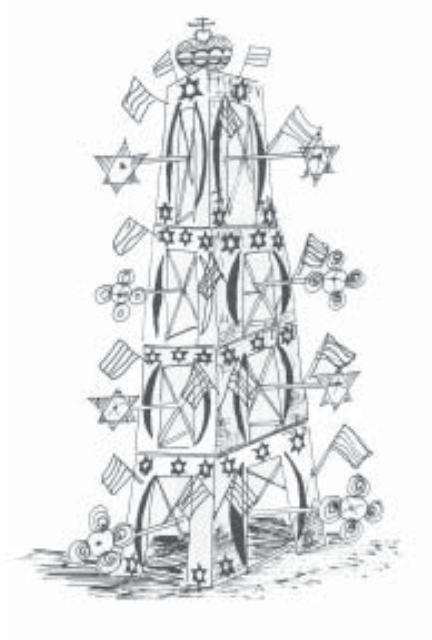
Al no estar su existencia circunscrita a la dinámica del instinto –que como en el caso de las abejas y termitas llega a organizaciones de conducta

sorprendentes-, puede con su creatividad resolver nuevos problemas de manera adecuada y encontrar cada vez mejores soluciones para problemas viejos Ortega y Gasset sostiene que en el comportamiento animal prima la alteración en sentido etimológico, es decir que lo otro toma la iniciativa en la acción como estímulo. En el ser humano el ensimismamiento en cuanto, al poder analizar en su interior los problemas, . Esta capacidad multiplica las posibilidades para aprovechar las ofertas y limitaciones de los entornos y para adecuarlos a las formas, no sólo de subsistencia, sino de comodidad que busca. Basta pensar en las enormes posibilidades que proporcionó a quienes nos antecedieron en el planeta el anónimo invento de producir fuego a voluntad, que ningún otro animal de la tierra ha logrado desarrollar. Los enfriamientos de la diversas regiones de la tierra en las glaciaciones no fueron un obstáculo para expulsar al ser humano de los diversos habitats pues, al retar su creatividad, le llevaron a elaborar una serie de elementos para combatir el frío como diversos tipos de vestimenta, habitaciones adecuadas y recurrir a fogatas como primeros antecedentes de las modernas formas de calefacción.

En estas condiciones las limitaciones biológicas de nuestra especie no fueron condicionantes para circunscribir la existencia a tales o cuales tipos ecológicos. De los nuevos retos de los entornos físicos –por usar la terminología de Arnold Toynbee- nacieron nuevas respuestas que nunca se han detenido para beneficio nuestro y también para daño pues la creatividad ha sido degradada al proyectarla a la fabricación de artefactos destructivos de horripilante eficiencia y al uso prepotente de tecnologías en mengua creciente de las condiciones que hicieron posible que en nuestro planeta surja y se desarrolle la vida. No es el propósito de este ensayo comparar la movilidad de nuestra especie con la de aves migratorias que sistemáticamente recorren millares de kilómetros ni con especies marinas que se movilizan entre las gélidas regiones polares y las agradables aguas ecuatoriales. Vale la pena pensar en algunas de las causas para la movilidad inter ecológica que nos ha caracterizado a los seres humanos.

Decía Platón que la capacidad de admirarse ante la diversidad, propia de la especie humana, es el origen de la sabiduría. Dotados como estamos de siquismo superior, cada vez descubrimos componentes de los diversos entornos y captamos las diferencias con otros, lo que nos ha llevado a preguntarnos por las diversidades y a sentir curiosidad por aquello que aún no conocemos y que esperamos descubrir con las satisfacciones y riesgos que lo nuevo conlleva. La curiosidad es una de nuestras debilidades y uno de nuestros motores para avanzar por caminos desconocidos y poner nuestras capacidades al servicio de descubrir y hacer frente a los retos que lo nuevo nos plantea. Esta exigencia de subsistencia y este deseo de conocer algo diferente se facilitaba en nuestro caso por el equipamiento tecnológico que, por elemental que haya sido en las primeras etapas, nos ponía en ventaja al contar con herramientas básicas y, sobre todo, por la convicción de que había capacidad para el cambio y para la adaptación a situaciones antes desconocidas.

Verdad es que la necesidad de satisfacer necesidades que garanticen la subsistencia física ha sido una de las primeras causas de la movilidad. En la etapa de cazadores y recolectores la búsqueda de piezas de caza hizo que permanentemente se movilizaran de un lugar a otro, pero no cabe desconocer que a esa necesidad de subsistencia se añadía la de la satisfacción y admiración que lo nuevo produce. Como primera aproximación al contenido de este artículo, no es descabellado creer que en la expansión por las áreas de nuestro planeta estaba en pie alguna incitación a hacer turismo en el sentido más elemental de este término. Tampoco cabe dejar de tomar en cuenta que el ser humano es también un homo esteticus en el sentido de que tiene capacidad para captar la belleza de la naturaleza que le rodea y de catalogar el medio físico partiendo de estas vivencias emocionales, como también de trasladar su creatividad a objetos que, sin ser necesariamente utilitarios, contengan componentes de belleza o de intensificación de la experiencia.



La generalizada creencia en seres y fuerzas sobrenaturales y de su intervención en el mundo y las personas, abrió nuevas dimensiones a su creatividad y a su afán de descubrir en fenómenos naturales y humanos la presencia de elementos divinos a los que había que acercarse para buscar una relación que mejore las condiciones de vida y de sentido a la existencia terrena y extraterrena. La propiciación con esta realidad extranatural en algunos casos incitaba a incursionar en otros entornos naturales en búsqueda de la presencia de signos de otros mundos a los que había que tratarlos con una mezcla de temor y veneración. La aventura, en el sentido de experiencia con lo desconocido, la aceptación de riesgos y la esperanza de una recompensa que vaya más allá de los simples beneficios materiales ha sido otra de las características del ser humano cuya insatisfacción ante los encantos y limitaciones de los entornos le ha llevado, en mayor o menor grado, a romper los condicionamientos e incursionar en otros ámbitos con la intriga y excitación de lo desconocido.

Ocio y turismo

Si damos un salto de algunos miles de años y llegamos a nuestros días, la capacidad de información, conocimiento de diversos entornos y movilización física ha dado saltos espectaculares. Desde la comodidad del hogar es posible observar en el momento que ocurren acontecimientos en lugares ubicados en las antípodas, algunos trágicos, otros positivos. Sabíamos en un pasado no lejano de la existencia de ecosistemas muy diferentes al nuestro y de grupos y organizaciones humanas extrañas por mil razones, por relatos de audaces viajeros que desafiaban el peligro de los mares y el riesgo de enfrentarse a seres humanos tan distintos, sabíamos de objetos hechos en regiones exóticas que se diferenciaban radicalmente de aquellos con los que satisfacíamos nuestras necesidades. A veces los observábamos directamente en un museo o algo parecido, o en casa de alguien que había incursionado en otros mundos. Pero estas realidades cargadas de misterio y de incógnitas que daban rienda suelta a nuestra imaginación, pertenecían más al universo de la ficción, como Alicia en el país de las maravillas o Gulliver y sus personajes.

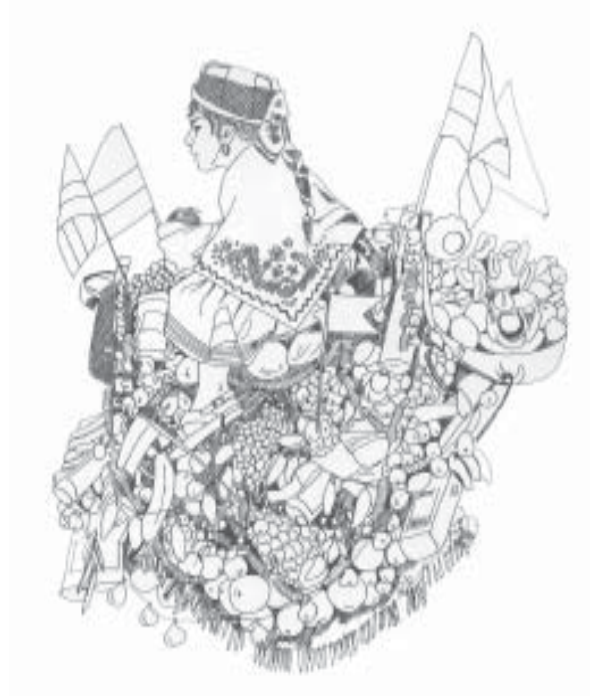
En salas de cine o desde las pequeñas o grandes pantallas de televisión o las ubicuas computadoras el mundo extraño, ajeno y exótico penetra en nuestras mentes con contundente realismo. Se podría concluir que, dados estos arrolladores avances de la tecnología, la necesidad de moverse físicamente a otras partes ha disminuido radicalmente, pero los viajes se han incrementado mucho y se incrementan cada vez más. Hay muchas razones que explican esta movilidad facilitada por la rapidez y el confort de los medios como la necesidad de resolver problemas mediante contactos directos entre los interesados y en discutir planteamientos y soluciones con diálogos personales, pero juega un papel muy importante en este tipo de movilidad la organización del ocio.

Nunca he creído que el trabajo sea un castigo y que sólo fuimos creados para el ocio. Si somos creativos, esa facultad nos permite –dentro del contexto judeo cristiano- seguir adelante con la creación de Dios. Nuestras facultades se manifiestan y perfeccionan mediante el trabajo –en el sentido amplio de este término- y al no nacer definitivamente hechos y tener la posibilidad de hacernos a lo largo del tiempo, esta realización sólo se consigue mediante alguna forma de trabajo. El trabajo se tergiversa y se torna perverso cuando se convierte en una manera de explotar las energías físicas y mentales de los otros para obtener provechos que se manifiestan en la acumulación innecesaria de riqueza a costa de la dignidad de los demás. Pero es esencial a la condición humana alternar el trabajo con el descanso, no sólo en el sentido de “reponer fuerzas” para seguir trabajando, sino para proyectar nuestras cualidades y nuestra creatividad hacia otros ámbitos sin exigencias y presiones, con el propósito de disfrutar y lograr satisfacciones ajenas a las limitaciones de la rutina.

El descanso supone disponer de tiempo libre en relación con obligaciones de trabajo y su manera más elemental de manifestarse es “no haciendo nada”. Pero ese tiempo libre puede ser organizado gozosamente haciendo algo que proporcione alguna forma de placer como leer un libro, asistir a un espectáculo, practicar algún tipo de deporte etc. Lo que da lugar a que nos manejemos dentro de otros dos conceptos: la recreación y el ocio. No cabe afirmar que el trabajo necesariamente es una “carga” que genera insatisfacción; dependiendo de actitudes y proyecciones positivas o negativas, es posible y deseable que tenga un componente de satisfacción. En la recreación cuenta como un elemento esencial la posibilidad de escoger el tipo de actividad cuya meta se agota en obtener alguna forma de placer. Erik María Rilke se refirió al ocio como al “gozoso quehacer del no hacer” en el sentido de alguna forma de actividad que provoque satisfacción sin los condicionamientos del trabajo obligatorio y rutinario.

Es posible que cada persona encuentre este tipo de uso de los tiempos libres con una visión de ocio de acuerdo con sus preferencias y cualidades

y que lo administre individualmente, de manera especial en los espacios cotidianos o de receso al trabajo en la semana, pero también es verdad que en los últimos tiempos han surgido una serie de personas e instituciones que han organizado una serie de medios para posibilitar y facilitar el adecuado uso del ocio en los diferentes entornos humanos en los que los ciudadanos se desenvuelven. Canales de televisión, cines, teatros, centros deportivos, museos son algunos de ellos que pueden provenir del sector público como medios para contribuir a la recreación de las personas o de organizaciones privadas, en la mayoría de los casos con fines de lucro como una forma de industria. Una manera más organizada de programar este disfrute del ocio es el turismo que responde a esa tendencia de las personas a movilizarse a lugares diferentes con el fin de disfrutar de esta manera de usar el tiempo.



Que busca el turista

Extraño nos parecería que una persona con medios económicos suficientes y sin impedimentos de otra índole decida gozar de sus vacaciones en su propia casa simplemente no concurriendo al trabajo y dejando de hacer las tareas cotidianas. Descansar no es sólo dejar de hacer trabajos sino incursionar en actividades diferentes. Cualquier tipo de trabajo, por variado y creativo que sea, supone una rutina que no es otra cosa que la repetición de acciones previamente programadas de manera sistemática y sujeta a algún tipo de horario. Además del trabajo la rutina se da también en la vida doméstica mediante la reiteración de acciones indispensables para mantener algún orden y organización. Una manera de alterar la rutina es dejando el lugar en el que normalmente se vive para, temporalmente, hacer la vida en lugares distintos respondiendo al atractivo y con frecuencia la necesidad de hacer frente a lugares, costumbres y prácticas diferentes con el único propósito de gozar de esta diversidad al margen de actividades vinculadas con el trabajo u otro tipo de restricciones en el uso del tiempo.

Uno de los componentes básicos de las vacaciones es sentirse dueño del tiempo, sin tener que depender de otros para usarlo según las apetencias y preferencias, lo que en la práctica da lo mismo a que la programación de su uso dependa de las iniciativas y búsqueda de satisfacción personales. En este contexto, el turismo como parte del descanso implica escoger las experiencias que se quiera tener condicionando la planificación del tiempo y los horarios a las mismas. El turismo es una respuesta a la curiosidad propia de la naturaleza del ser humano que, por múltiples caminos pretende experimentar algo diferente a la forma de vida que se tiene. Los ámbitos de lo distinto son tan amplios y variados que es posible decidir aquellas opciones que más acordes con las preferencias de cada uno dándose turismos especializados, siendo posible en este caso hablar de turismo ecológico, de aves diferentes, arqueológico, artístico etc. Al margen de este tipo de recreación hay turismos más amplios que buscan

una diversidad de experiencias, dependiendo el impacto de cada una de ellas de la sensibilidad, predisposición, formación e interés de cada persona. En una ciudad diferente, no todos los turistas disfrutarán de la misma manera la visita a un museo de pintura, a un templo religioso, a un centro de ventas, a un espectáculo clásico o a uno folclórico. Lo común a ellos es lo nuevo y diferente en relación con la vida en el lugar de residencia permanente.

El disfrute de lo distinto está también condicionado a otros factores como la edad. La resistencia física para soportar jornadas largas e incomodidades depende de la edad y en años juveniles, lo incómodo puede ser tomado como un reto pesando más la satisfacción de haberlo superado que las molestias físicas sufridas. El denominado turismo de aventura, sobre todo en algunas áreas como el ascencionismo a montañas o internamiento en selvas requiere un mínimo de condiciones físicas que suelen estar vinculadas con la edad. Igual ocurre con acercamiento a comunidades alejadas y atractivas por sus grandes diferencias con los conglomerados urbanos. El denominado turismo ecológico en buen porcentaje se encuentra en esta categoría sobre todo si se trata de experiencias muy directas con espacios demasiado alejados o que por sus peculiaridades requieren esfuerzos físicos para vivir la experiencia. Hay casos, quizás excepcionales, en los que es posible disfrutar de los encantos naturales con comodidades convencionales como ocurre con las Islas Galápagos a las que es posible recorrerlas en cómodas embarcaciones, inclusive de lujo.

Turismo cultural

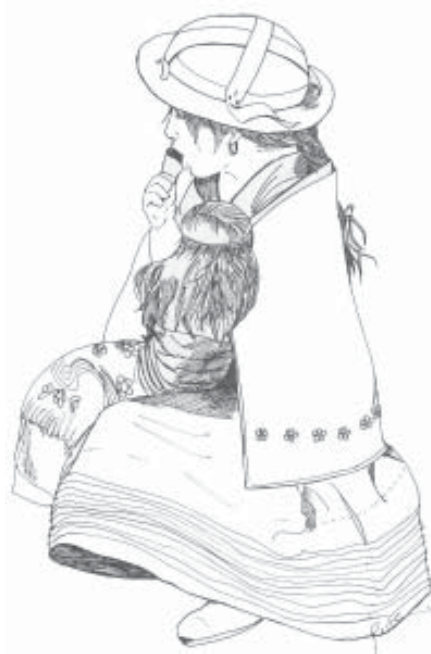
La palabra cultura puede ser entendida de diversas maneras, como la de grupos minoritarios que, por haberse cultivado, poseen especiales conocimientos en determinados campos de la creatividad humana y una visión más rica y refinada para captar una serie de manifestaciones de

excelencias creadas. Hay una tendencia, acentuada en los últimos años, a identificar cultura con manifestaciones artísticas en áreas como literatura, música, pintura, escultura, teatro etc. Este tipo de obras, sea que respondan a eventos previamente organizados como bienales, a colecciones de este tipo de excelencias en museos, a festivales especiales o simplemente a ciudades que tengan una reconocida variedad de este tipo de obras. En este ámbito estarían monumentos históricos que, aunque no fueron construidos como obras de arte, su testimonio de hechos del pasado les dan, de alguna manera esta categoría. El atractivo de este tipo de objetos o eventos para el turismo es notable. En grupos organizados sin una proyección específica, son infaltables las visitas a museos artísticos y a exposiciones de renombre.

Desde el punto de vista de la Antropología Cultural, el término cultura tiene un sentido distinto; se refiere a las formas de vida y pautas de conducta de grupos humanos que organizan sus vidas, sus relaciones con los demás de acuerdo con normas de conducta gestadas y desarrolladas dentro del mismo conglomerado humano. Las maneras de satisfacer las necesidades y la preferencia por tales o cuales valores varían de grupo a grupo surgiendo en cada uno de ellos su propia identidad consistente en aquellos elementos que le diferencian de otros. Un atractivo del turismo es tener experiencias directas, aunque sea cortas, con estos tipos de organización que ponen de manifiesto las muy diversas maneras de solucionar problemas, satisfacer necesidades y disfrutar de la vida. Debido a que coexisten los dos enfoques del término cultura, en los últimos decenios ha surgido y cobrado creciente importancia la idea de “cultura popular” que son aquellas manifestaciones de la creatividad humana colectiva que no encajan en la visión de cultura tradicional referida a las manifestaciones elitistas de obras de arte.

Folklore –sabiduría popular- es la palabra que con más insistencia se ha usado para referirse a este complejo de manifestaciones espontáneas de los sectores populares en diversas ceremonias y expresiones de regocijo colectivo que se expresan sin condicionamientos oficiales y sujeción a

cánones académicos. Música, danza, gastronomía, juegos, competencias, adornos, escenificaciones son algunos de los componentes del folklore acompañados con vestimentas coloridas y de modelos muy diferentes a los urbanos. Su organización y desarrollo parte de la propia comunidad que cuenta con una serie de reglas, normas y compromisos que nada tienen que ver con el ordenamiento jurídico de los organismos oficiales. La fuerza y legitimidad de estas manifestaciones se encuentra en la tradición que, sin ser totalmente estática, implica la permanencia de pautas y valores del pasado como una actitud de respeto a aquellos que al antecedernos en el tiempo dejaron constancia, quizás de manera inconsciente, de que la identidad y sentido de pertenencia no depende del cambio sino de la superación del efecto erosivo de los años.



Todo lo que es diferente llama la atención y atrae a quienes desarrollan sus vidas en otros lugares y con otros ritmos. Si el turismo en el mundo

contemporáneo proviene en gran medida de los sectores urbanos, y de manera consistente de los países desarrollados, las fiestas y sus múltiples manifestaciones nacidas de la cultura popular y mantenidas con constancia, son mundos muy diferentes para quienes la vida se encuentra atrapada en el tráfigo de las grandes urbes y acosados por horarios y urgencias en la utilización del tiempo. Frente a los efectos homogeneizadores de la globalización que, para algunos, amenaza con la imposición de una cultura igual en todo el planeta como en las novelas de Aldous Huxley o George Orwell, se ha robustecido—quizás contra corriente—la tendencia a mantener y cuidar aquellos rasgos culturales que definen las identidades de los pueblos. Que no necesariamente se circunscriben a países sino a áreas menores dentro de un mismo estado. Estas peculiaridades contienen elementos diferentes que atraen a un buen porcentaje de turistas.

El turista y las artesanías

Cuando a paso avasallador la industria avanzó y se impuso en la elaboración de objetos utilitarios, los optimistas del progreso anunciaron que las artesanías estaban condenadas a desaparecer ya que era imposible que compitan con la eficiencia, calidad y rapidez en la producción de las máquinas; dos siglos y medios han transcurrido y las artesanías siguen en pie. De todas maneras, no es posible abordar la problemática artesanal en el mundo contemporáneo sin tomar en cuenta su coexistencia con la producción industrial que se ha expandido en todo el mundo, no sólo en el ámbito de las fábricas que producen sino en el consumo de objetos finales. No cabe afrontar el problema desde el punto de vista de la competencia, en el que las artesanías llevan las de perder, sino partiendo de otra dimensión.

El ser humano al adquirir objetos pretende satisfacer sus necesidades utilitarias, pero busca también responder a sus apetencias estéticas. Una posición extrema se da en las obras de arte, como cuadros y esculturas,

cuya única razón de ser es posibilitar la necesidad creativa del artista y la contemplativa del público. Según la fama y renombre de los autores, los precios de estas obras son enormes. La Revolución Industrial, de la que parten las condiciones del mundo actual, fue eminentemente tecnológica y al introducir la máquina como un instrumento de producción, logró resultados de enorme importancia en muchos aspectos, pero quitando al ser humano el protagonismo en la elaboración de los objetos. Un efecto de la industria es la producción en serie que, en muy corto tiempo puede hacer objetos en gran cantidad, pero todos casi exactamente iguales ya que las máquinas reproducen lo que sus propietarios previamente diseñaron.

En la obra de arte su concepción y la ejecución dependen del artista quien tiene a su cargo la realización y el control de todo el proceso. Con la impersonalización de la producción en serie las peculiaridades de la obra de arte se agudizaron recalándose su condición de pieza única y dándose especial importancia a la originalidad. Frente a la masificación de la industria, cobra fuerza la inspiración del artista que encuentra temas fuera de lo común y utiliza recursos también propios para plasmar en obras sus vivencias interiores. La imagen del artista en los conglomerados sociales es de un ser humano diferente ya que se encuentra dotado de cualidades especiales ajenas a otras personas. Todo esto porque la obra de arte apunta a la sensibilidad estética de los ciudadanos, o a la intensificación de sus experiencias lo que no se puede conseguir sino a través de espíritus superiores. Para el producto industrial, lo que importa es la eficacia con que satisfaga la necesidad para la que fue fabricado, si es o no es bello es algo secundario, por lo menos en la primera etapa de industrialismo. En la obra de arte, a la inversa, el único parámetro para valorarla es la intensidad de los valores estéticos con que cuenta.

En esta polarización producto industrial – obra de arte, las artesanías se encuentran aparentemente excluidas ya que carecen de la funcionalidad como elemento exclusivo de la industria y tampoco se agotan en ser portadoras de belleza. En las artesanías coexisten lo útil y lo bello ya que,

además de satisfacer una necesidad útil encontramos en las artesanías componentes de belleza. Una silla cumple con satisfacer la necesidad de sentarse con comodidad, pero si además tiene sus patas talladas, añade este elemento estético que provoca satisfacción en quien lo usa. Los contenidos de belleza varían en las diferentes artesanías, en algunas, como las joyas, deben ser altos puesto que su razón de ser es adornar a la persona que las usa, en otras como una tradicional olla de barro para cocinar estos valores son menos necesarios. En el caso de la vestimenta están condicionados a la ocasión de su uso teniendo los ropajes festivos y ceremoniales mayores elementos de belleza.

En nuestros días cada vez son menores las funciones utilitarias de las artesanías ya que las innovaciones tecnológicas se acoplan más a los patrones industriales -como las ollas hechas para cocinas eléctricas o de gas- y se da más importancia a los elementos de belleza puesto es la principal razón por la que el público las compra, sea que se las utilice exclusivamente como adornos, sea porque al darle un uso utilitario se espera disfrutar de este tipo de encantos como ocurre con algunas clases de vajillas o vestidos en los que, el bordado por ejemplo, carece de finalidad utilitaria. Dentro de este contexto el mercado artesanal se encuentra más bien en el área de lo suntuario con precios, salvo excepciones, accesibles a un amplio sector del público a diferencia de las obras de arte de renombre.

Esta peculiaridad estética es ya atractiva para el turista en términos similares a las obras de arte. En los últimos años se ha dado importancia a museos de arte y cultura popular en los que artesanía de diverso tipo ocupan lugares importantes, pero lo general es que estas piezas se pongan a consideración del público en mercados, talleres, almacenes especializados o secciones de centros comerciales. Algunas artesanías, como las joyas, tiende a exhibirse en centros de venta exclusivos. En muchos casos hay localidades que se especializan en la elaboración de alguna clase de artesanías con características que las hacen distintas a similares que pueden hacerse en otros lugares como, en el caso del Ecuador, los chales

trabajados con técnica Ikat se los hace sólo en Gualaceo, las tallas escultóricas de madera son especialmente atractivas en San Antonio de Ibarra, pieza de marfil vegetal (tagua) en algunos cantones de las Provincia de Manabí, sombreros de paja toquilla en sectores de las provincias de Azuay, Cañar y Manabí.

Quizás más que mirarlas en museos, prefieren los turistas ponerse en contacto con artesanías en mercados que pueden variar desde los abiertos en plazas públicas de pueblos hasta otros más organizados y seleccionados en los centros urbanos. El Bazar del Sábado en la ciudad de México es un buen ejemplo de los segundos. Al atractivo de las piezas artesanales se añade el del entorno con formas de comercialización diferentes a las convencionales como ocurre con la feria de Otavalo en la que se ofrecen en venta muchas artesanías y que es visitada por importantes grupos de turistas. También interesa a turistas observar de manera directa el proceso de elaboración de artesanías en talleres o sitios similares. Mirar a un ceramista en un torno que con sus manos da múltiples formas a la pasta cerámica es fascinante para muchos, al igual que a una tejedora en su telar de cintura que con sorprendente agilidad pasa los hilos de la trama por la urdimbre ya preparada combinando colores para producir figuras.

Un importante número de turistas desean regresar a sus lugares con algún recuerdo de los lugares que visitaron y lo más adecuado suele estar en el campo de las artesanías que, por su contenido cultural, son testimonios vivos de las formas de vida de los pueblos y que, al usarlas o tenerlas como adornos en la vida cotidiana recuerdan con nostalgia y satisfacción los placeres del viaje. La práctica del “souvenir” casi se ha universalizado y en este campo juegan las artesanías un importante papel. Similar importancia tiene la costumbre de llevar algún recuerdo de los sitios recorridos a parientes, amigos y allegados debiendo en este caso los regalos estar cercanamente vinculados a los lugares recorridos ya que el sentido de esta manifestación de afecto se fundamenta en el recuerdo que se ha tenido de los destinatarios del regalo durante el viaje. Se añade a esta práctica la posibilidad de encontrar artesanías de diversos precios acordes con las posibilidades económicas de los turistas y la intención de llevar pocos o muchos recuerdos.

El universo artesanal es rico, complejo y variado se encuentra vinculado a múltiples manifestaciones culturales de los países y regiones siendo su diversidad por materiales y técnicas, así como por las diferencias que tienen de lugar en lugar un importante factor para lo que trata de experimentar el turista en sus recorridos: lo diferente. n

Bibliografía consultada

- Alcina Franch José,
Arte y Antropología
- Fisch Olga,
El Folclor que yo Viví
- Huizinga Johan,
Homo Ludens
- Malo González Claudio,
Arte y Cultura Popular
- Santana Agustín, Antropología y Turismo
- Turok Marta,
Como acercarse a las Artesanías

CLASIFICACIÓN DE LAS ESPECIALIDADES ARTESANALES

Resumen:

Pese a la experiencia en diversas áreas de la artesanía, lograr una clasificación precisa que cubra su diversidad es tarea difícil. El estudio se refiere básicamente a las del Perú. La clasificación puede hacerse partiendo de tres criterios: técnicas, materiales y forma. Por la técnica la tejeduría se subdivide en tejidos en telar horizontal y vertical, con palillos, con lanzadera; la cerámica y la talla. Por el material corioplastia, cornuplastia, cerería, metalistería que a su vez se subdivide en metales preciosos y ferrosos; plumria, pintura popular y sitoplastia. Por la forma imaginería y sombrerería. Se hace una breve descripción de cada grupo, estableciendo diferencias como fibras vegetales y animales en la tejeduría. En el caso de la corioplastia monturas, bolsos, ojotas, tambores. En los metales ferrosos hay la hojalatería y la herrería. La imaginería está vinculada al culto religioso católico que se consolidó en la colonia. Igualmente proviene de España el uso del sombrero como elemento identificador. Se espera que este artículo contribuya a un mejor ordenamiento de las investigaciones que se llevan a cabo en el complejo universo artesanal.

La clasificación de las especialidades artesanales es uno de los tópicos que menos se ha trabajado. Mi larga experiencia en el conocimiento y ejercicio de casi todas las especialidades de la artesanía, me ha permitido confeccionar una clasificación coherente en este campo. Las especialidades artesanales que no he practicado las he suplido con la minuciosa observación realizada a varios maestros en su trabajo cotidiano. Esta contribución es el resultado de constantes lucubraciones y de varios años de actividad artesanal.

El ejercicio constante y el trabajo de campo me ha capacitado para lograr una coherencia en este tema. Debo de manifestar que partiendo del caso concreto de la clasificación de la artesanía peruana, pretendo se convierta en aporte de nuevos estudios que mejoren esta experiencia.

Pese a mi empeño debo reconocer que no he podido lograr un criterio unitario de clasificación. Se supone que con el tiempo, cuando se posean mejores opciones intelectuales o si se trabaja en equipo multidisciplinario se mejorará esta clasificación. Es así que algunas especialidades las estudio desde el punto de vista de las técnicas empleadas, estas son: **tejeduría, cerámica y talla**; otras, por el material: **materia, corioplastía, cornuplastía, cerería, metalistería, plumaria, pintura popular y sitioplastía**; y, finalmente, por la forma del producto: **imaginería y sombrerería**. Aún así me ha sido literalmente imposible -por lo menos en este estadio de mi indagación- determinar y clasificar a qué especialidades corresponderían una serie de objetos, me refiero a algunos trabajos de los grupos tribales de la selva peruana, tal como el trabajo de la punta de flechas.

Clasificación

Por la Técnica

a. Tejeduría

- a.1 Tejidos a telar
 - a.1.1 Telares horizontales
 - a.1.2 Telares verticales
- a.2 Tejidos a palillos y ganchillos
- a.3 Tejidos a la lanzadera
- a.4 Tejidos con fibras vegetales
 - a.4.1 Vegetales rígidos
 - a.4.2 Vegetales blandos
- a.5 Tejidos realizados a mano
- a.6 Labores a la aguja.



- b. Cerámica
- c. Talla

Por el material

- d. Matería
- e. Corioplastía
- f. Cornuplastía
- g. Cerería
- h. Metalistería
 - h.1 Metales preciosos
 - h.1.1 Joyería
 - h.1.2 Orfebrería
 - h.2 Metales ferrosos
 - h.2.1 Hojalatería
 - h.2.2 Herrería
- i. Plumaria
- j. Pintura popular
- k. Sitioplastía



Por la forma

- l. Imaginería
- m. Sombrerería

a. Tejeduría

Elimino el término “cestería”, ya que muchos objetos que se confeccionan con elementos vegetales están muy alejados de la forma de un cesto, como es el caso de una silla, un petate, una balsa, por citar algunos ejemplos; pues cuando estoy recubriendo con elementos vegetales el armazón de una silla, no estoy cesteando, sino tejiendo. Por esto es que prefiero considerarlo dentro de la especialidad Tejeduría, pues técnicamente su confección es un tejido. Partiendo de tal deslinde es que este capítulo comprenderá las siguientes subespecialidades: tejidos a telar, tejidos a palitos y ganchillos, tejidos a la lanzadera, tejidos con fibras vegetales, tejidos realizados a mano y labores a la aguja.

a.1 A su vez en lo concerniente a los tejidos en telar, se pueden distinguir en telares horizontales y verticales.

a.1.1 Cabe añadir que los tejidos horizontales pueden realizarse mediante tres clases de telares: El de cintura, usado en todo el país por el sector campesino de la costa, sierra y selva y que en el sector serrano se le conoce con el nombre de telar de kallwa (nombre de la espada del tejedor); al de cuatro estacas, que se usa preferentemente en la sierra sur, se le llama telar de awa; y, el de dos pedales, de origen europeo que fue introducido durante la colonia. Los dos primeros son los más utilizados, pues su construcción y tendido son sencillos, sólo se necesita un árbol o un horcón para asegurar uno de los extremos del telar, el otro va a la cintura de la tejedora; el de estacas requiere un pequeño espacio plano de tierra, condición que lo posibilita ser maniobrado en el campo, durante los viajes o cuando se cuida el ganado; y, el de pedales que se usa preferentemente en los talleres de producción masiva, en el se confeccionan telas por metros, como el cordellate, jerga, bayeta, etc.

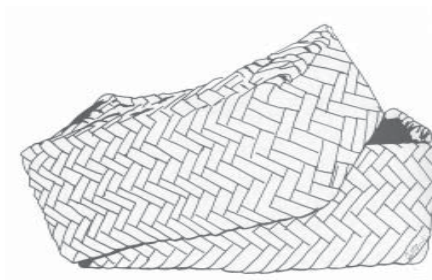
a.1.2 El telar vertical es el más sencillo, pues consta de un armazón de cuatro maderas para formar el bastidor; se utiliza para confeccionar pellones, pelleras y alfombras, las que se hacen a nudos.

a.2 Los tejidos a palillos y ganchillos, antiguamente de poco uso son actualmente modalidades más difundidas, con las que se elaboran prendas de vestir que no son típicas, aunque no debemos de pasar por alto los tejidos tridimensionales que adornaban telas que servían de mantas, confeccionadas en la época de transición de las culturas Paracas con Nasca.

a.3 Los tejidos a lanzadera, como el filet y el frivolité, excepto las redes para pescar, son realizados principalmente por artesanas mestizas; las piezas que se confeccionan son de corte europeo.

a.4 Los tejidos en fibras vegetales, por la constitución del material, las divido en duros y blandos.

a.4.1 Los vegetales duros de uso más difundido en todo el país son la caña brava (*Gynerium sagittatum*) y el carrizo (*Phragmites communis*), con los cuales se confeccionan los más diversos cestos y cestas, cunas de niños; el conocido balay, canasto de poca altura y de boca amplia y dos asas, que sirve para transportar pan, tamales y vender pescado. En la costa la utilización de estos materiales es muy extendida desde hace miles de años, pues, además de los usos ya mencionados, la caña brava y el carrizo en varas sirven para construir paredes de las casas en las poblaciones pobres. La caña trenzada se usa para hacer paredes la que luego, será revestida con barro y yeso dando lugar a la quincha. El techo también es cubierto con este material, formando rejillas, a las cuales le superponen esteras, hechas con el mismo material pero chancado o machacado. Otro material muy usado para confeccionar muebles y recipientes, es la varilla de laurel y del sauce. El tamshi (*Carludovica trigona*), esta planta arácea, es una raíz aérea de gran utilidad en la selva, con ella se amarran los troncos que sirven de estructura a las chozas. Su fortaleza es tal que resiste más tiempo que los troncos. Los selvícolas se encargan de recolectarla para su



propia utilización. Cuando el consumo es para el mestizo el encargado de recolectarla es el shiringuero, hombre que extrae látex del caucho silvestre o shiringa. Con el tamshi se confecciona gran variedad de objetos, como, cestas, cestos, amazones para coronas, escobas, canastas dobles, cernidores, entre otros. También se utiliza el tallo de bombonaje para manufacturar cernidores y una prensa manual llamada tipití, que sirve para extraer el líquido de la yuca, venenosa o "yuca brava".

a.4.2 Las fibras vegetales blandas que se usan en la Tejeduría son múltiples. Las de uso más antiguo son la totora (*Typha daminguensis*) y el junco (Fam. Typhaceae), con las que se construyen balsas, petates, asientos y respaldares de muebles. Con el bombonaje (*Carludovica palmata*), conocido también como paja toquilla y con la macora, se tejen sombreros, juguetes, carteras, zapatos, individuales, monederos, cigarreras. Con el ichu (*Stipa ichu*), hierba de la puna, se confeccionan sogas, amazones de monteras, juguetes y carteritas. De las pencas del maguey (*Ágave americana*) se obtiene filamentos que son utilizados para confeccionar sogas, sombreros y carteras.

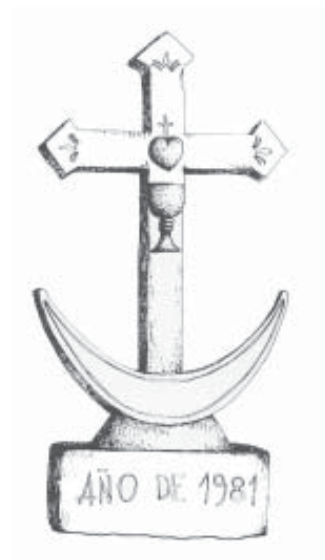
a.5 Otra técnica tradicionalmente muy difundida es la del tejido a mano. Sin necesidad de herramientas se confeccionan las más bellas warakas, hondas trenzadas, desde las más sencillas hasta las más complejas, así como también los liwis, boleadoras, de dos o tres brazos, trenzados con tiras de cuero o con pelos de las colas de animales, así mismo el cocobolo,

especie de boleadora de dos metros y de un terminal, este puede ser una piedra o un envoltorio de cuero crudo.

a.6 Los bordados que decoran los vestidos que usan para las danzas y las mantas de uso diario de las mujeres, son realizados a la aguja. Los grupos tribales de la selva que no benefician el algodón se cubren el cuerpo, que hacen la vez de vestidos, con fibras de la palmera chambira (*Astrocarium tucuma*), así mismo tejen bolsas, hamacas, redes. El ensartado es una técnica de uso panselvático: con hilos de algodón y fibras diversas confeccionan collares, pecheras, tobilleras, muñequeras y otros adornos, usando cápsulas de semillas, chaquiras, mostacillas de vidrio, vértebras y escamas de pescado, dientes, huesos, caracoles y una infinidad de objetos menudos.

b. Cerámica

Desde época prehispánica la cerámica se sigue trabajando en un plato torno y a monococción en un horno simple, las técnicas de confección son



el paleteado, colombin y el modelado. Las decoraciones son al engobe y en algunos casos bruñido, también la técnica de dejar reservas con barbotina para ingresar otra vez al horno, pero a baja temperatura, esto se realiza en la actualidad en Chulucanas, departamento de Piura, donde han logrado recuperar esta técnica prehispánica, aunque debemos de advertir que la tribu arabela, del grupo etnolingüístico záparo, todavía lo siguen haciendo, dejando la reserva con ceniza y agua. En algunas poblaciones serranas se utiliza el baño de vidriado.

c. Talla

La piedra, madera y huesos son los materiales que desde muy antiguo se utilizan en la talla, cuya tradición y confección se pierden en la historia. Con la piedra se siguen haciendo objetos ceremoniales para la ofrenda a la Pachamama (Madre tierra). También para utensilios domésticos. Curiosamente los huesos utilizados desde la época de la cultura Kotosh, de cinco mil años de antigüedad, sirve para confeccionar unos pinches para sacar el contenido calcáreo con que se sazona la coca que se está chacchando. Con la madera del aliso (*Ainus jorullensis*) y del chachacomo (*Escallonia resinosa*) se confeccionan los menajes de cocina, así como también máscaras para danzas.

d. Materia

La materia, debe su nombre a la calabaza conocida con el nombre quechua mate (*Lagenaria vulgaris*), cucurbitacea que se usa desde el hombre primordial. Esta planta es el recipiente que le ha brindado la naturaleza al ser humano y en ella siempre ha hecho referencia de la etapa que le ha tocado vivir. Hacer un seguimiento de este fruto es observar la historia del Perú. En la selva también se usa otra cucurbitacea de árbol conocido como tutumo (*Crescentia cujete*).

e. Corioplastia

Esta especialidad ha sido tratada con varios nombres: Trabajos en cuero y Talabartería. El primero es escueto y directo, pero no tiene profundidad y, el segundo, si bien señala un intento de clasificación, a la vez induce a equívoco, por su propio nombre que es específico, pues únicamente trata de las guarniciones, que son los adornos y colgaduras de vestidos y por extensión la jaez del caballo. La propuesta que presento es **Corioplastía**, compuesta por las palabras griegas **corium** y **plasticus**, es decir, modelar el cuero; haciendo la aclaración que por cuero no debe entenderse sólo el que está curtido, sino en el sentido más amplio de pellejo o piel que cubre al animal, curtido o no.

La producción de monturas repujadas cuyo uso y precio era para los privilegiados económicamente, ha dejado de confeccionarse. Este arte utilitario ha entrado en receso y actualmente se trabajan monturas sencillas para el hombre de campo: una de asiento plano, la **montura galápago** que se usa en la costa, y la **montura de cajón**, alta por ambos lados, para que el jinete no caiga al trotar por los accidentados campos de la sierra peruana. Las monturas más apreciadas son las de Arequipa, Chota, Cajamarca y Guadalupe. En la sierra utilizan los cueros de todos los animales para los mas diversos fines: finamente curtidos o crudos, con pelos o sin ellos. Algunas **chuspas** y **wallquis**, bolsas, son hechas de cuero, aunque las bolsas hechas con pieles enteras de animales pequeños toman el nombre del mismo animal, como el **chukuri** o **acho'qalla**, comadreja (*Mustela frenata*); según la creencia del hombre andino esta bolsa tiene la propiedad de proporcionar por siempre dinero a quien la posea. También se usan como recipientes el escroto y la ubre de diversos animales, sobre todo en los tambos o pequeñas tiendas de los diversos pueblos del Perú. Los calzados antiguos y que aún persisten pues lo usa el hombre serrano es la **ojota**, del quechua **ushuta**, también se usa el **shukuy** y el **yanque**, según la región. La **tinya**, tambor pequeño, con armaron de tronco de **maguey** o con la corteza del eucalipto y parches de cuero diversos: de piel de gato «para que lllore mejor», como dicen los músicos, piel de **taruka**, venado, auquénido, perro o zorro, entre otros. Este instrumento es tocado

únicamente por la mujer. Algunas de las diversas máscaras usadas en las danzas, son de cuero. Mención especial merece las colchas de piel de alpaca, hechas en la ciudad de Ayacucho, allí aprovechan el color natural de las pieles para componer escenas diversas, desde simples paisajes, hasta intrincadas representaciones de carácter histórico.

f. Cornuplastia

Con los cuernos del ganado vacuno se confecciona un aerófono, instrumento musical, conocido con el nombre quechua de waqrapuku. El sonido de este instrumento muchas veces es agorero si es tocado durante una corrida de toro. Con este material y aprovechando su forma se confeccionan copas y copitas.

g. Cerería

Con la grasa de los camélidos se sigue modelando objetos que sirven para ofrendar a las deidades andinas. Si se quiere que el animal por el cual se implora, sea manso, el modelado se hará con la grasa de la llama; pero si se quiere que sea indómito, se modelará con la de la vicuña. En la celebración de la Semana Santa Ayacuchana las andas de las diversas imágenes católicas son revestidas con velas de ceras que son prendidas en la noche, ofreciendo un espectáculo muy bello y característico.

h. Metalistería

h.1 Los metales preciosos han sido trabajados desde la antigüedad en la cultura peruana.

h.1.1 Lo que permite la continuidad de la joyería es la religión y las costumbres sociales, así es como podemos apreciar la filigrana de oro y plata de Catacaos, en Piura, San Jerónimo de Tunán, en Junín y la de Ayacucho. En San Pablo, Cusco, se siguen realizando tupus para sujetar mantas y joyas de uso femenino.

h.1.2 Orfebrería es una palabra compuesta que significa metalurgia del oro. La costumbre de utilizar este término para los trabajos en oro y plata, creo que es difícil dejar de usarla, es por esto que a pesar de no estar de acuerdo con su denominación, asumo su uso. La platería limeña fue muy cotizada y difundida lo que permitía su continuidad era el bajo precio del metal, las fuentes y menaje de mesa trabajada al martillado en gruesa lámina distinguía su calidad. El centro de la ciudad de Lima era el sitio preferencial de venta; al subir el precio del metal, la platería limeña entró en una súbita baja. Aún hay orfebres que se dedican a trabajar la plata confeccionando los mismos productos pero con menos material.

h.2 La utilización de los metales ferrosos fue introducción española, pues en la época prehispánica no se la usó

h.2.1 La hojalatería de origen morisco se impuso en el Perú. Todavía se la sigue usando, el sitio que se distingue es la ciudad de Ayacucho en la que se confeccionan faroles, candelabros, candeleros y otros. Las máscaras de la Diablada de Puno, antes de yeso, ahora son confeccionadas de hojalata.

h.2.2 El oficio de la herrería se conjuga con la arquitectura colonial. La forja del hierro proviene de España. En el Perú se simplifican las formas de las rejas, claraboyas y adornos de casas. Esta herencia hispana todavía se conserva en Arequipa, donde los artesanos construyen candados de línea colonial, cerraduras con bocallaves de silueta blasonada, que sirven para puertas, cofres, arcones y otros muebles.

i. Plumaria

La biodiversidad de aves del Perú es por la sutileza en los múltiples colores de sus plumas. El arte plumario se observa en los adornos de la vestimenta de los bailarines de la sierra, cabe mencionar a los Sicuris y los Puli puli, danzas de Puno. En la selva se usan en las coronas que ornan las cabezas de los jefes o curacas.

j. Pintura popular

La Pintura Popular es un caso muy curioso pues los pintores son actores y testigos de una vida común, en sus cuadros se puede ver desfilar fiestas patronales, procesiones y fiestas costumbristas. Algunos de estos artistas populares han sobrepasado el anonimato para perdurar en la historia, es el caso del cusqueño Julio Villalobos, ya fallecido, y el huancavelicano Mario Villalba. En la selva se da un caso particular, pues el soporte que usan se confecciona con algodón, en otros casos se utiliza la corteza del árbol llanchama (*Mancaria saccifera*), sus temas están referidos al cosmos.

k. Sitioplastia

Debo de advertir que la palabra sitioplastía es un neologismo que me he visto en la necesidad de crear, pues en el Perú se da el caso de la geofagia, el hombre come arcilla o grada comestible, la que modela y come con papa sancochada. Los términos que se utilizan como es citoplastía y sitoplastía, el primero deriva del griego **kytas**, célula y el segundo de **sitos**, trigo, no son apropiados para usarlo en el caso de la geofagia. El término que propongo está compuesto por las palabras griegas **sition**, alimento y **plastos**, modelador y formador, por lo tanto **sitioplastía**, significa modelar alimentos.

l. Imaginería

La Imaginería, de presencia netamente europea, debe su nombre a los modelados que se realizan con pastas de diferentes composiciones. Se usan en imágenes religiosas que hacen en el Cusco y los retablos de Ayacucho, en los que las imágenes católicas sufren un sincretismo religioso con la religión andina. Usualmente en las diferentes máscaras que se confeccionan para las diversas danzas del centro y sur de la sierra

m. Sombrería

Una de las imposiciones europeas en la indumentaria del hombre andino es el sombrero, pues primitivamente no se usaba, es tal el uso de este implemento que se puede reconocer el pueblo de quien lo porta, por su forma, color y por los aditamentos con que se le adorne. n

LA TALLA EN PIEDRA EN CAJAMARCA, PERÚ

Síntesis:

Una de las tradicionales divisiones de la historia de la humanidad es la de la edad de piedra y de los metales, de allí que es un hecho general que las primeras huellas de la presencia del ser humano sean de piedra, como ocurre con las culturas pre incásicas , una de cuyas manifestaciones son los petroglifos. Los Incas continuaron usando la piedra para varios propósitos como construcciones; queda el cuarto del rescate de Cajamarca. Durante la colonia los españoles, aunque en menor escala usaban este material como es el caso de blasones que colocaban en casas importantes. El oficio de picapedreros se difundió con la elaboración de piezas con contenidos escultóricos y otras utilitarias - estéticas tipo piletas. Con materiales pétreos de diferentes condiciones se desarrollaron artesanías de piezas pequeñas, algunas admirables por su precisión, como la marmolina, la traquita, la andesita y la piedra azul. Para fines funerarios, con una visión estética diferente, se desarrolló el trabajo de lápidas colocadas en los cementerios, como el de San Francisco de Huambacocha en el que hay un centenar de lápidas que representan las actitudes de sus habitantes en este aspecto.

*Vamos ahora hablar sobre las piedras
Sobre estas piedras grises, lentas
Que duermen bajo nuestras pisadas
Que se ocultan tras los verdes y las casas*

Manuel Ibáñez Rosaz

Las primeras huellas de la presencia humana en Cajamarca han sido talladas, esculpidas, grabadas y pintadas sobre piedra desde épocas muy tempranas, como testimonio de su cosmovisión.

El arqueólogo Rogger Ravines realizó el primer inventario de sitios arqueológicos de Cajamarca, encontrando más de 300 de ellos (Ravines 1985). Debe destacarse también la labor del arqueólogo Augusto Cardich, quien encontró en algunas cuevas y abrigos rocosos del denominado Complejo de Cumbemayo (10.505 a.C.) una serie de evidencias del uso de instrumentos de piedra, que se corresponderían con las primeras tradiciones líticas de los Andes Centrales.



Conglomerado de traquita. Los Frailones, Cumbemayo

Siglos más tarde, los antiguos pobladores o «gentiles», demostraron su elevado desarrollo al labrar, cuidadosamente en roca volcánica, un acueducto que presenta varias secciones grabadas con símbolos vinculados a la agricultura y a la astronomía. Este canal, de 9 km de recorrido y a 3555 msnm, cumplió el objetivo de conducir aguas de la cuenca del océano Pacífico hasta el valle de Cajamarca. Asociados al canal hay diversos elementos importantes: estructuras a manera de escalinatas labradas en grandes rocas planas con bordes salientes en ángulo, una plataforma redonda en forma de cono truncado, conocido como la "piedra de los sacrificios", y una especie de adoratorio o templete labrado en un abrigo de traquita, el mismo material de las formaciones naturales de "Los Frailones", (geológicamente corresponde a la formación Cumbemayo), un hermoso bosque de piedras que corona el Cumbe.



*Monolito antropomorfo de
Kunturwasi. San Pablo,
Cajamarca*

A otro lado del valle, en el apu Callajpuma o Pumaorco, a 3 km de Baños del Inca, en el camino al pintoresco distrito de Llacanora, abundan las más variadas pinturas rupestres sobre las superficies planas de la roca y conforman uno de los yacimientos pictográficos más extensos y antiguos del Perú.

Sin embargo, el sitio arqueológico de Kunturwasi (Casa del Cóndor), en la provincia de San Pablo, es el más famoso porque allí se han hallado, además de sus notables piezas de oro, cerámicas y líticas, una serie de monolitos, estelas, columnas y dinteles de granito con bajorrelieves labrados con figuras zoomorfas y antropomorfas. Las tres plataformas superpuestas, con una altura de 12 m conforman una estructura piramidal que se levanta en el cerro La Copa. La Misión Arqueológica de la Universidad de Tokio, dirigida por Yoshio Onuki, trabaja en este lugar desde 1988.



Ventanillas de Combayo. Cajamarca

Son característicos los nichos cavados en la roca, denominados "ventanillas", que eran empleados ritualmente como segundos enterramientos. Su disposición algunas veces en hileras y otras en galerías, concitan la atención permanente de los visitantes. Se encuentran en mayor número en Otuzco y Combayo (Cajamarca) y en Bambamarca.

A partir de la conquista Inca del reino de Cuismanco, uno de los señoríos más importantes de la región entre 1456 y 1460 se construyó en lo que es hoy el Centro Histórico de Cajamarca, una ciudadela con piedra de cantería labrada, con una plaza grande cercada de tapias y de casas y con un templo al sol, según cuenta el cronista Francisco de Jerez.

Arquitectura de la Villa



*Portada. Casa de la familia
Tuestas Bueno (1778). Actual
sede del Banco de Crédito.
Cajamarca*

Pizarro y sus huestes llegaron a Cajamarca el 15 de noviembre de 1532. Al asentarse en la villa prácticamente barrieron con las edificaciones que hallaron. Los únicos vestigios incas que quedaron en Cajamarca son el famoso Cuarto del Rescate, con sus hiladas de piedras labradas al estilo imperial, algunos tramos de la calzada a Pultamarca o Baños del Inca y los restos arquitectónicos que se encuentran en ese lugar.

Pero los españoles no fueron los únicos en demoler la ciudad inca y su plaza triangular. Concluidos los dramáticos sucesos de la toma de Cajamarca, la captura y muerte de Atahualpa, la ciudad fue destruida por las fuerzas de Rumiñahui y el cadáver de Atahualpa transportado a Quito, como afirman los cronistas. Sólo después de estos acontecimientos, es que los españoles se asentaron en la villa. En 1549 arribaron los Franciscanos al lugar y lo bautizaron con el nombre de "San Antonio de Cajamarca". Durante todo ese siglo el asentamiento se fue organizando alrededor de la plaza de armas, la casa del Corregidor y, como era costumbre en las ciudades coloniales, el abolengo de sus moradores se expresaba en sus mansiones con hermosas portadas—actualmente se conservan alrededor de un centenar—, muchas de las cuales mostraban símbolos heráldicos en sus frentes. En 1615, época en que se consolida la ciudad gracias a la bonanza económica sustentada en el desarrollo de la ganadería, la agricultura y el trabajo indígena en los obrajes, el cronista Antonio Vázquez de Espinoza se refiere a esta villa como "Cajamarca la grande", denominación que aún es empleada para referirse a todas sus potencialidades.

Estas hermosas casonas de adobe y piedra tenían sus peculiaridades arquitectónicas. Fernando Silva Santisteban (2001) describe que *"el ingreso a las casas se hacía a través del zaguán de arcos y con poyos laterales según el tamaño y el rango del propietario. El zaguán desembocaba en un patio, por lo general de tipo andaluz, con una pila central y jardín. Alrededor del patio se organizaba una primera forma de distribución de las habitaciones, al frente el salón de recibo y a los lados los dormitorios y las 'cuadras' o habitaciones para varios usos. Después*

del salón se hallaba el comedor, con vista a la huerta o al traspatio, donde estaba la cocina, la despensa y otras habitaciones para el servicio. Por lo general, gran parte del solar estaba ocupado por la huerta y por el corral para uno o dos caballos, así como para los animales que se criaban con fines alimentarios (...) los pisos, tanto del zaguán como del patio estaban empedrados, generalmente con piedras azules (lajas de caliza dura) intercalados en cuadros con cantos rodados".

Durante los siglos XVII y XVIII, Cajamarca vivió su mayor apogeo colonial debido a la explotación del asiento minero de Hualgayoc. La construcción de los templos de San Francisco, la Catedral, la iglesia y el Hospital de Belén, son manifestaciones de este esplendor, que es calificado por el estudioso Antonio San Cristóbal como propios de una Escuela Arquitectónica Regional: *"La decoración alcanzó en Cajamarca una gama de intensidad creciente que progresa desde la portada de San Antonio, pasando por la de la Catedral hasta alcanzar su máxima culminación en la portada-retablo de Belén (...) la calidad, la abundancia y la diversidad de las figuras escultóricas en las portadas cajamarquinas elevan la escuela regional de Cajamarca a primer rango entre las escuelas arquitectónicas virreinales en lo que se refiere a la escultura decorativa. El aporte más original de Cajamarca consiste en haber difundido por todo el espacio de las portadas la unidad ornamental entre las esculturas y los componentes estructurales, de un modo como no se ha practicado en ninguna obra de las escuelas arquitectónicas regionales del Perú"* (San Cristóbal 1987)

El oficio de los picapedreros se convirtió en la época colonial, en uno de los más preciados en el campo de la construcción. Pero con el transcurso de los años, la debacle minera y los gastos en las guerras emancipatorias y en la del Pacífico, afectaron la calidad de las construcciones y de sus elementos arquitectónicos, y fueron confinando la labor de los alarifes a producir simples elementos decorativos. Sin embargo, en Huambocancha y en los alrededores de la hacienda Porcón, se mantuvo el

espíritu que condujo a los escultores y talladores a crear grandes muestras arquitectónicas.

En la provincia de San Pablo la producción de trabajos en piedra se efectúa en talleres familiares. Allí elaboran estatuas, pirámides, figuras de animales, escenas de la vida cotidiana de la comunidad y reproducciones de los monolitos del sitio arqueológico de Kunturwasi. La materia prima es extraída de tres canteras o minas cercanas a la ciudad, denominadas Chalaques, Caparrosa y Cristo de Sangal, mediante barretas, combas y picos. Los artesanos emplean, para la confección de sus piezas, diferentes tipos de cinceles, esmeriles, lijas, sierras y lacas. Los principales centros de ventas donde ofrecen sus productos son Chiclayo y Trujillo; un pequeño porcentaje también es comercializado en las ferias de San Pablo y en Cajamarca.

Los talleres de Porcón



En los alrededores de Porcón, y en un sector de cinco kilómetros de la carretera que une Cajamarca con Bambamarca, se emplazan varios talleres artesanales de picapedreros, escultores y talladores que mantienen la vitalidad del trabajo en piedra. En el caserío de Huambocancha, a 5 km aproximadamente al norte de la ciudad de Cajamarca, se ubican una serie de locales en los que familias enteras, como las de los maestros Terán, Chilón y Huatay, se dedican a trabajar las piedras de cantería, granito y marmolina. Allí mismo, al margen de la carretera, exhiben y venden sus productos continuando la tradición que iniciaron sus antepasados y que les fue legada de generación en generación.



Estos maestros iniciaron su aprendizaje a la edad de 10 o 12 años, combinando esta actividad con sus estudios escolares. Los niños que se deciden por continuar con este oficio, van adquiriendo, con el correr del tiempo, sus propios estilos hasta definirlos en obras propias. Algunos incluso se perfeccionan en el uso de alguno de los materiales específicos.

La producción actual de estos talleres es bastante difundida en Cajamarca y también a nivel nacional, particularmente por variadas piezas ornamentales y decorativas, así como por la restauración de secciones de iglesias, portones, piletas y bancas, entre otras piezas de consumo externo. Sin embargo, también producen otros artefactos para el uso interno, como los "pilancones" o bebederos para los animales, así como batanes, molinos, etc.

Francisco Terán Tafur, natural de Huambocancha Alta, es uno de los más destacados talladores en marmolina. Su trabajo ha sido reconocido con el premio nacional «Gran Maestro de la Artesanía Peruana» el año 2001, otorgado por el Instituto de Desarrollo del Sector Informal, el Instituto Nacional de Cultura y la Confederación Nacional de Artesanos del Perú.

El sabio Antonio Raimondi en sus viajes por Cajamarca, observó, estudió y documentó las formaciones geológicas y el potencial minero del departamento. En su obra *Minerales del Perú* y en sus libretas de campo, describe la configuración geofísica, la explotación de las minas de Hualgayoc y el uso de algunos materiales utilizados para las construcciones. En nuestros días los principales materiales utilizados por los artesanos picapedreros son los siguientes:

La marmolina o piedra jabón (esquistos de carbonato de calcio). Este material es seleccionado en bloques de 80 a 100 kg. en las canteras ubicadas en la provincia de San Pablo, desde donde se transportan a sus talleres en camiones alquilados por el propio artesano, en un viaje de cuatro horas aproximadamente. Los artesanos, que viajan 3 o 4 veces al año para proveerse de este material, adquieren un tipo de piedra que se caracteriza por ser "piedra aparentada". Las hay de varios colores: blanco, azul, ocre, verde, negro y rojo con blanco.

Para tallar objetos de menor tamaño, cortan la piedra en pequeños trozos con la ayuda de una sierra o serrucho y escogen un fragmento, según el tamaño y color de la obra deseada. A continuación usan los punzones y el martillo para moldear la pieza, después utilizan el esmeril para conseguir las características preliminares del objeto. Con otros punzones más finos proceden a elaborar los detalles más delicados. Luego viene el lijado o pulido y, en varios casos, el barnizado o laqueado final.

Los principales productos que confeccionan son joyeros, bomboneras, ceniceros, portapiceros, tableros de ajedrez, nacimientos y una serie de animales y personajes, como incas, chasquis, campesinos, pájaros, búhos, elefantes. También elaboran lápidas y escenas costumbristas y religiosas. Una de las miniaturas más recientes es la del minero con su maquinaria, en alusión al trabajo que realizan sus congéneres en Minera Yanacocha, cuyas instalaciones se encuentran a pocos kilómetros.



Lápida en el Cementerio de San Francisco de Huambocancha. Cajamarca

- **La traquita o cantería.** La traquita es una roca volcánica que abunda en los alrededores de Cajamarca, en las canteras de Arispampa, Lushcapampa, Chilimpampa y Porconcillo. Este material es empleado en construcción para hacer las lajas de los pisos y bloques y enchapados para los muros. Con una variedad más dura se elaboran las llamadas «piedras de filtro», que son piezas circulares cóncavas de aproximadamente 60 cm de alto empleadas tradicionalmente, en el campo y la ciudad, para filtrar el agua, gota a gota, y librarla de impurezas.

- **El granito (Andesita).** La piedra granito procede de unas canteras ubicadas en Chumbil, km. 30 de la carretera a San Pablo, y de Negritos, en las alturas de Cajamarca, desde allí se transporta a los talleres de Huambocancha y Porcón. Con granito se elaboran estatuas, bancas, fuentes, piletas, se esculpen estatuas para plazas y jardines. El tallado de una pileta demora aproximadamente un mes. Algunos maestros se han



*Lápida en el Cementerio de San Francisco de Huambocancha.
Cajamarca*

especializado en cortar los «cuadrados» de granito, ellos utilizan herramientas, como picos, lampas, barretas, cuñas, puntas, estacas de madera, combas de 2 y 12 libras, compases, metros, escuadras y reglas. El procedimiento tiene dos fases. La primera consiste en rayar la piedra con una regla y una punta para luego abrir unos hoyos cada 10 cm con la punta y la comba chica. En el hoyo central golpean con la comba y van abriendo la piedra apoyados de una cuña hasta para obtener los bloques. En la segunda fase se pulen los bordes, con la ayuda de escuadras y combas. El bloque queda listo entonces para ser trabajado: en el tablón de granito pulido se diseña con una tiza la figura a obtener, que se irá tallando con cinceles y una comba pequeña. Los residuos y el polvo se retiran con una esponja húmeda.

- **La piedra azul (caliza)** La piedra azul o caliza es otro de los elementos arquitectónicos constitutivos que contribuyen a dar una personalidad singular a las casas cajamarquinas tradicionales. Se usa como losetas, en los pisos de los patios, gradas y zaguanes. La principal cantera se encuentra en el distrito de Magdalena.

Arte funerario en Huambocancha

Una de las más preciadas muestras de arte funerario popular, se encuentra en las lápidas talladas en los cementerios de San Francisco de Huambocancha, Porcón y Los Manzanos, entre otros. En estos camposantos, como bien anotan Villiger y Ravines (1983), se mantiene el *"arte de los alarifes del siglo XVII, presente en las fachadas de los templos de Cajamarca (...) y, a no dudar, es el testimonio más bello de la cultura porconera actual: tradicional y creativo"*.

El camposanto de San Francisco tiene aproximadamente unas 100 lápidas y cruces de piedras pintadas de colores, la más antigua data de 1953. El recinto está cercado por un muro de piedra y por algunas pencas. Parece ser que anteriormente, las cruces y lápidas talladas en granito sólo

llevaban cincelados el nombre del difunto y el año de su fallecimiento, pero con el correr de los años los familiares comenzaron a aplicarles colores llamativos, como forma de ubicarlos más rápidamente y mantener un recuerdo menos lúgubre del finado. Las lápidas o cruces son encargadas como reemplazo de la cruz de madera colocada originalmente en el lugar del entierro y según la costumbre un año después.

Para decorar las lápidas, el artesano elabora en una plantilla un diseño decorativo: *«para la almita la piedra más bonita»*. La estructura tiene 70 cm de alto como promedio, y es tallada a manera de retablo, con dos torres, campanas y relojes, portales con imágenes que corresponden a un prototipo de arquitectura religiosa colonial, semejante a las portadas de la Catedral, San Francisco y Belén.

En estos cementerios, desde muy tempranas horas del 2 de noviembre, Día de los Difuntos en el calendario católico, *«se realiza un incesante desfile de gentes de Porcón y caseríos aledaños, portando ramos de flores naturales o coronas de flores artificiales, rosas de crepé adheridas a un aro de alambre, personas que van a visitar a sus muertos en su contacto con el ayer y con el cariño. (...) Allí comienzan, al mismo tiempo que en cientos de sepulcros terrenos, una ceremonia íntima, consistente en la limpieza de la cruz, el rezo de alguna oración y, luego la entrega de ofrendas al alma del difunto de acuerdo a los gustos que tuvo en su vida: rosquitas, paltas, bollos, dulces típicos, aguardiente, habas choclos, frutas, pan, chicha, hojas de coca. El alma entonces acude y comparte con los presentes las conversaciones y el almuerzo al aire libre: **‘Hemos venido a visitarte, Taitito, te dejamos este pancito’, ‘Te saludamos todos tus hijos, madrecita que bajas del cielo’, ‘Hermanito, aquí te dejamos estas ofrendas, tu pancito para tu alma bendita’,** y otras expresiones más que pueden escucharse entre la multitud de polleras coloridas, sombreros en las manos, alforjas generosas, tragos de aguardiente y lágrimas furtivas.»* (Villiger y Ravines, 1983)

El rito exige la presencia de rezadores, con velas, agua bendita y de algunos objetos pertenecientes al fallecido que, según la creencia, estará disfrutando la visita que lo alejará del Purgatorio y le permitirá ganar favores para entrar al Cielo. Este conjunto de creencias es lo que mantiene arraigada entre la población la costumbre y exigencia de tener un espacio final esperanzador, alegre, armonioso y vital que sólo los artesanos picapedreros pueden ofrecer.

Bibliografía

- Ibáñez Rosaza, Manuel
“Poesía reunida”, Antares, artes y letras, Lima 2001
- Olivas Weston, Marcela
“Arte Popular de Cajamarca”, Antares artes y letras, Lima, 2003
- Ravines; Rogger
“Cajamarca Prehispánica. Inventario de monumentos arqueológicos”
INC-Cajamarca y CORDECAJ, Lima 1985
- Silva Santisteban, Fernando
“Cajamarca, Historia y Paisaje”, Antares, artes y letras, Lima 2003.
- San Cristóbal, Antonio
“Las portadas retablo de Cajamarca” en Historia de Cajamarca, Tomo III
Fernando Silva Santisteban, Waldemar Espinoza y Rogger Ravices editores. INC-Cajamarca, Lima 1987
- Vásquez de Espinoza, Antonio
“Compendio y descripción de las Indias Occidentales”. Smithsonian
Miscellaneous Collection (1626), 1948
- Villiger, Fernando y Rogger Ravines
“Tradiciones Porconeras” Boletín de Lima 27 (5) pags. 9-12, Lima
1983 n

LA HOJALATERÍA: EXPRESIÓN ESCONDIDA DE LA CULTURA POPULAR

Síntesis:

Entre el umbral de la desaparición y un muy interesante proceso de recreación la hojalatería es un oficio tradicional que nos da testimonio de la vida cotidiana y los cambios que se producen en ella; la gran habilidad de sus artífices y su producción destinada a labores agropecuarias y a cubrir necesidades domésticas nos cuenta con singular encanto de la vida, la obra, el pensamiento y los sentimientos de quienes transforman la hojalata y son sus artífices. Penetrar en los talleres de hojalatería es adentrarse en un fascinante mundo donde el dominio de la técnica, la flexibilidad del material, el conocimiento y la experiencia de sus artesanos se expresan, con maestría, en la sencillez de sus productos, en su gran utilidad y en la posibilidad de una armónica convivencia entre tradición e innovación.

*“Mi finada mamacita me decía:
pero qué te gusta, qué quieres.
¿Quieres la zapatería? ¿La hojalatería quieres?.
Sí mamá, eso yo quiero, la hojalatería.
Desde entonces... cuando entré al taller
fui surgiendo, surgiendo y
estoy terminado mi vida en esto”.*

(Don Julio Muñoz)

Como si fueran grandes hojas de papel, como si las herramientas fueran la extensión perfecta de sus manos, la hojalata va rindiéndose al acompasado movimiento de las tijeras para delimitar, sobre las líneas trazadas con el compás, el espacio y las formas de los cuerpos que nacen y se hacen en los talleres de hojalatería.

Desde tempranas horas de la mañana se escuchan los rítmicos golpes de martillos y mazos de madera sobre el sólido fierro de viejas rieles de tren o sobre la hachuela, herramientas fundamentales para sacar cejas, hacer ensambles y costuras de fino acabado en los talleres de hojalatería que aún tenemos en Cuenca.

Penetrar en ellos, donde se transforma a corte, golpe y fuego la hojalata es adentrarse en uno de los oficios que fusiona con singular geometría la materia, el ingenio y el gustoso placer de crear utensilios que se relacionan con los ritmos y los tiempos de los trabajos del campo así como con aquellas necesidades cotidianas que en cierta época eran sustentadas tan sólo por la hojalatería.

La hojalatería es uno de los oficios que testifica a través de la gran habilidad de sus artesanos y de la enorme humildad y sencillez de su producción el devenir histórico de las necesidades sociales y culturales de nuestros pueblos así como también es una de las más funcionales expresiones de nuestra cultura popular y quizá la más inexplorada.

Baldes de diferentes medidas, cantarillas y barriles para la leche, embudos, cucharones para sacar el arroz y el azúcar, ralladores, tostadoras de café, cedazos, jarras, teteras, candelabros, cernidores, latas para hornear pan, latas para hornado, candiles, bolsas para pasar café, comederos y bebederos para aves, moldes para galletas, faroles y marcos para espejos en diferentes tamaños y diseños, lámparas, cofres y cajitas son muestra de uno de los oficios artesanales con fuertes raíces coloniales a pesar de su tardía presencia en Cuenca, que según documentos data de 1691.

A los hojalateros y a los paileros se les identificaba entonces en un mismo grupo debido al escaso número de artífices dedicados a estas ramas de la metalistería durante la Colonia. En aquel tiempo eran conocidos como latoneros; trabajan con metales no preciosos como la hojalata y el cobre, excluido el hierro; elaboraban objetos y piezas con materiales que no eran ni son los empleados por los plateros, ni por los de los herreros.

Artículos y piezas de arte indígena y mestizo de singular maestría se guardan en los monasterios de la ciudad como ciertos objetos hechos en hojalata durante el siglo XVIII y XIX: marcos de cuadros, floreros, candelabros con incrustaciones de vidrio, faroles con detalles de irregulares diseños o con pequeñas figuras geométricas como rombos y círculos diminutos, con cristales de colores transparentes; todavía sus coloniales conventos mantienen en sus aleros muestras de antiguas canales, bajantes y tolvas para recoger las aguas lluvias de sus techos.

Aunque existen muy pocas referencias bibliográficas explícitas sobre la hojalatería, este oficio es una de las actividades artesanales de gran trascendencia en la consolidación de la ciudad como un centro urbano que durante la Colonia y luego en la República adquiría enorme influencia socio económica y política. La hojalatería cubría con su producción parte de los importantes requerimientos de sus vecinos dedicados en su gran mayoría a la producción agrícola, ganadera y artesanal así como también

satisfacía con su trabajo los requerimientos del menaje de la casa y del hogar.

“Me hizo hacer tres viajes al mercado que estaba en la plaza donde ahora venden telas, allí había el puesto de los hojalateros los domingos; había también una pileta grande. Yo acomodé los trastes, me agarré oiga de las varillas de la pila y empecé a gritar a mandíbula batiente: ¡Atención cuencanos! Por primera vez en Cuenca el señor Moisés Maldonado, el mejor hojalatero de Cuenca ha tenido el acierto de pedir latas a Estados Unidos, Alemania y a Italia; aquí tenemos grandes productos con estos materiales que van a durar dos veces más que los otros... Hasta las doce del día no tuve ¡una lata!, las vendí todas”. (Honorato Peralta)

Sin duda, los hojalateros son quienes plasman con su trabajo los cambios que van produciéndose en la comunidad, muchas veces marcados de acuerdo a las piezas que van construyendo o dejan de hacerlo como sucedió con los candiles cuando al extenderse las líneas de luz eléctrica más allá de los centros urbanos dejaron casi de producirlos: “Por docenas, por cientos, por gruesas se hacían los candiles, llevaban a Loja para la fiesta del Cisne, en baldes lo mismo. En baldes llevaban, como se decía antes, por terno; cada terno era un grupo de cinco baldes desde litro, medio galón, galón, dos galones y tres galones, eran cinco portes de baldes que iban en uno solo. En esa época se entregaba diez o veinte ternos” (Don Ángel Quinde)

Hasta finales de la década de lo setenta aún se podía observar en las calles de la ciudad a los maestros soldadores pregonando su oficio con su fragua acondicionada en un balde de hojalata y su cajonsito con herramientas que además le servía como banco mientras tapaban huecos y quebrantos de ollas, lavacaras, bacinillas, sartenes, jarros.

La aparición del plástico y del aluminio en el mercado determinó cambios radicales en la conducta social y, oficios como la hojalatería vio

disminuir su producción en forma determinante. Esto junto a la crisis económica que viven nuestros países está ocasionando la paulatina desaparición de los talleres dedicados a la producción en hojalata.

Algunos de sus artífices migraron a la Costa, otros más tarde “con suerte” a los Estados Unidos; hubo quienes dejaron de elaborar juguetes, otros se dedicaron en forma exclusiva a hacer canales de manera semi industrial; queda tan solo un taller que trabaja en cobre y hojalata, hay muy pocos artesanos dedicados al repujado en estos materiales; existen talleres donde todos son “canaleros” no hacen nada más en hojalata.

“Desde cuando se dolarizó bajó totalmente el trabajo, a más de eso entran cosas del Perú y Colombia, pero a nosotros prácticamente lo que nos acabó fue el plástico”. (Julio Muñoz)

A pesar del deseo de comprar objetos elaborados en hojalata o zinc, sus clientes prefieren el plástico “por el dólar o los dos dólares que se ahorran ese instante pues son recursos que les permite por ese día llevar algo más de comida a sus casas; así estamos todos”. (Gloria Quizphe)

Basta decir que la producción de cantarillas y barriles para leche así como otros objetos destinados a labores agropecuarias disminuyó mucho más en los últimos cinco años debido a la migración de los trabajadores del campo.

La hojalatería es uno de los oficios artesanales tradicionales situados entre el umbral de su desaparición y en medio de un muy interesante proceso de recreación que la podríamos entender como una reacción natural de supervivencia para superar su aparente afuncionalidad y su desarticulación en el entramado económico actual.

No es extraño encontrar talleres donde se están fabricando tapas para carburadores de tractores o para camiones cuyos repuestos o son muy

caros o ya no existen en el mercado o cantarillas adaptadas como vaporeras para sauna o campanas para cocinas, parrillas para estufas industriales, tapas para los radiadores, duchas y llaves de cobre o braseros en forma ovalada para mantener la carne asada caliente sobre platos de igual forma.

El ingenio y la calidad del trabajo de estos artífices demuestran el conocimiento con detalle y con profundidad no sólo de las técnicas y de los materiales sino de un alto comprensión de la geometría que les permite crear cualquier objeto que los clientes necesiten, incursionar con singular maestría en el diseño, en el repujado o en la escultura o adaptar “cualquier fierro viejo” como herramientas o inventarse máquinas para cortar con mayor rapidez las piezas para hacer juguetes.

“La hojalatería es demasiada amplia, hay cosas que se improvisan ese momento de acuerdo al deseo del cliente, a la necesidad del cliente sea esto para elaborar productos alimenticios, moldes para queso, yogures, bolos; en ese sentido hay que inventarse una serie de máquinas apropiadas para ello y, de allí, por lo regular se trabaja para la ganadería, la avicultura, para la construcción”. (Miguel Durán)

Todo se puede hacer con la hojalata, es un material muy noble, es muy flexible, me dijeron todos los maestros hojalateros que visité. Hay quienes les dejan un dibujo o apenas una idea y son ellos, los artífices de la hojalata, quienes dan cuerpo y realidad a estas necesidades.

“En la rama de la hojalatería, de todo, de todo se hace; todo, todo, lo que usted no se imagina. Si en caso de que me indicara alguna revista, me dice qué dibujo quiere, qué dimensión quiere, entonces yo le trabajo. No es que me alabe, Él sabe muy bien, nombro a mi Dios cuando lo que digo es verdad.” (Doña Julia Vélez)

Hace apenas unos años comenzaron a hacer unos baldes en forma cónica, largos, no muy anchos sin asiento que sirven para matar pollos: “se agarra a la avesita por las patas y se la mete por el balde y ya luego que sacan

su cabeza por el agujero se les pasa el cuchillo... sufren menos, no se lastiman sus alas, no se daña su carne, es más rápido, salpica menos sangre..., los dueños de las avícolas nos pedían estos baldes» (Doña Gloria Quizphe).

O como los Extracciones que son unos cilindros que tienen en el medio unas espirales como aletas con las cuales se saca solo la miel de los panales. También se hacen Ahumadores en forma cilíndrica, con un fuelle; dentro de ellos se colocan hojas y leños verdes y con el fuelle se produce humo para ahuyentar a las abejas y trabajar con tranquilidad en la extracción de la miel con su respectiva cera.

Sin duda, son los talleres de hojalatería los espacios en donde se convive en forma constante con la tradición en el uso de las técnicas y materiales como también con aquéllos desafíos que plantean sus clientes que precisan objetos no elaborados dentro de la producción ordinaria en la hojalatería.

Aunque las técnicas en la elaboración de objetos de hojalata se resumen en el trazo, el corte y los distintos virados para luego realizar el ensamble y proceder entonces a la suelda, los detalles en cada momento de este proceso requieren de singular atención, paciencia y cuidado.

Como en todos los oficios artesanales, en la hojalatería quien aspiraba a aprender un oficio o un “arte” debía ingresar a un taller en calidad de aprendiz canjeando su trabajo por los conocimientos adquiridos directamente de los otros artífices que conformaban el taller, algunos de los cuales eran sus familiares. Una vez que habían demostrado poseer aptitudes y haber incorporado conocimientos y técnicas ascendían a oficial.

“Cuando entré a aprender el oficio yo creí que me iban a pagar alguna cosita para poder sobrevivir... pero bueno no era tanto el interés del dinero sino la necesidad era aprender el oficio; a los tres años que yo estuve allí,

me empezaron a pagar tres sucres a la semana. Yo sufrí bastante, bastante para apropiarme de este oficio; en aquellos tiempos los maestros eran bien estrictos que si se dañaba por ejemplo un trocito de lata eran puro cocachos, puro martillazos, puro tijerazos. Yo era guambra, me resentía, pero ahora me doy cuenta que eso me sirvió mucho para poder aprender bien el oficio”. (Don Julio Muñoz)

Pero la hojalatería es mucho más que el manejo de técnicas y materiales, es un oficio que nos permite observar y estudiar la serie de gestos y expresiones corporales que se producen en el proceso de elaboración de los productos; la naturalidad, la suavidad y fluidez en los movimientos de las manos y de los brazos de estos artífices nos desliza hasta el mismo instante de la creación cuando su conocimiento, instinto y todos sus sentidos confluyen para determinar líneas, formas, cuerpos, volúmenes.

“Las manos son como nuestra alma, imposible trabajar con guantes, es necesario sentir la textura, el calor, la curva, el grosor del material; todos los sentidos son importantes cuando uno trabaja en este oficio: los golpes sobre el cobre desprenden pequeñas partículas de material que dan un especial sabor a tu boca; es necesario fijarse cómo resplandece el cobre al contacto con el fuego para saber si es tiempo de comenzar o no de ondear la pieza” (Señor Juan Gutiérrez)

Resulta encantador observar el uso del espacio en los talleres de hojalatería pues cada rincón es aprovechado ya sea para la ubicación de las herramientas y materiales así como para guardar las piezas trabajadas; de igual manera, el tumbado es utilizado para colgar baldes, cantarillas, comederos, bebederos así también para mantener las grandes planchas de zinc, cobre y hojalata; en casi todos existe un rincón donde están apiladas ollas y trastes de cocina en espera de ser reparados.

La mayoría de talleres de hojalatería en Cuenca se encuentran ubicados en el Centro Histórico y en algunas zonas tradicionales de la ciudad como

la subida de El Vado, El Vecino y en las áreas periféricas de la urbe como en el sector de Narancay. La mayoría de ellos son locales arrendados, de dimensiones pequeñas con poca luz y casi todos divididos en dos espacios por medio de un estante donde se exhiben los objetos elaborados.

Quizás una de las primeras impresiones al entrar en los talleres de hojalatería es la gran cantidad y gama de herramientas, cajones de madera, bancos y retazos de material que dan al ambiente del lugar una cálida sensación de trabajo y esfuerzo constante.

Bancos de madera bruñidos por el tiempo y los golpes; martillos y combos de todas las formas y tamaños: pico de loro, triangulares, redondos; mazos de madera destinados a propinar golpes de distinta fuerza e intensidad; tijeras grandes y pequeñas para dedos y manos; playos y alicates con distintas puntas; cautines con muestras del desgaste y del fuego de los sopletes; compases de varias dimensiones, nacionales y extranjeros; tubos de fierro y maderos de diferentes diámetros para encorvar la hojalata son herramientas básicas de los hojalateros junto con el buril, la encorvadora y la dobladora, maquinaria de pequeñas dimensiones que agiliza parte del proceso de la fabricación de objetos en hojalata.

En Cuenca, aún podemos conversar y ser partícipes de los ricos testimonios de vida, trabajo y tradición en la hojalatería; artesanos mayores de setenta años, algunos retirados y otros que trabajan solo a pedido, nos cuentan su camino de aprendizaje, enseñanza y creación con la hojalata. Escuchar sobre las familias Gutiérrez, Durán, Chaca, Jiménez, Muñoz, Bustos son referencias imprescindibles para comprender el sorprendente mundo de la hojalatería y su aporte en la cultura y en la historia de nuestra ciudad.

Los artesanos hojalateros sienten un intenso cariño por su trabajo, sus ojos resplandecen cuando hablan de su oficio, les encanta. Hay quienes, sin embargo, sienten mucho más la crisis económica y la expresan con

desolación y desesperanza; otros, alejados del oficio, se dedican a tareas tan distintas como ser taxista o a la venta de electrodomésticos.

En Cuenca solo hay una mujer hojalatera con su propio taller, Doña Julia Vélez, descendiente de la familia del Maestro Chaca trabaja desde hace más de cuarenta años en la hojalatería. Sin embargo, la presencia y la participación de las mujeres en este oficio es directa; casi todas las esposas y muchas de las hijas y parientes mujeres de las familias de los maestros hojalateros ejercen trabajos “sencillos”, como ellas dicen, como colocar grapas y jaladeras, soldar, cortar; agujerear los cedazos, los ralladores; cocer las telas para las bolsas de pasar café; pintar las medias cantarillas o barriles; lograr con una vara de madera y piola equilibrar las balanzas. Pero en los talleres de hojalatería las mujeres no sólo producen sino además son quienes ejercen el milenario arte del intercambio y el comercio de los productos, aunque hace algunas décadas no se necesitaban puestos de venta en el mercado para negociar su producción.

El testimonio de las mujeres en la hojalatería es una sorprendente manera de sentir su fuerza, su esfuerzo, su gusto por simple placer de disfrutar de la posibilidad de crear: “es tan bonito saber que uno puede hacer algo” (Doña Zoila de Bustos)

Las técnicas, los materiales, las herramientas, los procesos productivos, las piezas y objetos elaborados en hojalata encierran el aporte y el conocimiento silencioso de hombres y mujeres cuyo trabajo y dedicación se diluye en el tiempo y en nuestra vida cotidiana con particular modestia enseñándonos quizá la necesidad de retomar el valor de los objetos y apreciarlos con justeza no solo porque cubren ciertas necesidades que tenemos sino también por el extraordinario e ingenioso proceso creativo que se produce en la transformación de la materia. n

LA VIRGEN DE LA NUBE EN MANHATTAN
Religiosidad popular más allá de la frontera***Síntesis:**

Este artículo es un análisis antropológico de la Fiesta de la Virgen de la Nube en Nueva York. Estudio realizado sobre la hipótesis de que la identidad es un proceso dinámico y en construcción y que, en contra de lo que muchas veces se piensa, trasciende las fronteras territoriales de la nación. A pesar del cambio cultural y de los procesos de aculturación propios del contacto y convivencia entre culturas diferentes, se puede apreciar una necesidad de mantenimiento de los rasgos identitarios de los migrantes, de manera especial en el campo de la Religiosidad Popular.

*Artículo basado en la tesis de Licenciatura en Antropología Aplicada. Eljuri Jaramillo, Gabriela, "Migrantes de Azuay y Cañar en el Gran Nueva York: Cultura e IDentidad", UPS, Quito, 2003.

“La historia social y cultural, concebida como tráfico de identidades, es un laberinto de confusiones. Cada lado selecciona los rasgos que se le antojan en aquello que el otro teatraliza como su identidad, los combina desde sus categorías y actúa como puede. Hay que seguir tratando con esas narrativas y metáforas identitarias porque son recursos internos de cohesión en cada grupo, en cada nación, y sirven para comunicarse con los demás”¹.

Néstor García Canclini

Introducción:

La migración es un fenómeno presente en la humanidad desde sus inicios, sin embargo en las últimas décadas ha aumentado a niveles sin precedentes. Hoy en día involucra a casi todas las regiones del mundo, que de alguna manera son destino, lugar de tránsito u origen. Según datos de las Naciones Unidas alrededor de 150 millones de personas, en la actualidad, viven fuera de su suelo natal.

En el caso de América Latina y concretamente del Ecuador, la migración ha marcado en los últimos años la esfera de la sociedad en todos sus niveles; cada día es mayor el número de personas que abandonan el país y en la actualidad, las remesas de los migrantes han llegado a constituir el segundo ingreso económico del Estado, después del petróleo.

La migración en el Ecuador, es un tema complejo ampliamente abarcado en sus ámbitos sociales y económicos, pero muchas veces superficialmente analizado en su contexto cultural y simbólico.

¹⁾ García Canclini, Néstor. 1999, p. 93

¿Por qué las personas deciden migrar? La primera razón es económica, pues muchos de los grandes movimientos migratorios tienen como trasfondo épocas de crisis e inestabilidad. Las personas, en su gran mayoría, migran porque económica y socialmente son excluidas en sus lugares de origen. Anhelan alcanzar mejores niveles de vida para ellos y sus familias, buscan en definitiva un ascenso económico y, de cierta manera, también social.

Más allá de las razones económicas, existe todo un imaginario social-colectivo, construido en torno a la vida en los EE.UU. Se trata del famoso “Sueño Americano”, que ha cobrado vida en las representaciones colectivas de los sectores populares y más vulnerables del Ecuador. Estas representaciones han pasado a formar parte de la vida de muchos pueblos, no solo de Ecuador sino de América Latina, de su mundo simbólico y de representaciones. En el imaginario colectivo de los sectores periurbanos del Ecuador, EE.UU. es símbolo de éxito, bienestar y progreso, por que no decirlo, también de aventura. Se trata del mito del “Estado de Bienestar”, del que a veces nacen decepciones y frustraciones.

Dentro de los procesos migratorios, cabe señalar la importancia de las diferencias antagónicas entre el norte y el sur. En los estudios antropológicos sobre la migración, se ha dado importancia al Modelo Pulsante (*push-pull*) que indica que existen razones que impulsan a salir de un lugar y factores que hacen que las personas se sientan atraídas por un destino concreto, de manera que las diferencias entre países pobres y desarrollados, en este sentido, son los factores en juego dentro de este proceso.

La relación norte-sur es una relación en la que el norte intenta actuar sobre el sur, en el marco de esta relación-dependencia y dentro de los esfuerzos de modernización y desarrollo, la pobreza ha aumentado y las diferencias entre los países pobres del hemisferio sur y las potencias del norte han llegado a niveles antes no vistos. Podemos decir que mientras la pobreza aumente en los países pobres, y mientras las diferencias entre el Tercer y el Primer Mundo continúen siendo tan grandes, las personas seguirán migrando del sur al norte en busca de mejores oportunidades.

Entre los países receptores, sin lugar a dudas uno de los destinos preferidos ha sido los Estados Unidos, donde conviven personas de diferentes razas, credos y costumbres y entre estos grupos humanos están los latinos, cuya presencia es cada día mayor y se evidencia en la música, comida, idioma, e incluso en la política. Según los últimos censos de ese país, la minoría latina ya sobrepasó a la afro americana, convirtiéndose de esa manera en la minoría más numerosa. En base al censo del 2000, en los Estados Unidos para ese año habitaban 35.3 millones de hispanos, que constituyen el 12.5% de la población total, con una tasa de crecimiento del 58% en la última década, además, las proyecciones del censo estiman que para el año 2050 los hispanos representarán el 23% de la población estadounidense.²



²⁾ Unites States Bureau of Census. 2000. <http://www.census.gov/population/socdemo/hispanic/p20-532/p20-532.pdf>

La convivencia de estas culturas antagónicamente diferentes en un inicio, ha traído consigo un proceso de aculturación, que en ambas culturas, en menor o mayor grado, han experimentado cambios en sus valores y rasgos culturales. La influencia de la cultura dominante y la necesidad de adaptación, ha llevado al cambio e incorporación de nuevos rasgos, en un origen, ajenos a la cultura del migrante. Pero pese a este proceso de aculturación, inevitable en este tipo de contactos, hay también una creciente tendencia y necesidad a mantener los rasgos distintivos. Es así que en los Estados Unidos cobra cada día más fuerza la cultura latina. Conforme crece la comunidad hispana en ese país, aumenta también la necesidad de mantenerse en la línea distintiva, conservándose de esa manera las diferentes identidades nacionales e incluso locales de América Latina.

Ya en la vida misma en los Estados Unidos, los migrantes de Centro y Sudamérica, están constantemente luchando por mantener sus costumbres y tradiciones. Han llevado consigo ideas y creencias, sus formas de vida y códigos morales y sociales, en fin, todas sus manifestaciones culturales que les permite, no solo reforzar su identidad sino además, no romper los vínculos con la comunidad que dejaron atrás. Las fiestas, la religiosidad popular, comida, deporte, música y otras prácticas culturales son el reflejo de la lucha constante, que al otro lado de la frontera, tienen los migrantes por conservar sus rasgos y tener un sentimiento de pertenencia y de identidad.

En este sentido cabe señalar que los Estados Unidos está cada día más distante de convertirse en una sociedad homogénea, pues dentro de ese extenso territorio, conviven grupos culturalmente muy diferenciados, en el caso de los latinos es una comunidad en todo el sentido de la palabra, que comparte situaciones económicas, sociales e históricas similares y sobre todo mantiene un nexo muy fuerte que es el idioma. Además dentro de esta gran comunidad latina, cada grupo, según el país de procedencia, ha mantenido sus propias particularidades e identidades. Se trata de enclaves socio-lingüísticos y culturales que han cobrado vida dentro de los EE.UU.

Migración y Estereotipos

La convivencia entre grupos diferentes trae consigo, todo un mundo de representaciones y estigmatizaciones, los migrantes han pasado a formar parte de representaciones colectivas no solo en los países receptores sino también en los lugares de origen.

En el Ecuador y en muchos otros países de América Latina, se ha construido todo un imaginario social en torno a los migrantes. Existe una construcción diferencial de estereotipos, pues la imagen del migrante ha sido construida en la conciencia colectiva pero de una manera diferente entre las élites sociales y entre los sectores populares.

Los seres humanos vivimos en un mundo de representaciones, que nos permiten pensar nuestras existencias, así como la de los otros. Para Emile Durkheim, existen las llamadas representaciones individuales, que son las ideas sobre los aspectos físicos y biológicos del mundo y las colectivas que se refieren a los aspectos sociales del mismo³. De las últimas nacen estereotipos sociales que solo adquieren significación en la medida en que son vistas dentro de cada grupo. Los estereotipos son construidos a partir de los discursos de representación.

Eriksen señala que *“en la antropología social, el concepto de estereotipar se refiere a la creación y consciente aplicación de nociones estandarizadas de los distintivos culturales de un grupo”*, apunta además que al conocer la identidad étnica de alguien, uno sabría que tipo de comportamiento sería apropiado frente a esa persona. Para este autor los estereotipos necesitan ser verdaderos, aunque no necesariamente den buenas descripciones de lo que las personas realmente hacen, en segundo

³⁾ Hunter, D. Whitten, P. 1976, p. 569.

⁴⁾ Eriksen, Thomas. 1993, p. 22-25. (Traducido del Inglés)

lugar acota, que los estereotipos pueden justificar privilegios y diferencias en el acceso a los recursos de la sociedad y por último que son cruciales en la definición de los límites del propio grupo, al tiempo que contribuyen a definirlo en relación con otros, ya que de alguna manera proporcionan un mapa claro del mundo social.⁴

El imaginario colectivo al estar formado de representaciones, está cargado de veracidad pero también de representaciones abstractas. La realidad del migrante tiene una sola cara, pero de ésta cada grupo captará o rechazará, según sus patrones culturales, lo que más le convenga para formar sus propios estereotipos.

En la conciencia colectiva de muchos sectores del Ecuador, se tiene una imagen del migrante como un ser asimilado y *agringado*, carente de identidad. El migrante sigue siendo una construcción que hace referencia concretamente al otro. El “residente” es ante todo proveniente de las periferias urbanas o campesinas, es un ser extravagante, asimilado,



□□□

agringado, obsesionado con el “Sueño Americano” y encantado con las “maravillas” del gigante del Norte o de España. El migrante es el hombre o mujer que usa *bluejeans*, zapatos “*Adidas*” y escucha música en inglés a todo volumen, usa joyas y casacas con piel, exhibe la bandera de los Estados Unidos en su llavero o en los forros de su taxi, e intenta demostrar constantemente su bienestar económico. El migrante, visto desde las élites, representa al otro, a lo que no se desea ser. Ser un “residente”, visto desde esta óptica, tiene un carácter peyorativo.

La religiosidad popular

La religión es uno de los elementos más importantes dentro de la sociedad, constituye un sistema social, cultural y simbólico.

Sistema cultural, porque es una respuesta que el hombre da a sus necesidades existenciales, pero no de una manera aislada sino vinculada a todos los ámbitos del quehacer del individuo y de la sociedad, es a través de ella que los seres humanos evocan sentimientos morales y sociales,



elaboran códigos éticos que proporcionan normas y pautas de conducta, logrando un orden en la sociedad.

Sistema social ya que es practicado y aceptado por la colectividad.

Es un sistema simbólico porque el hombre además de actuar bajo reglas establecidas y aceptadas, necesita realidades tangibles y es aquí donde aparecen los símbolos religiosos como intermediarios entre el hombre y lo sobrenatural. El símbolo religioso además de trascendente es real y tangible.

La religión también cumple un papel unificador, pues dentro de la sociedad cohesionan los diferentes aspectos de su organización, llenándolos de sentido y coherencia. Al mismo tiempo logra la unión entre los miembros de la comunidad y refuerza la identidad del grupo.

Religión y religiosidad coexisten en la vida de los pueblos sin que se puedan apreciar fronteras claras entre una y otra. La religión constituye la estructura interna e institucional y tiene un contenido ético basado en normas y pautas de conducta. Se trata de la esfera doctrinal en la cual se manifiesta la ideología de cada religión. Unida a la religión está la religiosidad de un pueblo que viene a ser su faceta vivencial, es la forma misma en la que el hombre actúa al margen de cada religión. La religiosidad a diferencia de la religión es muy flexible y adaptable a nuevas circunstancias y realidades. Es, en gran medida, la práctica misma, tal como la concibe el ser humano; está en estrecha relación con la vida cotidiana de los pueblos, corresponde a la esfera vital donde los contenidos simbólicos cobran vida.

⁵⁾ Rueda, Marco Vinicio. 1982, p. 32.

⁶⁾ Malo, Claudio. 1996, p. 57.

Al hablar de la religiosidad popular, es importante citar a Marco Vinicio Rueda:

*“Entendemos por “religiosidad popular” aquel modo de ser religiosos más vivencial que doctrinal, un tanto al margen de lo oficial, nacido entre nosotros del encuentro del catolicismo español con las religiones precolombinas, y que es más vivido por la masa numérica del pueblo, que por las minorías selectivas religiosas”.*⁵

En el caso del Ecuador, la religiosidad popular es el resultado de un sincretismo, está constituida por las prácticas religiosas del sector popular, pero en éstas se hacen presentes elementos de diferentes orígenes, pues lo elitista y lo popular coexisten en la religiosidad popular; se da lo que Claudio Malo González llama una dinámica permanente de elitización de lo popular y de popularización de lo elitista.⁶

El Migrante y su Religiosidad Popular



En el camino que recorre el migrante, desde sus inicios aparece la fe y la religiosidad como elemento importante. El ecuatoriano que labora en la tierra, el artesano, el obrero, el albañil, el profesor o el médico, que tiene en su mente la esperanza de llegar al norte para trabajar por un futuro mejor, elevan sus plegarias a Dios, a la Reina de la Nube, a la Señora del Cisne, al Divino Niño, al Señor de Andacocha u otro Santo, en busca de la esperada bendición de cumplir el sueño americano. Encienden sus velas, hacen peregrinaciones, ofrendas y promesas, en espera de la tan deseada visa americana. Quien no consigue este documento, dedicará sus oraciones a reunir el dinero para pagar al coyote o los documentos falsos. La familia del migrante desde su terruño ora por el esposo, por el hermano, el padre o el hijo ausente y en el Pase del Niño en Cuenca, participan con un carro alegórico titulado “Los niños residentes en Nueva York rinden homenaje al Niño Viajero”.

Es común que el viajante lleve como único equipaje un número de teléfono, un poco de dinero y una estampa divina para que le acompañe y le bendiga en el tan arriesgado cruce de la frontera, donde los peligros van desde las largas horas de camino por el desierto, el cruce por el Río Grande, el coyote inescrupuloso y la temida “Migra”. Y ya allá en el otro lado, el ahora ilegal, indocumentado o “residente”, se encuentra con una nueva realidad: el problema del idioma, del estatus legal, de conseguir trabajo, de no encontrar lo esperado, las largas horas de jornada y sobre todo la nostalgia y la soledad, el constante pensar en la familia que quedó lejos, en la tierra a la que añoran regresar. Estas personas, los “residentes”, los migrantes, encuentra en la religión la verdad a la cual aferrarse, pero no encuentran respuesta en la Iglesia Católica oficial de los EE.UU., sino que buscan acoplar la religiosidad a su propia realidad, a su situación de migrante y es así que cobra vida en ese país, la religiosidad popular latinoamericana, la ecuatoriana y más concretamente la del migrante de Azuay y Cañar.

⁷⁾ Naranjo, Marcelo. 2002, p. 51.

La migración, sin lugar a dudas ha afectado diferentes ámbitos de la cultura ecuatoriana, siendo su influencia en muchos casos alienante, pero la religiosidad es reivindicada constantemente y aunque aparecen elementos nuevos propios de la convivencia con una cultura extraña, cobra día a día más fuerza en el mundo de los migrantes.

La realidad del migrante no es fácil ni color de rosa, es incierta y en ella la religiosidad popular cobra vida. Marcelo Naranjo señala que ésta se refuerza en situaciones difíciles o de crisis:

*“Las épocas de profundas crisis (de la más variada índole), son situaciones ideales en donde la praxis religiosa popular adquiere una importancia superlativa, ya que ella actúa como verdadero amortiguador simbólico de los impactos de la crisis”.*⁷

En cuanto a la religión y a la Iglesia institucionalizada, los migrantes no encuentran mayores dificultades puesto que la mayoría son católicos y en los Estados Unidos la religión Católica tiene importancia considerable, sin embargo no asisten a cualquier Iglesia, sino a aquellas en las que se celebran misas en español que por lo general se ofician en los barrios hispanos. En estas zonas el trabajo de la Iglesia es diferente que en el resto de lugares, está destinado a la problemática del migrante, de tal manera que éste encuentra en ella un apoyo y a la vez un lugar donde desahogar sus problemas. Las misas, charlas, labores pastorales, etc., se proyectan a la problemática particular de los migrantes.

La importancia de las procesiones, el colorido de las fiestas religiosas, el culto mariano, la banda de pueblo, las danzas, son características comunes a la población latina radicada en Estados Unidos, pero a su vez cada comunidad mantiene su propia identidad cultural-religiosa. Así, los mexicanos no han dejado de lado su devoción a la Virgen de Guadalupe;

⁸⁾ Altamirano Teofilo. 1990, p. 133-144.

los peruanos de Paterson (N,J) realizan la procesión del Señor de los Milagros cada mes de octubre; y, los ecuatorianos tienen diferentes manifestaciones como el Pase del Niño que se realiza en Queens (N,Y) cada diciembre, las fiestas en torno a los diferentes patronos, etc.

La religión constituye un espacio importante para los latinos, especialmente para aquellos de los sectores populares que no han logrado ser asimilados por el sistema norteamericano y encuentran en ella un espacio de esperanza y de consuelo que les permite ser ellos mismos. Así lo corrobora Teofilo Altamirano en su estudio sobre los peruanos radicados en Paterson:

*“En New York y New Jersey encontramos muchas iglesias latinas. Son centros de concentración social muy importantes, en especial para aquellos que no han logrado asimilarse al sistema. La religión es una fuente estable y habitual de sosiego y esperanza, que reduce la ansiedad y la soledad generadas por lo material, lo competitivo, el individualismo y el deseo incesante de confort y de comodidad. Esta sociedad es indiferente, por igual, a los problemas de sus propios miembros, y con mayor razón, de quienes no participan de sus valores [...] En definitiva, la religión, con sus valores propios, actúa como un factor de identidad nacionalista”.*⁸

El Culto Mariano en la Religiosidad Popular Latinoamericana.

La población latinoamericana, en especial en los sectores indígenas, ha mantenido rasgos culturales propios de la época anterior a la conquista, sin embargo la religión Católica terminó por imponerse. Hoy en día se puede decir que un amplio porcentaje de la población latinoamericana es católica. El Dios de los españoles, su profeta y sus santos entraron a formar parte de la religiosidad latinoamericana, pero el culto mariano en particular cobró mucha fuerza.

La población de Latino América se caracteriza por una gran devoción a la Virgen. Los santuarios marianos son centros de culto con gran poder de convocatoria. Cada país de América Latina y cada pueblo o región ha ido construyendo peculiaridades culturales en torno a determinada Patrona. La devoción a diferentes Vírgenes ha llegado a formar parte importante de las identidades nacionales y locales.

La evangelización popular ha tenido desde hace varios siglos como eje esencial la devoción a María, que en gran medida nace de una historia de dolor y de esperanza del pueblo latinoamericano. Son muchas las imágenes de Vírgenes veneradas, mestizas, indias y blancas, negras y mulatas. Imágenes diferentes cargadas de alto contenido popular, que representan la religiosidad de los pueblos latinoamericanos.



Los migrantes encuentran en la devoción a su patrona, la paz y la esperanza que buscan, al tiempo que transmiten por medio de su culto las diferentes identidades. América Latina es una sola y al mismo tiempo es la unión de múltiples culturas e identidades.

Identidades nacionales que se mantienen en la nueva vida de los migrantes, y que se construyen en torno al culto a María; la devoción a Nuestra Señora de la Caridad del Cobre de los cubanos, la Virgen de Altagracia de los dominicanos, la Boliviana de Copacabana y la Argentina de Luján, la del Carmen en Chile, la Aparecida de Brasil, Nuestra Señora de Chiquinquirá de Colombia, la Virgen de Guadalupe de los mexicanos y la de La Inmaculada Concepción del Viejo de Nicaragua, Nuestra Señora del Coromoto de Venezuela y la del Treinta y Tres del Uruguay. Todas estas vírgenes que son una sola y al mismo tiempo cada una única y particular, forman parte de la identidad nacional de los migrantes latinoamericanos radicados en Estados Unidos.

No sólo que el fervor mariano aparece formando parte de las identidades nacionales sino también de las regionales-locales. Entre los ecuatorianos la devoción local es muy fuerte especialmente entre los migrantes de la sierra. Los provenientes de Loja rinden homenaje especial a la Virgen del Cisne, “La Churona”, culto que en el Ecuador se remonta a 1594 y se practica oficialmente en Nueva York desde 1995. Los migrantes del Norte man tienen su devoción por la Virgen del Quinche, que en el Ecuador tiene sus orígenes en el siglo XVI, y en Estados Unidos, oficialmente, el 19 de agosto del 2001, fecha en que se realizó la entronización de la Virgen de El Quinche en Newark, NJ.

La Virgen de la Nube

El culto tiene sus orígenes en 1696, a partir de la aparición de la Virgen a quienes participaban en una procesión en Quito desde la Iglesia de Guápulo hacia la Catedral, en súplica por la mejoría de Monseñor Sancho de Andrade y Figueroa, quien recupera su salud después de la aparición. Los asistentes a la procesión afirmaron haber visto, entre los santuarios de Guápulo y de Quinche, la imagen de la Virgen descansando sobre una nube, con una corona en la cabeza, un tallo de azucena en la mano derecha y el

Niño en el brazo izquierdo. El milagro fue aceptado como tal por las primeras autoridades eclesiásticas de la Colonia.

El culto a la Virgen de la Nube en las provincias de Azuay y Cañar es muy importante, encontrándose el santuario oficial en Azogues, junto al convento de los Padres Franciscanos.

La Virgen de la Nube y los Migrantes.

En el centro mismo del mundo moderno, símbolo por excelencia de la sociedad capitalista, Capital Cultural del Mundo, lugar de encuentro de personas de todas las nacionalidades, creencias, idiomas y religiones, ciudad de los rascacielos y de las grandes avenidas que nunca duermen. En la locura de Manhattan, corazón de Nueva York, resulta impresionante asistir a la procesión y misa de la Virgen de la Nube.

Días antes la ciudad se vuelve una locura por las fiestas navideñas, miles de turistas acuden al *Rockefeller Center* a admirar el gigantesco árbol de Navidad, las filas de gente se hacen interminables en las boleterías de las



famosas obras de *Broadway*, niños y grandes se detienen a contemplar las elegantes y glamorosas vitrinas de *Macys*, es el reflejo de una sociedad consumista en su máxima expresión y el sentido religioso de la navidad, prácticamente, no existe, mientras en los *ghetos* latinos las novenas y posadas no dejan de realizarse. La noche del 31 de diciembre la multitud se ha aglutinado en *Times Square* para esperar la bajada de la manzana de cristal, como símbolo de que el nuevo año ha llegado. Pero a la mañana siguiente la ciudad entera duerme en silencio y allá en el Alto Manhattan, en la *Pleasant Av.*, alrededor de 2000 azuayos y cañarenses, en medio del intenso frío invernal y la nieve, caminan por la calle entonando sus cantos



marianos con la imagen a cuestras, rumbo a la Iglesia de Santa Rosario, donde celebrarán la Eucaristía en honor a la Virgen de la Nube.

En las provincias de Azuay y Cañar el culto a esta Virgen es muy importante, especialmente, en los sectores populares. Cada año los feligreses acuden a la Capilla de la Virgen de la Nube en Azogues en demostración de su devoción. En los Estados Unidos los migrantes de estas dos provincias no han dejado su fe hacia su Patrona y al contrario la mantienen incluso más viva que antes.

Este culto en Nueva York comienza en la primavera de 1988. La iniciativa nació a partir de una circunstancia particular de la familia Alvarado proveniente de Corpanche, pues, en ese entonces el hijo, aún niño, de Juan Alvarado había abandonado la casa. Ante este problema familiar, el Padre de la parroquia Santa Ana (Sacerdote norteamericano que no hablaba español), pidió a la pareja que trajesen una imagen de una Virgen ecuatoriana para realizar una misa, con la finalidad de que el hijo regrese a la casa. La pareja, debido a su devoción a la Virgen de la Nube, decidió traer dicha imagen. Desde entonces decidieron continuar con las misas, escogiendo el primero de enero, porque es la fecha en la que se celebra a dicha Patrona en el Ecuador y además aprovechando que es un día libre para los migrantes.

Desde entonces se celebra cada año la procesión y misa en honor a la Virgen de la Nube en la Iglesia de Santa Rosario en el Alto Manhattan. Acuden alrededor de dos mil personas, la gran cantidad de participantes y la conglomeración llevó a que se realicen los oficios religiosos también en otros recintos, como la Iglesia de la calle 104, San Patricio, *Territown*, etc. Durante la procesión se elevan cantos tradicionales a la Virgen y se la agasaja con *chagrillo* (pétalos de flores).

La misa es celebrada para ecuatorianos y la prédica es en torno a la realidad de los migrantes, ni el espacio amplio de la Iglesia ni las salas adecuadas con audio y video para seguir la misma, son suficientes para el



número de fieles, por lo que la gran mayoría no pueden participar y esperan en la calle.

La Virgen sale escoltada por un grupo de niños con disfraces tradicionales del Ecuador, cholitas con su paños y polleras, cañarejos con sus zamarros de lana y sombreros; de esta manera se conserva en la mente de los migrantes la imagen de la vestimenta tradicional de su tierra, pero esta indumentaria solo es parte de los disfraces de los niños, pues entre los adultos cada quien lleva su mejor parada, pues es un día de fiesta. El paño de fina calidad, las trenzas bien tejidas y la pollera festiva han sido sustituidas por abrigos de pieles, casacas acordes a la estación invernal, pantalones *levi's*, botas de tacón, cabelleras pintadas de rojoy anaranjado.



Al rededor de la Virgen bailan los niños pastores; un adulto disfrazado de rucuyaya toca su melancólica flauta andina y al mismo tiempo distrae a los presentes. También se encuentra la Banda de Pueblo, tradicional elemento de la fiesta popular ecuatoriana. Finalmente, es centro de atención el presidente de la directiva con su esposa disfrazada de Chola Cuencana. Los organizadores cumplen el rol de los sacerdotes en el Ecuador. Alcanzan respeto y reconocimiento dentro del grupo, pues las formas de organización social se ven reproducidas en los grupos ecuatorianos en EE.UU.. Esta directiva o sacerdotes llevan un distintivo en el pecho que les da prestigio y les permite movilizarse en medio de la multitud.



La fiesta de la Virgen de la Nube es un espacio de encuentro entre los azuayos y cañarenses radicados en “El Gran Nueva York”, no sólo que es un encuentro de amigos y familiares, sino de compatriotas, de personas que comparten un mismo lenguaje cultural, de miembros de una comunidad que crece a grandes pasos y que conforman la comunidad ecuatoriana en

Nueva York. En este sentido la fiesta religiosa aparece cohesionando y logrando la unidad del grupo. Los ecuatorianos y concretamente los migrantes del Austro, mantienen en los Estados Unidos una red de relaciones sociales conformada por personas de los mismos pueblos. Además es importante señalar que la fiesta, en este caso la de la Virgen de la Nube, aparece como un espacio necesario en la vida de las personas, un momento de ruptura de la cotidianidad, ruptura momentánea, que es de vital importancia en la vida de los individuos y de los pueblos.

La fiesta de la Virgen de la Nube, además, permite el mantenimiento de la cultura de los migrantes y el fortalecimiento de su identidad, pues el número de participantes aumenta año a año; de esta manera los de las primeras generaciones mantienen un sentimiento de continuidad de su cultura, conservan vivos los rasgos culturales que los hace únicos y diferentes, al mismo tiempo que transmiten estas tradiciones a sus descendientes.

Al igual que en el Ecuador, la fiesta religiosa popular tiene un desdoblamiento entre lo oficial y lo pagano. La misa termina y la Iglesia, que hasta entonces fue un espacio sagrado, se convierte en lugar de fiesta y encuentro social, permitiendo los sacerdotes que los participantes continúen en ella. Allí permanecen los fieles para conversar, escuchar música ecuatoriana y hasta hay quienes entran con sus botellas de “*Zhumir*”, que se comercializan en cualquier tienda ecuatoriana de Queens. En el sótano y alrededores de la edificación se venden cuyes, hornado, llapingachos, motepillo, humitas, morocho, canelazos y otras comidas y bebidas típicas ecuatorianas, al tiempo que los participantes, especialmente, los jóvenes esperan que se inicie el baile.

La fiesta de la Virgen de la Nube, no puede ser analizada solo como una manifestación religiosa, sino sobre todo, como un espacio social y cultural. Pues toda misa tiene su contenido y estructura oficial, pero es

en las prácticas populares donde sobresalen las peculiaridades de cada pueblo.

Las fiestas, la religiosidad popular, la comida, el deporte, la música y demás manifestaciones culturales, son el reflejo de los lazos que mantienen los migrantes con lo que dejaron atrás y sobre todo de la lucha que, al otro lado de la frontera, tienen para mantenerse en la línea distintiva, para conservar sus rasgos culturales y tener un sentimiento de pertenencia y de identidad, para seguir siendo ecuatorianos. n

Bibliografía

ALTAMIRANO, Teofilo. 1990, *Los que se fueron*. Lima-Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1990.

ERIKSEN, Thomas H. 1993, *Ethnicity and Nationalism*. CO. Estados Unidos. Pluto Press.

GARCIA CANCLINI, Néstor 1999, *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires. Editorial Paidós.

HUNTER, David. WHITTEN, Phillip. 1981, *Enciclopedia of Anthropology*. Barcelona-España. Ediciones Bellaterra.

MALO GONZÁLEZ, Claudio. 1996, *Arte y Cultura Popular*. Cuenca-Ecuador. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP. Universidad del Azuay.

NARANJO, Marcelo. 2001, *Religiosidad Popular y Crisis Económica*. Revista Artesanías de América No. 51. Cuenca-Ecuador. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP.

Fuentes electrónicas

US CENSUS BUREAU STUDY. 2000, “**The Hispanic Population in US**” (en línea). US Census Bureau Study 1902-2002. URL: <http://www.census.gov/population/socdemo/hispanic/p20-532/p20-532.pdf>

PLUMA DE AVESTRUZ E INDUMENTARIA

Síntesis:

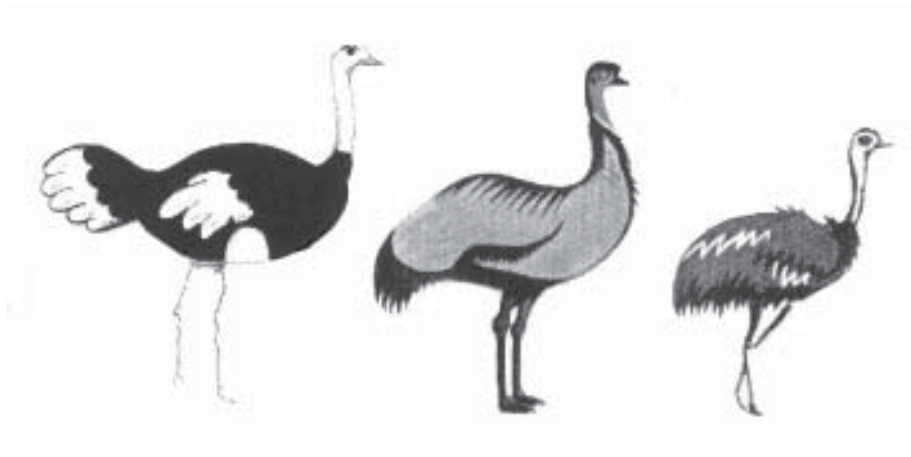
El ser humano carece de elementos naturales para cubrir y proteger su piel, por lo que recurre a la vestimenta que, además de satisfacer esta necesidad física responde a otros planteamientos culturales como el adorno y el pudor. Las plumas de las aves siempre han llamado la atención habiéndose desarrollado el arte plumario con fines ceremoniales y decorativos en diversas culturas. El avestruz, por su tamaño, está provista de plumas que pueden servir al ser humano para propósitos que van más allá del adorno, partiendo de que una de las funciones básicas del plumaje es cubrir el cuerpo. Mediante el diseño se propone en este trabajo cuatro prendas de vestir: falda, boa (estola), chaleco y capa. Además de tomar en cuenta formas, dimensiones y funcionalidad, es necesario considerar el tipo de pluma que cada una de estas prendas requiere ya que, dentro de cada ave varían según su ubicación y propósito específico, lo que en el caso del avestruz se manifiesta con más intensidad. Estas propuestas de diseño se sustentan en un análisis de las plumas y sus partes y de que manera se manifiestan en esta ave.

El ser humano y las plumas

Las más antiguas plumas fosilizadas fueron encontradas en una cantera en Bavaria en bloques cortados para hacer piedras litográficas. Este espécimen de 140 millones de años tuvo una cola y cráneo como de lagarto y plumas como los pájaros de hoy. Esta especie fue denominada *Archaeopteryx Lithographic* de plumas finas aisladas en las alas y cola. Es la antecesora de los miles de pájaros con plumas de diferentes colores, formas y texturas, cada una con un diseño potencial.

Las plumas han sido usadas para comunicar conceptos sociales, políticos, económicos, estéticos y espirituales. Algunas culturas las han usado para construir identidades y para mostrar amistad a un grupo; otras han usado objetos emplumados con fines políticos o emblemas de estatus social.

En muchos pueblos las plumas, especialmente las rojas, se han asociado con riqueza y poder sobrenatural por la intensidad, brillo, rareza



de sus colores y forma. Las aves y sus plumas suelen estar asociadas con lo espiritual.

Numerosas leyendas explican cómo los pájaros obtuvieron sus colores. Algunos pueblos creen que las plumas iridiscentes y brillantes fueron transformadas por el sol. Otros mitos involucran al sol, al fuego o una batalla entre una serpiente diabólica y los pájaros del mundo. Otras historias cuentan que los pájaros que fueron bañados por la sangre de la serpiente se volvieron rojos y los que tocaron alguna parte de la criatura maligna se volvieron ocres o verdes.

En otras leyendas, los pájaros que vuelan cerca del sol sagrado o el fuego sagrado, se vuelven rojos amarillos o negros por el contacto con las llamas, el calor o el humo. Los pájaros con las más bellas y llamativas plumas viven en climas tropicales.

Las plumas se obtienen de muchas maneras. Algunos pájaros las mudan anualmente y sus plumas son recogidas, otros pájaros son cazados, sirven de alimento y sus plumas se guardan. Las plumas de algunas aves han sido consideradas tan valiosas que el hombre las ha puesto algunas especies están en vías de extinción. Ciertos pájaros son utilizados como mascotas. Algunos colores se alteran mediante tratamientos, incluyendo el calor. Se emplea la secreción venenosa de los sapos o su sangre para aplicar en la piel del pájaro y alterar el color de las nuevas plumas.

Los hombres se han enriquecido con este don de las aves. El caleidoscopio de color, permitido por el arte de las plumas es notable. Por su delicadeza y ligereza las plumas iridiscentes poseen un fuerte poder. Quizá por nuestra propia fascinación con el volar o nuestro amor a la belleza y al halago, no importa la razón, el arte de las plumas, es un elevado tributo al universo, que se manifiesta por el adorno personal.

Las plumas de avestruz, por sus características formales y estéticas pueden ser consideradas como material alternativo a las fibras textiles en indumentaria.

La función de la pluma se centra en la protección del cuerpo, es decir, todas las características morfológicas naturales de la pluma se adaptan perfectamente para aplicarlas en el diseño y la creación de indumentaria.

Solo analizando y aplicando las características morfológicas naturales de las plumas de avestruz para utilizarlas en el diseño de indumentaria, y entendiéndolas como el elemento significativo en la forma, se podrá crear una verdadera propuesta con sentido, que es la esencia de este trabajo.

Las plumas en las Culturas Americanas

A través de este tema, se pretende entender esta propuesta de diseño como un lenguaje en el que la forma sea el signo con toda la aportación de sentido que involucra que solo podrá existir bajo un determinado contexto cultural. En el estudio del Diseño existen dos aspectos fundamentales que hacen referencia a la forma, su comprensión es indispensable pues determina su existencia y son:

- Entender a la forma como “ un hecho concebido en un determinado contexto cultural” ⁽¹⁾ y,
- Entender la morfología como “ el estudio de los modos como una cultura concreta entiende y organiza las formas”.⁽²⁾.

Es necesario entender nuestro contexto cultural para que la propuesta en mientes tenga existencia real. Mientras la forma sea el producto material

^{1.} La organización tridimensional Arq. Dora Giordano. Arq. Diego Jaramillo Universidad del Azuay.

^{2.} La organización tridimensional Arq. Dora Giordano. Arq. Diego Jaramillo Universidad del Azuay.

del actuar creativo individual; su disposición y cualidades físicas, los instrumentos teóricos y materiales y el contexto cultural vendrán por añadidura en dicha Forma. Dependerán del entorno o hábitat en la que se inserte.

Este enfoque nos ayuda a entender la experiencia estética del hombre, es decir, la libertad individual de interpretar a la forma con las limitaciones de nuestro entorno; pero, para el hombre primitivo esta idea de individualidad y personalidad de su arte parecería que fue nula, debido a que, según como lo define la etnología, se caracterizaba por su falta de individualización (3). Este actuar se manifestaba en su arte; la interpretación de la forma dentro de su contexto cultural era generalizada. Hombre primitivo se entiende no como una célula independiente del grupo al que pertenece sino una persona que casi no se concebiría separado de su sociedad.

La idea colectiva está presente también en parte de la conciencia del hombre actual, pero los sentimientos sociales del individuo primitivo son mucho más poderosos a tal punto que su personalidad al nacer se desvanece e integra en el grupo social y su pensamiento se acomoda al de la colectividad al igual que su arte, siendo la manifestación de todo el espíritu colectivo de su gente. Esto es el principal valor significativo que tiene el arte del hombre primitivo.

No por esto, el arte aborígen carece de libertad, pero dicha libertad, solo podría existir basado en el principio de participación. Esta característica, que en la actualidad está presente en ciertas actividades del hombre civilizado, explica que una cosa se deduce de otra, si ésta participa de aquella. Un individuo es libre (espiritualmente) cuando toda su cultura participa de esa libertad. Si una cosa se asemeja a otra, es por participación. Por ejemplo, muchas ceremonias de culturas aborígenes coinciden en que si alguien deseaba obtener los poderes y beneficio de un espíritu o un animal, tenía que imitarlo, vistiéndose de pieles, máscaras o plumas mientras realiza movimientos, sonidos y danzas que más se asemejen a dicho espíritu o animal. El arte del hombre primitivo participa del sentimiento

colectivo de todo su pueblo, incapaz de evitar su ideología particular, y empeñado en acentuarla.

El artista primitivo no tiene un público al cual satisfacer, le basta con gozar de su representación puesto que todos los demás comprenden el significado de su obra, pues están en un mismo estado mental. No se percataban de la trascendencia cultural de sus obras con el pasar de los siglos.

No podríamos entender lo que el arte primitivo, en especial el arte plumario, significó para los pueblos aborígenes y las culturas americanas pues ya no somos partícipes de esa conciencia colectiva. Su sentir espiritual y su arte eran participativos. Sus manifestaciones estéticas tuvieron real y total existencia en su momento dentro de su contexto cultural. Lo que pretendo, es demostrar la presencia de la pluma como símbolo de importancia cultural, espiritual y estética en la mayoría de las culturas americanas.

En Norte América, los pueblos nativos usaban plumas en todos los aspectos de sus vidas. Las cosas vivientes son vistas dentro de la totalidad del Universo. Las plumas conectan a quienes las lleven, con su cosmos. Para los indios Americanos, las plumas poseen poderes especiales y llevan el espíritu de los pájaros que limpian la enfermedad, ayudan a comunicarse con el espíritu del mundo y les acompañan en sus batallas.

Una de las muestras más importantes del arte plumario es la de la Cultura Maya. Sus primeros testimonios datan del año 500 A.C. pero su apogeo se da entre los siglos IV y X D.C. Durante este período, la indumentaria maya fue cambiante, pero el uso de la pluma se mantuvo haciendo de su ropaje el más rico y variado de todas las culturas antiguas de América.

Los motivos utilizados en las telas eran símbolos de su religión, representaban los planetas y los dioses. A través de su indumentaria, como sucede en casi todas las culturas americanas, los Mayas expresaban un

sistema jerárquico bien definido: nobles, gobernantes, sacerdotes, guerreros, danzantes y pueblo, cada uno ocupaba un sitio determinado por sus atuendos identificatorios.

Las faldas eran de tejidos complicados, de pieles, de redes que cubrían lienzos lisos, de plumas y otros adornos que cubrían a la tela, también se usaban capas cortas, abiertas adelante, confeccionadas con los mismos materiales. El peinado estaba adornado con manojos de plumas, flores e inclusive pájaros completos de rico plumaje. La pluma también formaba parte de sus adornos y accesorios.

La pluma, además de su valor estético, tenía significados religiosos. Cuando el sacerdote otorgaba a alguien una pluma de Quetzal, significaba que dicha persona había trascendido a un estado de conciencia más elevado. La importancia que tenía el arte textil para la cultura Maya se manifiesta en su religión: “Ixchel era la diosa maya del tejido, la medicina y los partos. Su esposo era Itzamná y todos los dioses mayas eran sus descendientes.”⁽³⁾.

Los Quetzales, el ave sagrada de los Mayas y Aztecas, son conocidos por su fría apariencia. Sus plumas son iridiscentes - verde dorado y azul verdoso -. Algunos tienen pechos rojos o amarillos que contrastan con sus cuerpos esmeralda. De 36 especies, 15 viven en América, desde el sur de México al norte de Argentina. Se cree que el Quetzal es la personificación de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, dios y patrono de las artes de los Mayas y los Aztecas. Solamente la élite de estas culturas tenía autorización para usar sus largas y esplendorosas plumas en las vestimentas reales. Cada macho tiene cuatro plumas en la cola de aproximadamente 30cm de largo que eran recogidas en las mudas de las aves.

También la cultura Azteca tenía un gran dominio del arte plumario. Los ejemplos han

⁽³⁾ Tomado del libro de LECHUGA, Ruth D. “El traje indígena de México” Panorama Editorial, 1982.

desaparecido a causa de la conquista y del clima. En esta sociedad, los bordadores de plumas – Amantecas - eran altamente apreciados, formaban un gremio profesional. El bordado era una técnica muy desarrollada con una amplia gama de puntadas y efectos.

En el arte plumario, los cañones eran insertados en la trama, cada uno era enganchado sobre un hilo y asegurado con un nudo en la segunda hilera, dejando visible la parte de color de la pluma al otro lado, que podían ser enteras o torcidas en hebras. El diseño de colores era previamente analizado para luego aplicar las plumas, formando un colorido mosaico. Con plumas se decoraban escudos, penachos, mantos, estandartes y emblemas totémicos para los soldados en las guerras. Había un intenso comercio de esta materia prima cuando el suministro local no satisfacía la demanda.

“Pájaros de todos los climas eran llevados vivos a México y sus medios ambientes simulados; tan solo las palmípedas tenían estanques separados, como lo atestigua Hernán Cortés: <<Diez estanques de agua en los que se mantienen toda clase de aves acuáticas conocidas>>. No existía cosa igual en Europa hasta que Padua formó un jardín zoológico en 1545. El tipo de alimento y de agua dependían de cada ave. Trescientos hombres se ocupaban de cuidarlas y sobre cada estanque, colgaban balcones secretamente dispuestos, desde los cuales podía deleitarse Moctezuma, observando los pájaros.>>” .⁽⁴⁾

Habían jaulas de aproximadamente 5 metros de diámetro en las que se guardaban aves de todo tipo y se reproducían. En las mudas de plumas estas eran recogidas, seleccionadas y enviadas a los tejedores.

Según se dice, existe una pieza plumaria que ha sido conservada: el penacho enviado por Moctezuma a Hernán Cortés, cuando desembarcó

⁽⁴⁾ Tomado del libro de Victor W. Von Hagen “Los Aztecas”.

por primera vez en Veracruz y se creyó que era Quetzalcóatl que regresaba a reclamar su imperio. Quetzalcóatl, es el Dios azteca que proporcionó el maíz, robándolo a las hormigas que lo tenían secuestrado, enseñó a su pueblo las ciencias y las artes, y regaló el telar a las mujeres, dándole así origen divino al arte textil.

Los cronistas de la conquista de México, creen el origen del arte plumario en América es mexicano. Los cronistas de la conquista del Perú que es peruano. La cultura Inca que sin duda llevó al arte textil a niveles insuperables, manejaban el arte plumario como tradición.

En el Antiguo Perú se manufacturaban intrincados objetos para adorno personal ofrecidos a los dioses, jefes guerreros, gobernantes y para hacer posible una vida agradable después del fallecimiento a los muertos de alto rango. Las plumas formaron parte de los sistemas de impuestos, y la producción y distribución de vestidos de lujo. Se creía que las plumas poseían propiedades mágicas pues reflejan el sol y el dominio de los dioses; también han sido usadas para lanzar hechizos sobre los enemigos, para predecir los resultados de las batallas y otras formas de magia.

Culturas anteriores como la de Tihuanaco y Paracas desarrollaron la plumaria con tal riqueza ornamental que debió haber sido su arte predilecto. Parte de estas tradiciones las heredaron los incas. El clima seco de las zonas desérticas del Perú ha hecho que prendas como mantos, gorras de tocado y pequeños mandiles se conserven.

El arte plumario consistía en aplicar en diferentes prendas de vestir plumas de loro, guacamayo y, preferentemente por sus tonos delicados, de colibrí. Los colibríes son joyas vivientes, usualmente verdes o azules resplandecientes, con parches iridiscentes y brillantes violeta, rojo, oro o cobre en la cabeza, garganta o pecho; son fascinantes por su belleza, tamaño minúsculo y velocidad. Dependiendo del ángulo de visión sus plumas cambian de color: En un momento lucen negras, y en otro

iridiscentes, doradas o violetas. Se superponen como tejas, y solamente las puntas tienen colores brillantes. Los artistas las colocaban en ángulos de 21, 40 y 65 grados para maximizar la iridiscencia.

Entre las prendas encontradas en Paracas hay ejemplares de arte plumario como abanicos semicirculares, trenzados de totora, pendientes forrados de plumas, faldellines de plumas de guacamayo usados por los danzantes, camisetas de plumas chapeadas con discos de oro y plata, coronas de hechiceros, penachos, hondas de plumas ensartadas por su cañón, escudos, estandartes y armas adornadas y enlazadas con plumas de cóndor y guacamayo.

El Padre Cobos escribió: “Tejidos con los raros plumajes de las aves, hacían vestidos que ponían espanto donde se podía haber tanta cantidad desde el tornasol. Había, así mismo, otras muchas plumas de diferentes colores para este efecto de hacer ropa que vestían los señores y señoras, y no otros, en los tiempos de sus fiestas. El lustre y resplandor y visos de estas telas de plumas eran de tanta rara hermosura, que si no es viéndolo, no se puede dar bien a entender. . . . Labrábanlas en el mismo cumbi; pero de forma que sale la pluma sobre la lana y la encubre al modo de terciopelo. El aparejo que tenían para este género de telas era muy grande, por la innumerable multitud y variedad de aves que cría esta tierra de tan finos colores, que excede todo encantamiento.”⁽⁵⁾

En el libro de Octavio Cordero Palacios “El Quechua y el Cañari” se refiere al uso de la pluma en la cultura inca al transcribir la descripción de la palabra Corequenque - ave que llamamos Curiquingue - del Inca Garcilazo de la Vega: “Sin la borla colorada, traía el inca en la cabeza otra divisa más particular suya, y eran dos plumas de los cuchillos de las alas de un ave que llaman Corequenque. Es nombre propio en la lengua general,

⁽⁵⁾ Tomado del libro de COSSIO del Pomar, Felipe “El arte del antiguo Perú” Ed. Polígrafas S. 1991.

no tiene significación de cosa alguna en la particular de los incas, que se ha perdido, la debía de tener. Las plumas son blancas y negras a pedazos, son de tamaño de las de un Halcón Baharí prima, y habían de ser hermanas, una de la una ala y otra de la otra. Yo se las vi puestas al Inca Sayri Túpac... Los que las han visto afirman que no se ven más de dos, macho y hembra, que sean siempre unas, ni de donde vengan, ni donde críen, no se sabe, ni se han visto otras en todo el Perú... Parece que semeja esto a lo del ave fénix, aunque no se quien la halla visto, como han visto estotras”.

La Curiqingue es un ave muy representativa en las culturas indígenas del Ecuador y la han representado con máscaras, cantos y disfraces en las fiestas populares. Según el Inca Garcilazo de la Vega, Curiqingue deriva de dos voces quichuas: Curi = dorado o de oro; y quingu = torcido o sinuoso - tal vez por el vuelo -. Otra interpretación dice que proviene de Curi e Inga = El dios Sol. Parece haber sido homologada con una especie similar que habita en el Perú a la que se le consideraba el ave sagrada de los habitantes del Tahuantinsuyo.

Se cree que era el ave sagrada de los Cañaris y que ciertos bailes y cantos que aún prevalecen en la región son un culto a esta deidad. Estos ritos están presentes en fiestas tanto paganas como religiosas y en los entierros, solsticios y equinoccios.

La muestra viva mas cercana a nosotros del arte plumario es la de la cultura Shuar. El arte de las plumas refleja las culturas de mas de 120 grupos de Sur América en la Cuenca Amazónica. Son empleadas en rituales para bautizar, ritos de iniciación en jóvenes, prácticas funerarias y fiestas de cosecha. El portador es fortalecido espiritualmente por el adorno con productos de las artes sagradas de las plumas.

A pesar de que en la actualidad ya no se confeccionan adornos con plumas, debido al escaso número de aves en las zonas cercanas y a que la mayoría de comunidades shuar han adoptado los atuendos occidentales,

todavía se puede ver al “Shamán” usando el Tawashap -el adorno mas valioso de la cultura Shuar- que es una corona tejida de algodón u otra fibra, recubierta íntegramente por plumas de tucán. Decenas de tucanes se requieren para su confección, pues de cada uno se utiliza un pequeño mechón que tiene bajo la cola. Esta prenda sólo la usan los hombres valientes. A causa de su gran pico, el Tucán tiene fuerte asociación mística. La mayoría son negros, con un poco de plumas rojo brillante y amarillo en el pecho y en el anca; son probablemente mas valorados por sus poderes que por su belleza.

Todos los adornos de plumas de la cultura Shuar tenían un significado sagrado, servían para una celebración, indicaban posiciones sociales y méritos adquiridos con esfuerzo. Los adornos, que aún se fabrican, son vendidos a coleccionistas o usados por sus dueños para atraer a los turistas quienes pagan bien por una fotografía.

Los Shuar tienen singular habilidad en el arte plumario, sobre todo para la decoración de coronas tejidas con armazón de bejuco – tentém - sobre las cuales cosían pechos enteros de tucanes. Se puede encontrar también estas coronas adornadas con largas colas hechas de pechos de tucanes o con su misma cola. La distribución de los colores era muy rica y variada debido al colorido particular de las aves de la región amazónica. Plumaz de tucán, de loro yampúm, de guacamayo, de gallo de la peña - sunka - etc. son destinadas para la confección de aretes, cintas para el pelo, coronas, tocados para el peinado, y decoraciones en armas y lanzas.

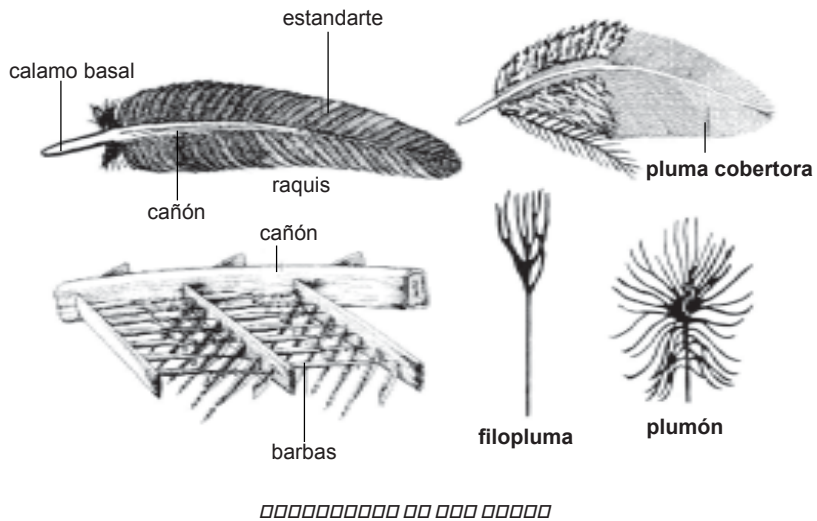
La confección de adornos por parte de los Shuar ha desaparecido por completo como las demás muestras del arte plumario de las antiguas culturas del Ecuador y América. Es comprensible en la actualidad, puesto que la conciencia naturalista y ecologista que caracteriza a nuestros tiempos, no nos permitiría eliminar miles de aves que viven en los bosques naturales, para construir uno o dos adornos por simple interés estético, que es el único significado que podríamos entender de estos objetos. Para el diseño de indumentaria en esta propuesta, la materia prima está de sobra,

incluso podríamos decir que hasta se desperdicia, ya que este material proviene de una cría controlada para fines productivos, y no se atenta contra el equilibrio natural de la especie.

El arte plumario representó la esencia espiritual de todos los pueblos aborígenes que materializaron su cosmovisión a través de la forma, con ayuda de este singular material, que desde sus orígenes, fue utilizado para la confección de indumentaria y accesorios de vestir. La pluma, por naturaleza, es un elemento cobertor destinado para proteger y cubrir el cuerpo de las aves. Sus formas, colores y texturas, fueron hechas para lucir y ser apreciadas.

El hombre crea cultura a través de la forma y esta propuesta de diseño, en esencia, es eso. Considero que el contexto cultural debe ser “vivido” mas que “entendido”, la trascendencia cultural de esta propuesta se dará únicamente cuando pueda hablar para nosotros hoy y ahora. ¿Cuándo más podrá ser sentida con tanta intensidad?.

La pluma de avestruz como material alternativo



Pluma: descripción general



Detalle de una pluma de avestruz

Una pluma es una formación córnea anexa a la epidermis, propia de las aves. A las plumas se las considera homólogas a las escamas de los reptiles, que son de origen ectomesodérmico. Las plumas están compuestas de queratina, una clase de proteína similar a la del cabello y de las uñas. está formada por las siguientes partes:

- Cálamo basal: Se encuentra en el interior de la piel. La pluma está rodeada por un folículo epidérmico, en su interior hay una papila mesodérmica que es el tejido que permite su crecimiento, al extraer una pluma de un ave viva, que es una operación sumamente cuidadosa, debemos evitar lastimar esta papila, pues no podría crecer nuevamente.
- Raquis distal: conocido como cañón o escapo, que es la continuación del cálamo basal formando el eje, que sostiene a las barbas. El escapo es una formación cónica en donde la parte mas ancha es la que se incrusta en el folículo de la piel, y la punta es la parte terminal. El cañón,

en su parte externa, sostiene el estandarte de la pluma formado por ramificaciones llamadas raquis. En su interior, el escapo está dividido por tabiques córneos llenos de aire que forman el ánima.

- Estandarte: Es el conjunto de barbas y barbillas dispuestas, en el caso de las pluma de avestruz, simétricamente a ambos lados del cañón y sostenidas por el raquis, cada una de las ramas que salen del escapo. Las barbas, dispuestas a ambos lados, se subdividen en barbillas que se enganchan entre sí. En el caso de la pluma de avestruz, las barbillas no se enganchan pero se juntan por la presencia de cargas electrostáticas.

Se usa la estructura y distribución de las plumas para clasificar a las aves; incluso dentro de una misma especie, como en el avestruz. destacan el dimorfismo sexual, siendo evidente mayor vistosidad en el macho que en



plumón

⁽⁶⁾ Toda clase de ave, incluso las de la familia de las Rátidas, a la que pertenece el avestruz, tienen la presencia de plumas remeras y timoneras, a pesar de que este nombre deriva de sus funciones relacionadas con el vuelo. El avestruz simplemente no las utiliza para dicha función.



□□□□□□ □□□□□□ □ □□□□□□□□□

la hembra. Esta característica se da en la mayoría de las aves, pues el macho inicia el cortejo sexual. El plumaje en el macho ayuda la danza nupcial.

Según su posición y función en el cuerpo, las plumas de avestruz se clasifican en:

- Plumas coberteras: recubren el cuerpo, las alas y la cola; las de las alas y la cola en una ave normal le sirven para el vuelo. Se subdividen a su vez en remeras o guías - primarias y secundarias - que forman las alas; y timoneras que forman la cola. ⁽⁶⁾ El avestruz, como rátida que es, utiliza estas plumas para su danza nupcial y como abanico en las épocas calurosas. Las plumas coberteras dorsales, son mas grandes que las que cubren el abdomen y el pecho, siendo más pequeñas las de las zonas cercanas al cuello. De acuerdo a la zona del cuerpo, las plumas difieren en calidad; las de la parte inferior que se asientan en el suelo, son mucho mas maltratadas que las plumas de la parte superior que no sufren rozamiento.
- Plumón: Es la capa de plumas que se encuentra debajo de las plumas coberteras. Tiene la función de regular la temperatura corporal, son mucho más pequeñas que las anteriores y tienen las barbas y barbillas totalmente abiertas y desplegadas para mantener el calor. En el avestruz, tanto las plumas coberteras como el plumón son de barbas

abiertas, pues las primeras no son utilizadas para el vuelo, de ser así, las barbas deberían ser rígidas, estables y enganchadas entre sí.

- Vibrisas: son plumas de dimensiones muy pequeñas que crecen en zonas tales como el rostro y al rededor del pico. Estas plumas cumplen funciones táctiles en el animal y no son de ninguna manera utilizadas como producto derivado para el hombre. En estas plumas no es evidente la diferenciación visual de sus partes.

Según la edad, hay tres períodos que, con relación al ciclo biológico, la cantidad y valor e las plumas pueden generar la siguiente clasificación:

- Aves de 2 semanas a 8 meses de edad: en este período, las plumas que cubren al polluelo tienen la apariencia de púas blandas. El color de todo el plumaje no difieren a esta edad. Tonos que van desde el café anaranjado al negro distribuidos parejamente por todo el plumaje generando una superficie jaspeada. La razón de esta distribución de formas y colores del plumaje en los polluelos es para mimetizarlos y confundirlos en los nidos evitando ser presa de los depredadores. No presentan dimorfismo sexual ni diferencias grandes de formas y tamaños, todas están al rededor de los 3-4 cm. de largo, carecen de un escapo rígido y son solo ramificaciones con barbas parecidas al plumón o a las Filoplumas.
- Aves de 8 meses a 18 / 20 meses de edad: Durante esta etapa, el avestruz alcanza su máximo desarrollo corporal y sexual haciéndose evidente - a partir de los 14 meses - el dimorfismo sexual en el plumaje. Entre los 8 y 12 meses de edad se comenzarán a notar las plumas de las alas y de la cola uniformemente claras, y las plumas coberteras con un jaspeado de colores gris, marrón y negro que podrá dar la impresión, si hay un aparente dominio de un color sobre otro, de una ya clara indicación del sexo. En esta edad, las plumas están bastante

desarrolladas, con sus partes muy bien formadas y listas para ser utilizadas.

- Desde la madurez sexual, desde los 14 / 16 meses para la hembra y hasta los 20 / 26 meses para el macho, el plumaje puede ser recogido de las mudas que cada año se da, o mediante la intervención directa al animal que debe de ser de sumo cuidado. Las plumas del macho y la hembra son claramente diferenciadas: en el macho, las plumas de la cola y de las alas son blancas y alcanzan una dimensión que supera los 80 cm de largo por 18 cm. de ancho. El resto es negro y las dimensiones varían según el tipo de pluma y su posición en el cuerpo. En la hembra, el plumaje es de color gris marrón y las dimensiones son variables..

Las plumas como producto derivado de la cría del avestruz

Las plumas son el producto derivado de la cría del avestruz - tanto al sacrificio como en vida - mas famoso y conocido durante todos los tiempos, y cuyo comercio, tuvo real apogeo a inicios del siglo XX, cuando la moda femenina hizo imprescindible el uso de este material.

En algunos países donde se cría al avestruz, en especial en los países africanos, la recogida y elaboración del plumaje es una actividad que abastece en gran escala a la moda de todo el mundo. Las plumas de las alas y de la cola son muy apreciadas por su dimensión y por ser las únicas que tienen el estandarte de igual longitud a ambos lados del escapo, con una disposición totalmente simétrica.

Las plumas del dorso son se usan para la elaboración de plumeros, filtros anti polvo, y artefactos de limpieza, puesto que las barbas y barbillaas, adherentes entre sí, tienen una ligerísima carga electrostática que permite recoger polvo rápidamente y perderlo con una sola sacudida. Estas plumas dorsales, por su menor dimensión, sirven para prendas de vestir de todo tipo.



oooooooooooo oooooooooo ooooo oooooooooo oo
oooooooooooo

En países en donde la cría del avestruz es una práctica difundida, el negocio de los productos derivados abastece varios mercados. La industria textil puede requerir plumas de avestruz para la confección prendas, previamente lavadas, clasificadas por tamaños e incluso teñidas en una amplia gama de colores. Los costos varían por tamaño y calidad entre los 53 y 125 dólares la libra y por unidad se cobra entre los 0.74 y 1.74 dólares teñidas o no teñidas.

En nuestro medio, poco o nada se ha hecho para utilizar las plumas de avestruz en la creación de objetos decorativos o utilitarios, debido a que la cría de avestruces no se encuentra en su etapa productiva. En la actualidad, las plumas de avestruz se convierten en desecho, pudiendo afectar la obtención de plumas sanas y de buena calidad. A continuación se plantea un proceso tecnológico artesanal, que hará posible utilizar las plumas de avestruz como material alternativo para la creación de indumentaria.

Obtención

⁽⁷⁾ Tomado del libro de ANDERLONI Giorgio, “La cría del avestruz”, Ed. Mundi-Prensa México 1996.

Para la obtención de plumas de avestruz como materia prima, hay tres procedimientos definidos:

El primero se da inmediatamente después del sacrificio del ave. Garantiza la calidad de las plumas. De un avestruz adulta se puede obtener aproximadamente 2200 gramos de plumas - 600 de plumas y 1200 gramos de pequeñas - se obtiene un mayor rendimiento y se preserva el estado de la piel, que es de mucho más valor que las plumas. Una vez muerto el animal, se desprenden las plumas con el cuidado de no maltratarlas y sin la preocupación de lastimar los folículos de los que dependen el crecimiento de una nueva pluma.

La segunda forma es recolectarlo en los recintos de los criaderos. Esta actividad conocida como “plucking” consiste en recoger del terreno aquellas plumas desprendidas en las mudas anuales. Puede realizarse durante todo el año, puesto que la muda se da paulatinamente. Las plumas así recolectadas son más maltratadas que las que se obtienen en el momento del sacrificio; depende de cuánto tiempo hayan estado en el terreno sometidas a la acción del clima y del suelo, si es que fueron desprendidas por algún accidente o desgarre. Durante la vida del avestruz, es posible llegar a obtener de cada ave hasta 2.5 kg. de plumas al año - 1 kg. de plumas grandes y 1.5 kg. de pequeñas.

Para la recolección de las plumas por este método el período del año en el que sean recogidas es un factor a considerar: las primeras plumas de la muda son mucho menos maltratadas que las últimas que, por la acción del medio ambiente y por el comportamiento normal del animal: correr, picotearse, aletear, recostarse, etc., se deterioran.

La tercera y última forma de recolección es mediante una complicada operación en el ave viva. Se extrae la pluma cuidadosamente de la piel sin lastimar el folículo del cual depende el crecimiento de la pluma. “Para las plumas de las alas y de la cola, la extirpación debe proveer la extracción del cálamo del folículo sin alterar este último para no perjudicar el desarrollo de la nueva pluma. De este modo sin provocar ningún sufrimiento al

animal, se opera cada nueve meses. Para las plumas del cuerpo la operación es más sencilla, pero requiere siempre unas manos expertas.”⁽⁹⁾

Este método es el más costoso y peligroso, pero garantiza la obtención de plumas sanas ya que se escogen directamente del cuerpo. Son plumas fuertes y bien conservadas. La calidad de la pluma extraída, depende de la zona corporal a la que pertenecían.

Clasificación

Para la clasificación de la materia prima, la cantidad y valor de las plumas difiere según el ciclo biológico del ave. Si las plumas se obtienen de aves de 2 semanas a 8 meses de edad, no hay clasificación por tamaño o color, puesto que tanto en machos como en hembras, la dimensión de las plumas es de 3 a 4 cm y el color café jaspeado es predominante.

De 8 meses de edad en adelante, ya se puede dar una clasificación más rigurosa por tamaños y colores. La primera división es de acuerdo a la calidad del material, por un lado las plumas sanas que serán consideradas para la creación de objetos; y por otro lado las plumas maltratadas que, por sus condiciones estéticas, serán de menor utilidad para este fin.

Las plumas sanas se ordenan por tamaños:

- Plumas guías y timoneras, que son las de mayor tamaño - entre los 48 y 80 cm. de longitud -. Su color característico es blanco tanto en hembras como en machos.



- Plumas coberteras, que varían entre los 10 y 40 cm. de longitud, los colores van de acuerdo al sexo del animal, negras del macho y gris – marrón de la hembra.
- Plumón que no pasan los 15 cm de longitud, pero los colores difieren tanto en el macho como en la hembra.
- Filoplumas, entre los 2 y 5cm y son similares a las plumas de los polluelos. También presentan diferencia de color.
- Vibrisas, son plumas no aptas para fines utilitarios.

Lavado y teñido

Para este fin, es necesario un manejo netamente artesanal en el que pluma por pluma se lava manualmente con agua y jabón suave y de fina calidad, con suficiente delicadeza para no maltratar las barbas y no quebrar el escapo.

No es recomendable dejar las plumas en remojo, pues las fibras se debilitan y deterioran con suma facilidad, el secado debe ser de preferencia con una secadora de aire caliente. Mediante el lavado se pretende eliminar todo residuo de polvo, tierra, sangre y grasa que si no se elimina a tiempo, comienza a podrirse. Esta formación orgánica posibilita el teñido mediante procesos artesanales, sobre todo las plumas de hembra - gris marrón - y las guías y timoneras blancas, para obtener el color deseado mediante tintes. Hay tintes diseñados exclusivamente para plumas de avestruz que en el mercado nacional es difícil conseguir. Mediante experimentación directa con el material, se ha podido determinar que el mejor procedimiento es a través de los tintes al frío.

- Las plumas deberán ser lavadas para eliminar todos los residuos de grasa y suciedad.
- Se prepara el tinte al frío en un recipiente, siguiendo las instrucciones de cada fabricante. Por lo general, los colorantes textiles que podemos

encontrar en el mercado local vienen divididos en tintes para lana o para algodón, que son anilinas en polvo cuya preparación y reacción se da a través de la ebullición del agua, es decir, son tintes al calor, que de ninguna manera se recomiendan para el teñido de las plumas, pues debilita las fibras y termina por cocinarlas literalmente.

- Una vez preparados y hervidos dichos tintes, sobre todo los que son para teñir lana que son mas fuerte, se los deja enfriar para introducir las plumas por no más de 20 minutos, puesto que el exceso de humedad también hace que las barbas se peguen por completo, dejando a la pluma de avestruz sin su singular atracción de liviandad.
- Por último, se las lava nuevamente para eliminar el exceso de color

Almacenamiento

Para el almacenamiento se recomienda que las plumas se agrupen ya sea por origen (hembra, macho, polluelos, etc.), por tipos, por tamaños, o por colores según la necesidad, en cajas cerradas y en lugares secos y frescos. El peor enemigo de las fibras orgánicas es la humedad, así que es bueno incluir en las cajas sustancias absorbentes.

La forma de garantizar un plumaje sano dependerá principalmente del cuidado que los criadores tengan del ave. Una mala distribución del espacio ocasiona que el ave, al no poder correr ni ventilarse, sus plumas pierdan el lustre natural que adquieren por el rozamiento del aire y el viento. Una mala extracción que lastime el folículo, o un desgarramiento de las plumas enganchadas en ramas, cercados o piedras por la pésima calidad del suelo, evitará el crecimiento de nuevas plumas, ocasionándole al ave daños permanentes en la piel; Se suman enfrentamientos a picotazos entre machos que han sido juntados en un mismo terreno.

Una mala y escasa dieta, sobre todo en sales minerales y aminoácidos, puede debilitar las nuevas plumas y atrasar las mudas anuales. Un mal

control sanitario facilitará la propagación de plagas como piojos, garrapatas y ácaros que al penetrar en las plumas las deterioran.

Proceso de diseño

Dentro de las normas que rigen y ordenan nuestra cultura, se podría entender a esta propuesta en el campo del diseño, con una gran dosis artística. A pesar de que, gran parte del desarrollo metodológico de esta investigación sea de carácter científico, no hay duda que su resultado final será percibido como una forma plástica tridimensional captada por los sentidos del tacto y de la vista, y que a través de una intencionada organización de sus elementos formales, será capaz de transmitir ciertos conceptos, mediante, lógicamente, el lenguaje del diseño.

En este contexto, se pretende analizar las características morfológicas naturales de las plumas de avestruz, en base a los elementos básicos que la conforman y a sus categorías estéticas, con el fin de utilizar dichas características para el diseño de indumentaria que ayuden a expresar mediante el lenguaje de la forma, la idea, el sentimiento, la situación, o el concepto, que hará de las plumas de avestruz un elemento significativo, creándose una propuesta con sentido.

La última etapa del proceso de diseño es la elaboración de bocetos, esto es, la transformación de lo conceptual a lo visual para, a través de las múltiples categorías estéticas de la forma, poder expresar dichos conceptos mediante el lenguaje del color, la simetría, el equilibrio, el ritmo, el movimiento, la textura, la proporción, etc.

En este capítulo se plantea un proceso de diseño que centra sus objetivos en el manejo morfológico y en el lenguaje formal, que, de ser bien utilizado, puede transmitir y comunicar ideas y conceptos con mayor facilidad a través de la transformación de la materia por la mano del hombre, siendo la creatividad, el don que nos permite hacerlo.

Una pluma es un elemento cobertor. Esta función ha hecho que todas las características morfológicas naturales de la pluma respondan a la protección y cubrimiento del cuerpo del ave. Esta condición resalta en las plumas de avestruz, pues la función extra de una pluma de permitir el vuelo en las aves, en el avestruz no existe. Las plumas se distribuyen por todo el cuerpo del avestruz una encima de otra, una superposición parcial, dando a todo el plumaje la condición de elemento cobertor. Esta es la primera razón por la cual las plumas de avestruz se adaptan para aplicarlas en el diseño y la creación de indumentaria, entendiéndola a esta como un conjunto de elementos cobertores para el cuerpo humano.

Líneas en organización

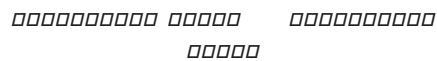


□□□□□□ □□ □□□□□□□□□□□□

La pluma no es más que un conjunto de líneas rectas - escapo, raquis, barbas y barbillas - organizadas en repetición, siempre paralelas y respetando un eje de simetría, de tal forma que crean una superficie cobertera al distribuirse dichas líneas ramificadamente. **(Esquema del escapo, escapo y raquis, escapo raquis y barbas)**

Al ser la pluma un elemento cobertor, en su perfil general, básicamente, podría ser identificada como una superficie formada por la sucesión paralela de líneas sobre un mismo eje, es decir, de una pluma podemos captar principalmente dos dimensiones, largo y ancho, y para poder ser percibida por el hombre, a éste le basta los sentidos del tacto y de la vista.

Su superficie puede ser plana, si sigue una misma dirección, o curva, si sigue dos o más direcciones; es una superficie orgánica animal. Como superficies presentan una cara externa y una cara interna..



El color como elemento básico de la forma

Las plumas de avestruz tienen una impresión cromática que varía en intensidad de tonos que van desde el negro, hasta el blanco. Hay sobre todo en el plumaje de las hembras y de los polluelos, tonos café y marrón ligeramente iridiscentes que por su bajo valor, no difieren mucho de la

escala de grises. No es raro encontrar plumas jaspeadas en tonos blanco y negro, o marrón, blanco y negro a la vez, sin embargo, el predominio del negro brillante, el gris marrón iridiscente y el blanco puro brillante, son suficientes para generar contrastes acromáticos - blanco – negro -, contrastes de saturación, a través de la luminosidad, el brillo y la pureza, o contrastes de superficie, mediante el manejo de los claro-oscuros. No olvidemos que las plumas de avestruz pueden ser teñidas en una amplia gama de tonos en diversos grados de intensidad, dependiendo del color base de la pluma.

Los colores del plumaje están determinados por la herencia y el tipo de folículos de los cuales crecen las plumas. Los colores son producidos químicamente por pigmentos de la queratina o estructuralmente por la reflexión de la luz sobre la superficie de las plumas. En la coloración del pigmento químico, la superficie absorbe todos los colores del espectro contenido en la luz blanca.

El color del plumaje en las avestruces es un medio expresivo natural que cumple funciones determinadas, como camuflar a los polluelos en el nido o, en el caso del macho, atraer la atención de la hembra mediante la danza nupcial en la época de apareamiento.

Textura

Característica de este material, es su textura. Esta textura orgánica de origen animal es percibida por el hombre tanto por el tacto como por la vista. La estructura superficial de este cuerpo ralo, cuyo impacto psicológico es de carácter atrayente, denota como principales peculiaridades la ligereza, el brillo, la suavidad, la elasticidad y la sensación sutil al tacto que generan las barbas abiertas, dándole a la pluma de avestruz cierto carácter de virtualidad y al plumaje en conjunto de calidez.

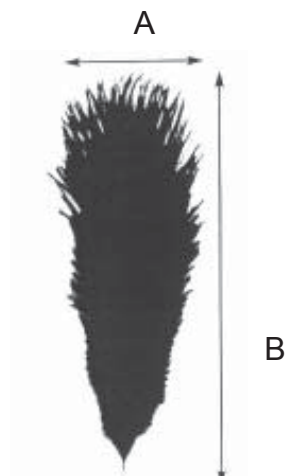
Tamaño

Está determinado por el tipo de pluma y su ubicación en el cuerpo:

- Remeras y timoneras, son las más grandes van desde los 30cm de largo por 10cm de ancho, hasta los 80cm de largo por 30cm de ancho.
- Plumas coberteras oscilan entre los 30cm de largo por 10cm de ancho hasta los 10cm de largo por 4cm de ancho.
- Plumón van desde los 10cm de largo por 4cm de ancho hasta los 4cm de largo por 1cm de ancho.
- Filoplumas no exceden los 4cm de largo por 1cm de ancho.
- Vibrisas, de dimensiones milimétricas.

El tamaño de las plumas depende también de la edad del animal y va acompañado por diferenciaciones morfológicas naturales que corresponden a funciones específicas del plumaje en cada edad.

La proporción

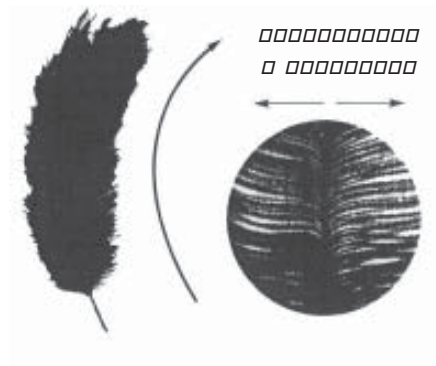


A = ancho B = largo $3A = B$

Una pluma de avestruz presenta una relación proporcional de tres a uno. Esto es, que el largo es 3 veces el ancho. Es una forma que se percibe más larga que ancha, dándole un valor que bien puede ser utilizado para transmitir una idea a través del lenguaje formal.

Crecimiento y dirección

Al plantear una relación proporcional, surge una categoría estética que en una pluma se manifiesta mucho más por su naturaleza orgánica, esto es el crecimiento y la dirección que genera este cuerpo al transformarse. El crecimiento nos permite percibir el sentido de dirección de dicha forma, para ser abstraído y simbolizado. Si tomamos una pluma y la colocamos perpendicular al piso, el crecimiento se genera de abajo hacia arriba - desde la base del escapo hasta su punta -, los raquis y las barbas, presentan un crecimiento en línea recta desde el eje (escapo) hacia el exterior marcando una dirección predeterminada.



Simetría:

Una de las características morfológicas más importantes de las plumas de avestruz es la simetría. Al mantener las barbas un paralelismo constante y una reflexión con respecto al eje (escapo), genera una forma totalmente simétrica. Es de natural, como resultado de las leyes de crecimiento y ordenamiento.

Movimiento

Una pluma de avestruz genera mucho movimiento, pues carece de rigidez en sus barbas no aptas para el vuelo, la proporción de las barbas respecto al escapo es mayor que en las otras aves, y no se enganchan entre sí como sucede en un plumaje normal, que necesita esa rigidez, para mantener el vuelo. Este movimiento variado y gravitatorio, proviene del rozamiento del aire en sus barbas y por la fuerza de gravedad. Por esta condición morfológica, se le atribuye a las plumas de avestruz su estrecha relación con el aire y con el viento.



Ritmo

Si tomamos en cuenta al escapo, como el eje central de la forma, y a las raquis, barbas y barbillas como los planos de referencia, dispuestos simétricamente a ambos lados del eje, vemos que dicha distribución formal genera un ritmo continuo entre sus partes de carácter creciente y decreciente. Este ritmo visual, acentúa el equilibrio simétrico de las plumas de avestruz con referencia al escapo, como eje central de la forma.

Las características morfológicas que hemos podido describir, son el resultado de la eterna transformación, crecimiento y organización de la materia viva que responden a funciones específicas de cada organismo en particular.

Conceptualización de la propuesta

La pluma de avestruz es una formación natural perfectamente diseñada para cumplir funciones específicas que permiten la vida del animal; sujeta a leyes de crecimiento y transformación que la naturaleza otorga a la materia viva, esta formación, que parte de un elemento básico tan simple como es la línea, se ha organizado de tal forma que el resultado se convierte en una superficie cobertora, al distribuirse dichas líneas de manera simétrica con respecto a un eje. Esta superficie repetida y organizada por sobreposición, responde al interactuar de fuerzas tanto internas como externas, es decir, todo actúa para todo y tiene una razón de ser. Es la eterna transformación de la materia y la energía, presente en las formas más sutiles y simples de la naturaleza como puede ser una pluma de avestruz.

Este enunciado, entendido como el concepto principal, generará cinco propuestas diferentes para que en conjunto formen dicha unidad conceptual:

Siendo la pluma de avestruz el resultado del interactuar de fuerzas dispuestas en la naturaleza no tiene principio ni fin.

La Pluma crece como una formación córnea desde la superficie de la piel del ave hacia el exterior, esta es la forma como el interactuar de fuerzas distribuye la materia definiendo elementos, formas y direcciones.

La línea, como elemento básico de la forma, se ha organizado en una pluma de tal manera que el resultado se convierte en una superficie cobrera. de la más grande, que es el escapo, hasta las más pequeñas que

son las barbillas, siguen siendo líneas en transformación, crecimiento y organización.

Durante este proceso natural de organización de líneas que da como resultado una pluma, aparece la simetría, es decir, la armonía en la posición de las formas con respecto a un eje. Lo que es a un lado es a otro generando perfecto equilibrio. Es una ley de ordenamiento de la naturaleza con la materia viva .

La pluma es una formación que nace en contacto con el medio exterior, es decir, su movimiento depende también del interactuar de fuerzas externas como son el aire y la gravedad. El aire genera desplazamiento irregular de las barbas accionado por el viento, la gravedad las dispone siempre hacia abajo. Sin estas leyes naturales, la pluma dejaría de tener la condición de ligereza y liviandad.

Cada uno de estos conceptos se pretenden transmitir mediante el lenguaje del diseño a través del manejo de todos los elementos morfológicos que intervienen en la creación de indumentaria. Cada prenda en particular, de acuerdo a distintos factores funcionales, formales y tecnológicos, deberá ayudar a manifestar dichos conceptos.

Propuestas de diseño

Entendiendo a esta etapa como el principio de la transformación de lo conceptual a lo visual, estas serían las primeras manifestaciones gráficas en las que el concepto deberá hablar a través de la forma.

Mediante este proceso, se plantea el diseño y la creación de cinco prendas de indumentaria claramente definidas. Cada una de ellas, por sus condiciones morfológicas muy generales, deberá facilitar la expresión de dichos conceptos:

1) La Transformación de la materia

Para la expresión de este concepto, he escogido el diseño de una falda para mujer, por ser una prenda cuya condición de envolvente - de la cintura hacia abajo cubriendo las piernas – genera una direccionalidad circular en torno al cuerpo humano donde el principio y el fin no existen.

La transformación va representada por la lectura que generan las plumas que se organizan en su contorno; a la vez que aumentan de tamaño, su superficie disminuye, transformándose la pluma de superficie a línea.

Al cerrarse nuevamente la organización, es decir, cuando la pluma mas corta se sobrepone sobre la mas larga, el ciclo continúa, dando así, la idea de infinito.

La dirección que toman las fuerzas, que cada pluma en particular sugiere, apunta hacia afuera y hacia abajo, esta dirección se equilibra con la fuerza de la organización, dada por las plumas puestas una a lado de otra y paralelas entre sí, generando de este modo, movimiento rotativo. No interesa la presencia de un contraste cromático entre las plumas y la prenda, pues la fuerza de la organización las diferencia.

2) El Crecimiento de la materia como resultado de la transformación

Este concepto se materializa con el diseño de una boa para mujer. Este objeto, que más que una prenda es un accesorio de vestir, a más de cubrir el cuerpo, cumple funciones como resaltar la figura o partes de ella al ubicarse al rededor del cuello o sobre los hombros, opciones que este objeto permite gracias a su forma línea y a su flexibilidad. Considero que, por ser un elemento lineal, expresa con mayor facilidad la idea de crecimiento, concepto que sugiere una direccionalidad definida y un aumento de proporción.

El crecimiento en esta forma viene expresado, más que por la organización en sí de sus elementos, por el aumento proporcional de los mismos. Si los elementos - las plumas - crecen, la forma crece.

La dirección de cada pluma apunta al exterior, lo cual le da mayor fuerza y movimiento acentuando la idea de crecimiento, a la par que toda la forma aumenta en volumen.

La forma generada culmina su crecimiento con un manojo de plumas grandes de matices y tonos claros, contrastantes con la forma anterior, y cambiando su direccionalidad hacia el interior, diferenciándose así las dos partes para indicar el fin de la organización.

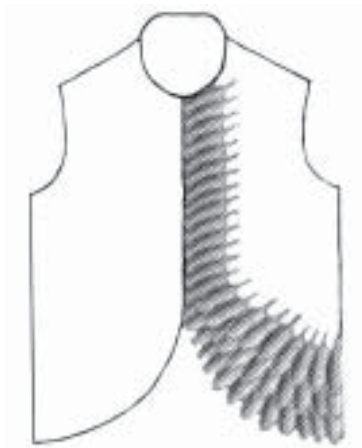


Por el uso que se le dará a este accesorio, la dirección que esta forma toma con relación al cuerpo humano es de arriba abajo, repitiéndose a

ambos lados dicha formación.

3) El elemento básico en juego

Para dicho concepto, he diseñado un chaleco unisex. Esta prenda tiene como carácter mas notorio ser un elemento cobertor que protege la parte superior del cuerpo – de la cintura para arriba - dejando al descubierto los brazos. Esta idea facilita la expresión de dicho concepto, que se pone de manifiesto cuando las plumas, organizadas por sobreposición –organización natural -, forman una superficie cobertera.



Las plumas irán colocadas con su cara externa hacia afuera, hecho que respeta su condición morfológica natural, reafirmando el concepto de superficie cobertera.

Las plumas inician su organización desde la parte superior del chaleco, la direccionalidad está dada por cada pluma en particular, paralelas entre sí con una ligera inclinación que acelera el movimiento, y parcialmente superpuestas. Mientras la organización desciende, aumenta la cantidad de plumas y se crea una superficie homogénea, de igual forma como se distribuyen las plumas sobre el cuerpo del animal.

Esta organización se repite simétricamente a ambos lados de la prenda generando una forma lineal que aumenta de tamaño de arriba hacia abajo transformándose luego en superficie. Para facilitar su lectura, entre las plumas y la prenda se da un contraste acromático.



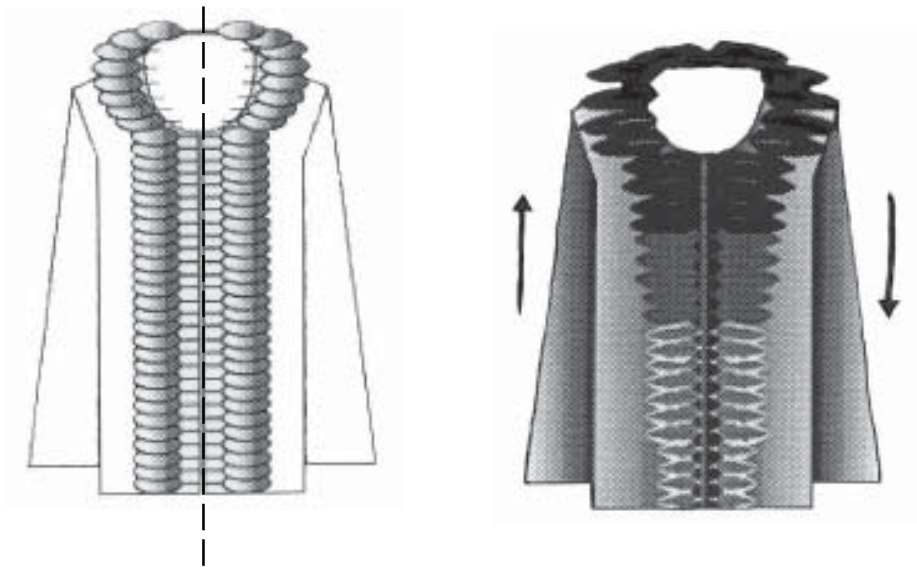
4) La simetría como forma de organización

Para el concepto de simetría he diseñado un saco unisex, donde las plumas cumplen la función de resaltar el eje simétrico del cuerpo humano al organizarse en sentido vertical. La dirección que estas fuerzas generan resalta la presencia de dicho eje.

Las plumas se organizan una a continuación de otra paralelas entre sí y parcialmente superpuestas; la dirección de cada pluma en particular es desde el eje del cuerpo hacia afuera. Si bien es cierto, la simetría está presente en cada pluma en particular, pero el concepto se ve representado por la organización, es decir, lo que es a un lado es al otro.

Las plumas van colocadas con su cara externa hacia afuera, hecho que a mas de respetar su condición de superficie cobertera, indica con mayor claridad la dirección que la organización sugiere.

La degradación cromática del blanco al negro, sugiere un movimiento que contrasta con la estabilidad que la dirección de las plumas muestran, dando a la organización mas dinamismo y ligereza.



5) El Movimiento como resultado del interactuar de fuerzas

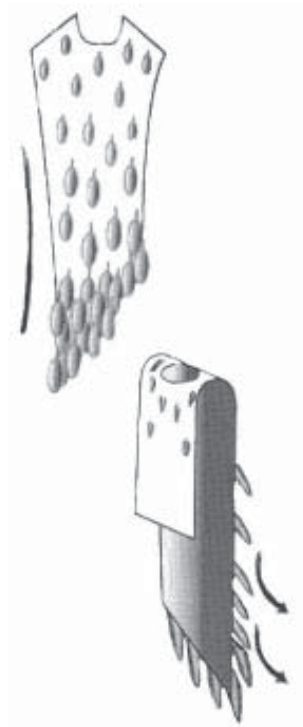
Este concepto se ve expresado en el diseño de una capa para mujer. Al ser un manto largo y sin mangas, su uso genera mucho movimiento al interactuar con el aire y la gravedad.

Las plumas en su exterior van colocadas de arriba hacia abajo – señalando la fuerza de gravedad – y con su cara interna hacia afuera –

señalando la presencia del aire -, no existe un contraste cromático entre las plumas y la prenda, pues la dirección de fuerzas que cada cual toma son diferentes.

A la vez que las plumas descienden por la capa en su parte de atrás – que es la parte más representativa de la prenda – aumentan de tamaño, acumulándose en punta en uno de sus extremos para indicar con más fuerza la dirección predeterminada.

En la parte delantera de la prenda, la presencia de plumas pequeñas en el pecho y los hombros, sugiere que la dirección que toma la organización es hacia atrás. A pesar de que la dirección de cada pluma en particular va de arriba hacia abajo, la ausencia de plumas y el corte recto de la parte inferior delantera de la prenda, no indican superioridad de fuerzas como indica la parte de atrás.





Conclusión

El campo del diseño es infinito, así como el potencial creativo del ser humano. En este trabajo se ha propuesto una forma más de canalizar ese potencial para transformarlo en una propuesta válida y real a través de un proceso de diseño. Este proceso gira en torno a una conceptualización, cuyo objetivo es el de transmitir dicho concepto a través de la creación de indumentaria para lo cual existe un lenguaje formal que puede ser leído en cualquier forma material existente.

Mediante la aplicación de dicho proceso se ha logrado con mayor claridad diseñar esta propuesta de indumentaria que transmite y comunica un lenguaje generado por los elementos morfológicos que la conforman, es decir por las plumas de avestruz, el elemento más significativo de dicha propuesta. n

Bibliografía

ANDERLONI, Giorgio “La cría del avestruz” Ediciones Mundi – Prensa Madrid Barcelona México 1996

ANDERSON Marilyn “Guatemala Textiles today” Watson – Guptill publications New York 1937

CASTAÑEDA León, Luisa “Vestido tradicional del Perú” Instituto Nacional de Cultura Museo Nacional de la Cultura Peruana Perú 1981

CATALOGO del museo chileno de arte precolombino “Identidad y Prestigio en los Andes, gorros turbantes y diademas”. Ilustre Municipalidad de Santiago Santiago de Chile 1993

CHRISTOPHER Jones, J. “Métodos de Diseño” Edit. Gustavo Gili Barcelona 1978

CIDAP “Textiles y tintes” Centro interamericano de artesanías y artes populares. Cuenca 1988

COSSIO del pomar. Felipe “El arte del antiguo Perú” De. Polígrafas S. A. Barcelona 1991

DAVIES, Nigel “Los Aztecas” Ediciones Destino Barcelona 1977

EBERSOLE, Robert “La artesanía del sur del Perú” Instituto indigenista interamericano México 1968

ERHARDT, Theodor y otros
“Tecnología Textil Básica” Tomos III
III De. Trillas México 1980

ESPINOSA, José “ Soporte de la
creación artística” Instituto andino de
artes populares del convenio Andrés
Bello” Quito – Ecuador

GARCIA Valencia, Hugo Enrique
“Vocabulario sobre materias primas,
instrumentos de trabajo, y técnicas de
manufactura.”

GARDEN, Joan “Textiles
precolombinos del Ecuador” Boletín
del museo del banco central del
Ecuador.

GIORDANO B, Dora JARAMILLO
P. Diego "La organización
tridimensional” Pontificia Universidad
Católica del Ecuador” 1986

GIORDANO B, Dora JARAMILLO
P. Diego “Morfología” Universidad
del Azuay” Cuenca 1985

INTERNET [http:// www.ia.com.mx/
textcale/index.html](http://www.ia.com.mx/textcale/index.html)

INTERNET [http://
www.ostrichesonline.com/index.html](http://www.ostrichesonline.com/index.html)

KALFFMANN Doig, Federico
“Manual de Arqueología Peruana” Edl.
Peisa Lima 1969

KREIBICH, Andreas SOMMER,
Mathias “Ostrich Farm Management”
Landwirtschaftsverlag GmbH Münster
– Hiltrup 1995

LECHUGA, Ruth “El traje indígena
de Mexico” Ed. Panoram S.A. México
1980

LLOVET. Jordi “ideología y
metodología del diseño” Edt. Gustavo
Gili. Barcelona 1981

Los pueblos indios en sus mitos Cañari
1993 Ediciones Abya–Yala 2ª Edición
Quito

PELLIZARRO, Siro “ Arutam:
Mitología Shuar” Ediciones Abya-Yala
Quito

PEREZ, Hugo “Manual de
tinturación” Ediciones Abya-Yala
Quito

PETTERSEN, Carmen “Maya de
guatemala” Vida y traje Museo Ixchel
de textiles Guatemala 1976

REVISTA Española de Antropología
Americana Cultura Azteca Cultura
Maya Madrid 1996

- RIVERS. Victoria Z. "The shining cloth dress and adornment that glitters"
Ed. Thames & Hudson

RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel
"Los tesoros Artísticos del Perú" Ed.
Xx

VANEGAS, Cornelio T. "Categorías estéticas de la forma plástica" Instituto de investigación, diseño y capacitación artesanal Convenio IADAP-CREA

VANEGAS, Cornelio T. "Elementos Basicos de la forma plástica" Instituto de investigación, diseño y capacitación artesanal Convenio IADAP-CREA

WINGATE, Isabel "Biblioteca de los géneros textiles y su selección" 4 Tomos
Ed. Compañía Editorial continental
S.A. México 1987.

diseño

MARGARITA MALO L.
JUANA VINTIMILLA V.

DISEÑO DE JOYAS CON PLATA Y MATERIALES DEL MEDIO

Resumen:

Al igual que muchas otras artesanías, la joyería se modifica y transforma con el paso de los años. Sin embargo, es posible hacer del diseño una herramienta de recuperación y mantenimiento de la identidad. Este artículo plantea la posibilidad de aplicar los antiguos diseños de las cenefas del Monasterio del Carmen de la Asunción para la elaboración de joyas. En este sentido el diseño de joyas puede encontrar un nuevo campo de creatividad, explorando antiguos motivos del arte y arquitectura cuencana de finales de siglo XVIII y comienzos del XIX para aplicarlos a la joyería contemporánea.

Introducción:

Escoger el tema de una investigación no es tarea fácil; cuando cursábamos el último ciclo de la carrera de Diseño, en la Universidad del Azuay, surgían varias inquietudes sobre el área en la cual ejercer la profesión, sin embargo, la idea de crear un diseño con identidad, que rescate en lo formal, tecnológico y expresivo, los valores propios de la cultura cuencana, fue la base para el planteamiento de este trabajo.

Entre las diversas tecnologías relacionadas al diseño de objetos, escogimos la joyería, ya que constituye una de las tradiciones más importantes del Austro. Es una artesanía que ha experimentado importantes cambios, no solamente por los altos costos de la materia prima, sino también por la introducción de diseños foráneos y producidos industrialmente. Consideramos que haciendo uso de las técnicas tradicionales de joyería, se pueden generar nuevas opciones estéticas que reflejen la identidad local.

Conscientes del valor de nuestras manifestaciones culturales y de la importancia de proponer diseños que reflejen la identidad de nuestro pueblo, escogimos la pintura mural de las cenefas del Monasterio del Carmen de la Asunción, como punto de partida, análisis e inspiración para una nueva propuesta de joyería.

Con el fin de reforzar el rescate y mantenimiento de nuestra identidad, decidimos plantear cuatro líneas¹ de joyas, en las cuales la utilización de piedras preciosas sería remplazada por materiales del medio, para generar una amplia gama de diseños y opciones.

¹⁾ Línea de Joyas: Sistema de productos cuyas unidades deben tener características tipológicas y/o morfológicas constantes, propias del sistema generador y variables respecto a la función que desempeñan como objetos de uso.

²⁾ MALO González, Claudio. 1991. Cuenca, Ecuador. Ediciones Libri Mundi. Colombia.



ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ (ᐅᐅᐅᐅ 1991; 74 - 75 ᐅᐅ.)



ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅ ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ
(ᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅᐅ 1983: 141 ᐅᐅ.)

1. Las Cenefas del Monasterio del Carmen de la Asunción

La construcción del Monasterio del Carmen de la Asunción se remonta a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Este monasterio constituye un legado arquitectónico e histórico de indiscutible valor, a la vez que forma parte importante del patrimonio cultural de la ciudad del Cuenca.

En los monasterios e iglesias de la época colonial, sobresale la pintura mural. Según Juan Martínez, en su obra “La Pintura Popular del Carmen”, el mural constituyó una manifestación claramente mestiza, que fusionó los elementos de las culturas indígenas y españolas, considerando además, que las pinturas del Carmen de la Asunción son una muestra de un movimiento de vanguardia que surgió de la cultura popular. Señala este autor que las pinturas murales del refectorio y el anterrefectorio, de este monasterio, están directamente relacionadas con la realidad sociopolítica de finales del siglo XVIII, en donde se estableció una corriente de valoración de los factores locales y regionales como una forma de autoafirmación.

En el refectorio o comedor y anterrefectorio, llama la atención las cenefas, que tienen una dimensión de 50 centímetros de ancho y aproximadamente 30 metros de largo. En ellas se representan diversos motivos como escenas costumbristas tales como la casería, matanza del puerco, recolección de frutos y el pastoreo, además de una amplia variedad de frutas, plantas, flores, aves y otros animales

2. Tendencias del Diseño

Nuestro pasado histórico es invaluable, sin embargo, en esta investigación nunca se planteó realizar un rescate exacto y nostálgico de los motivos representados en las cenefas, por el contrario, para que los diseños pudieran adaptarse a las exigencias del mundo actual, se hizo una reelaboración de los rasgos locales, sin que éstos perdiesen su esencia.

Para conseguir que el diseño de las joyas encaje con las tendencias vanguardistas de la moda y para poder ubicarnos dentro de un contexto ideológico, fue necesario realizar un estudio sobre las corrientes de diseño de los siglos XX y XXI, y sobre las influencias de éstas en el Ecuador; dicho estudio fue complementado con una cartelera de inspiración. Adicionalmente se analizaron algunas pautas del Postmodernismo, las cuales consideramos bastante aplicables al tipo de diseño que se pretendía realizar, algunas de estas pautas, consideradas para el diseño de las piezas, fueron:

- a) La pluralidad de culturas. Se vuelve a lo local, pero con la influencia de las nuevas tendencias. Se hace una celebración de lo regional y particular.
- b) Resistencia a las explicaciones singulares. Se busca mantener la autenticidad cultural, librándose de los estereotipos.
- c) Valoración de la individualidad, espiritualidad y complejidad; de lo espontáneo y popular.
- d) Recuperación del pasado.

Un aspecto importante, que creemos debe ser mencionado, es el análisis sobre las tendencias de la joyería contemporánea, ya que la mayoría de las piezas diseñadas, se encuentran influenciadas por una o más corrientes del diseño actual.

Las últimas tendencias en joyería, siguen diferentes caminos, y aunque las piezas de los diseñadores rara vez encajan en una misma categoría, se podría decir que está en auge la investigación y la búsqueda de lo nuevo y lo original. Entre los diseñadores y las casas de moda más conocidas, se pueden resaltar las piezas de Chanel, Boucheron, Cartier, Bulgary, Galliano, De Brees y Yacari.

Las fuentes de inspiración son diversas; el romanticismo, la nostalgia y la naturaleza se entremezclan. El color adquiere un mayor protagonismo,

retomando algunos elementos y técnicas de la joyería tradicional, siendo un ejemplo de ello la utilización del esmalte. La mezcla de distintos colores rompe con la estructura convencional.

Entre las formas sinuosas que hacen alusión a la naturaleza, podemos encontrar líneas escarpadas, ondas, espirales, lágrimas, olivas, símbolos de vaivenes constantes, de olas que van y vienen, un movimiento sin fin que se repite en formas helicoidales, en líneas que se enrollan sobre sí mismas.

Las tendencias que se inspiran en estilos pasados rescatan flecos y encajes, siendo los estilos más recordados el Isabelino, Gaudi, Oriental, Griego, Art-decó y los de las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto a las joyas de estilo geométrico, el minimalismo y la pureza formal se unifican en una gran línea que desarrolla conceptos racionalistas. El cuadrado, el rectángulo, el cubo y el círculo, están presentes en las formas y en los detalles, definidos en planos y en volúmenes, algunos inspirados en el estilo “retro”, un ejemplo claro de éste, son las joyas de la casa “swatch”.

Entre las piedras más utilizadas, se encuentran gemas marinas, zafiros azules, topacios, aguamarinas, diamantes fancy, perlas barrocas, turquesas, turmalinas, cuarzos, amatistas, peridotitos y rodolitas.

Se tiende a un aumento en el tamaño de pendientes, collares y brazaletes. Las piezas adquieren volumen y texturas insospechadas. Las joyas actuales además de ser de proporciones exageradas, tienen movimiento y se adaptan al cuerpo.

3. Materiales del Medio

En la joyería es común el uso de piedras preciosas, no obstante, con el fin de dar nuevas opciones visuales, se decidió combinar la plata con materiales del medio, los cuales además de haber sido usados por nuestros

ancestros -como es el caso de la concha spondylus- permiten obtener un resultado estético muy atractivo, ofreciendo nuevas opciones al mercado local. Para lograr la utilización de dichos materiales en las piezas finales, fue necesario realizar una investigación y experimentación previa al diseño de las joyas, de este modo se pudo analizar qué materiales podían ser aplicados en joyería y cuáles serían las mejores opciones en la concreción de las distintas piezas.

Para las pruebas se tomaron los siguientes materiales: tagua, vidrio, cerámica, cuero, madera, textiles, piedras, cuentas, paja toquilla, papel maché y spondylus. Dichos materiales fueron combinados con plata, obteniendo resultados visuales llamativos y novedosos. A continuación se puede observar el resultado obtenido en la experimentación:

Combinación visual buena: *
Combinación visual regular: °
Combinación visual mala: +
No se realizó combinación: /

Materiales	Plata	Observaciones
Cuero	*	La combinación con este material debe ser realizada con mucho cuidado, ya que si los acabados no son los adecuados, el resultado podría sugerir un estilo hippie.
Madera	°	Se da una combinación interesante, pero su resultado es rústico, perdiendo valor ambos materiales.
Cerámica	*	Para el acabado de la cerámica debe utilizarse sólo esmaltes vidriados. El resultado de esta combinación puede ser aplicado en joyas de tipo formal.
Textiles	*	A pesar que por su flexibilidad los textiles pueden ser aprovechados en joyería para crear uniones diversas, no son recomendables ya que con el tiempo tienden a deteriorarse.
Tagua	*	
Piedras	*	
Cuentas	* °	En la utilización de cuentas se debe tener cuidado con el material de las mismas, las de vidrio, cerámica vidriada, piedras pulidas y algunas semillas, dan un buen resultado, sin embargo, las de papel maché, plástico, bambú y materiales sin buenos acabados, dan la sensación de una artesanía callejera.
Spondylus	*	
Vidrio	*	
Paja Toquilla	° +	La combinación de la plata con el color natural de la paja, no da un resultado visual óptimo, sin embargo, si se aplican distintas técnicas de acabados sobre dicho material, el resultado mejora. No se recomienda el uso de la paja toquilla, ya que es

Cacho de Toro	/	un material que con el transcurso del tiempo tiende a deteriorarse, además en los tratamientos utilizados en esta fibra, se emplea azufre, el cual oxida a la plata.
Papel Maché	°	Al combinar plata con este material, podría bajar la calidad de la joya, ya que los acabados dados al papel, son en su mayoría rústicos.

4. Análisis Morfológico de las Cenefas

Una vez planteada la estructura de esta investigación, se procedió al diseño de las piezas, para ello se analizaron las cenefas, se tomaron sus rasgos más representativos y mediante diversos procesos de diseño, se obtuvieron varias propuestas de joyas.

Dentro del Análisis General de las cenefas, mencionaremos los aspectos de mayor importancia, como son su carácter popular y anónimo, la relación entre el hombre y la naturaleza, su identificación con lo local y cómo en ellas se ve reflejada la situación del Monasterio. Las escenas existentes pueden ser clasificadas según sus temas en:

- . Condiciones económicas = actividades de cada individuo
- . Relaciones sociales = trabajo comunitario
- . Producción local
- . Costumbres y juegos = actividades de la vida diaria
- . Aves y animales
- . Flores y plantas
- . Paisaje y el hombre = Paisajes de sierra, costa y oriente

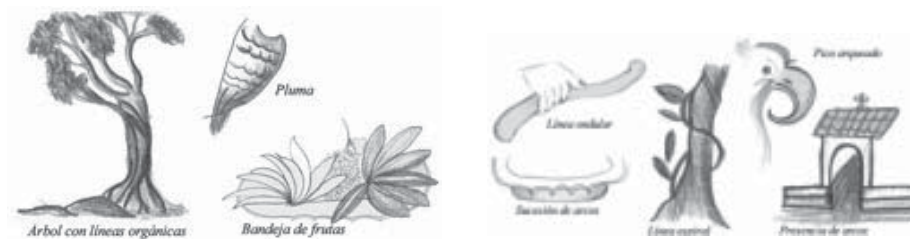
Para poder seleccionar y aplicar en el diseño de las joyas, los rasgos que se mantienen como una constante a lo largo de las cenefas, fue importante realizar un Análisis Formal, en el que se consideraron aspectos instrumentales³, significativos⁴ y generales⁵ de la forma. Para la selección de rasgos se consideraron la frecuencia de uso, la expresión y la alusión a la identidad de los mismos.

El análisis formal contó con material gráfico, el cual incluyó fotografías y un estudio sobre ciertos elementos de las cenefas, estudio que consistió en copiar, ampliar y colorear manualmente algunas de las figuras encontradas en las cenefas.

El resultado del análisis formal fue el siguiente:

Líneas: Son en su mayoría orgánicas, de trayectoria ondular y espiral.

Figuras: Las formas encontradas son la ojival, cónica, palmeada, de abanico y de gota. Son una constante en frutas, pétalos de hojas, árboles,



³⁾ Aspectos instrumentales de la forma: son el tipo de lenguaje y las operaciones que el autor utilizó para obtener un cierto resultado.

⁴⁾ Aspectos significativos: son las intenciones que tiene el autor en su proceso creativo.

⁵⁾ Aspectos generales: son las constantes que se pueden apreciar en el conjunto de una obra.

cuerpos de aves y animales, en las canastas y bandejas. Las figuras presentan contornos.

Volumen: Es logrado con la utilización de degradados y con la dirección de la brocha. Los objetos esféricos tienen espacios en blanco, se da importancia a la luz. Para crear la sensación de bultos se utilizan óvalos seccionados.

Simetría: En las escenas de jarrones, cestas y cercas con flores se puede observar una simetría, la cual es rota tan solo por un elemento, ya sea una flor o la cabeza de un ave mirando hacia otra dirección. Por lo general los distintos elementos, analizados individualmente, son simétricos.

Reflexión: Podemos encontrar este tipo de operación en algunas cestas de flores, en especial en las que están acompañadas de otros elementos como aves y animales, dichos elementos se hallan invertidos. Otro ejemplo de reflexión es el de los bordes, en los que el borde inferior es un reflejo del superior.

Traslación: Esta operación se halla presente en la repetición en línea recta, de los motivos del borde.

Color: Se utilizan tonos pardos como azul, rojo, ocre, café oscuro y mostaza. En la técnica del pintado, existen colores sobrepuestos, colores planos con texturas de líneas y esferas dibujadas, colores difuminados y espacios en blanco rodeados de color.

En las pinturas se observa la importancia que el autor dio a la luz, ya que a pesar de que no se aprecian sombras, los contornos del lado contrario a la dirección de la luz, se encuentran más acentuados. Los colores utilizados forman contrastes y en algunos casos dichos colores están mezclados.

Es importante resaltar, que a pesar de que las cenefas fueron pintadas a finales del siglo XVIII, sus colores originales han variado muy poco, esto

se debe específicamente a la temperatura de la sala, la poca iluminación y las visitas ocasionales de grupos de personas.

Texturas: Por lo general son logradas mediante la sucesión de líneas o de figuras geométricas. Las texturas utilizadas son muy minuciosas y detalladas, en su mayoría se encuentran en las plumas de las aves, en las frutas, en las cestas, en la vegetación y en las edificaciones. Gran parte son orgánicas, a excepción de las texturas de ladrillos presentes en puentes y en soportes de canastas.

Dibujo: Es un dibujo libre, espontáneo, muy expresivo. Transmite una sensación hogareña. Da importancia a detalles pequeños. Existe en las representaciones un predominio de las formas orgánicas sobre las geométricas. A pesar de que se encuentran elementos rígidos como mesas y edificaciones, los contornos de los mismos, no son líneas perfectas, dando la sensación de un dibujo libre. También se puede encontrar cierta rigidez en la postura de algunos elementos antropomorfos y zoomorfos, en donde la presencia del dibujo libre, al igual que en el caso anterior, suaviza la figura.

Relación Totalidad – Partes: Las cenefas presentan una aparente totalidad, sin embargo, existen elementos que sin la necesidad de enmarcar las figuras dividen las escenas. La secuencia de la cenefa consiste en una escena, flores, un ave, flores, una escena, flores, etc.

Continuidad: Cada una de las escenas se confunde con los elementos de la siguiente, creándose una continuidad. Los diversos elementos no tienen un límite vertical, mas sí uno horizontal.

Perspectiva: La sensación de profundidad se encuentra presente en todas las escenas, sin embargo, es una perspectiva distorsionada e ingenua. Las figuras varían de tamaño para indicar distancias.

Otro aspecto constante, encontrado en las cenefas, es el predominio de elementos en números impares, por ejemplo en los pétalos de las flores, cuyo número generalmente varía de tres a cinco.

5. Propuestas de Diseño

Para poder mantener una coherencia entre el diseño de las piezas con las representaciones de las cenefas, fue necesario incorporar a dichos diseños los rasgos significativos que fueron seleccionados después del análisis anterior.

A pesar de que la propuesta de diseño está basada en rasgos puramente coloniales, no podía ser una imitación exacta del pasado, ya que el diseño debía ser vanguardista y corresponder a las exigencias del mercado actual; con el objeto de crear una propuesta que cumpla con dichas características, se utilizó una cartelera de inspiración que recopiló material gráfico sobre las tendencias actuales de la moda, el mercado al cual se dirigiría el producto, algunos motivos de las cenefas y los materiales con que se concretarían las joyas.

El desarrollo gráfico de la propuesta partió de la estilización de los diversos motivos de las cenefas, dicho proceso buscó una lectura más actual de los motivos, sin que éstos perdieran sus rasgos característicos. Los distintos elementos fueron clasificados en frutas, flores, aves, plumas, animales y bordes.

Ejemplos.



Estilización Rosa



Estilización Conejo



Estilización Colibrí



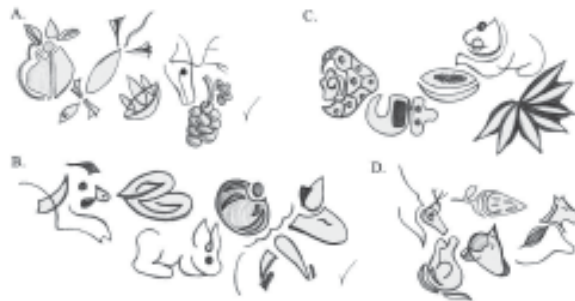
Estilización Motivo de Borde



Estilización Plumas



Estilización Lima



Agrupaciones de frutas y animales

Para estilizar cada uno de los motivos, se procedió a hacer un dibujo fiel al original, el que poco a poco fue sufriendo distintas transformaciones mediante procesos de deshomogeneización, traslación, reflexión, deformación, seriación, rotación, simplificación, eliminación de elementos geométricos e incorporación de los rasgos significativos seleccionados.

Al concluir este proceso, se dio paso a una selección de motivos, con el fin de rescatar los que, habiendo sufrido transformaciones, no hayan perdido su esencia original.

Una vez que la selección de elementos estilizados fue realizada, se procedió a formar grupos de elementos, con el fin de que éstos sirviesen como base para el diseño de las joyas. El objetivo de agrupar dichos elementos fue el de mantener el carácter de secuencia y de sucesión de imágenes, característico de las cenefas. Para conformar estos grupos se combinaron las distintas clasificaciones del paso anterior, con excepción de los bordes que conformó un grupo separado. De cada una de las combinaciones siguientes, se hicieron cuatro propuestas, de estas cuatro se seleccionaron dos, considerando en cuáles se podían distinguir con mayor claridad los rasgos significativos y se hacía más alusión a la continuidad de las cenefas.

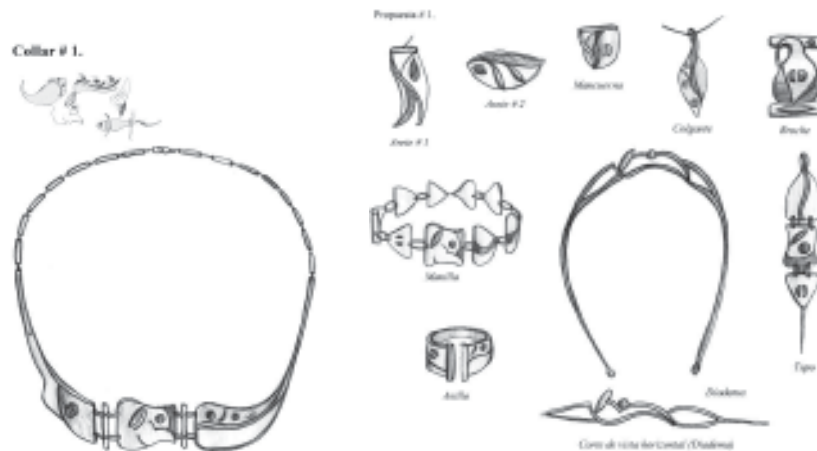
Tomando como base las agrupaciones de elementos seleccionadas, se procedió a realizar de cada una de ellas, cuatro propuestas de collares. Para plantear las propuestas de diseño, se hicieron distintas interpretaciones de las agrupaciones, utilizando para ello diversos mecanismos de diseño, como rotaciones, reflexiones, seriaciones, transformaciones, deformaciones, etc. Los elementos de las agrupaciones fueron reagrupados de tal manera que su lectura fuese la de una pieza de joyería, específicamente la de un collar.

⁶⁾ Tipología: Son los rasgos que definen a un conjunto o a una totalidad. La tipología de un conjunto es establecida mediante la identificación de rasgos de constancia del mismo, lo cual definirá las variables desarrolladas a partir del planteamiento.

Para el diseño de las joyas, se decidió tomar al collar como objeto patrón, ya que por lo general, dentro de un conjunto de joyas, es una de las piezas más representativas y complejas en cuanto a ergonomía, antropometría y función se refiere.

Al concluir este proceso, se seleccionaron seis diseños, de los que se partiría para diseñar las distintas líneas de joyas. Para determinar los diseños se consideró los que mejor abarcaban el concepto de las cenefas, es decir que transmitían la expresión, el movimiento, la libertad, la ingenuidad y la alusión a lo local de las pinturas. Para la selección también se tomó en cuenta el aspecto formal y funcional de cada una de las propuestas.

Los diseños seleccionados fueron definidos, es decir, se especificaron líneas, placas y volúmenes, posteriormente se prosiguió con las propuestas del resto de piezas. Como ya se mencionó, de cada collar partiría una línea de joyas, la que estaría compuesta por diez piezas incluyendo el collar, el





y traslación. De cada línea se seleccionó una propuesta por pieza, considerando sus aspectos formales y funcionales.

Entre las seis líneas se escogieron solamente cuatro, analizando para ello las características funcionales, formales y tecnológicas de cada una de ellas. Las líneas fueron nominadas de acuerdo al elemento más representativo de su collar, el que a la vez hacía alusión a algún motivo de la cenefa. Se buscó que cada una de las líneas sirviera como rescate de la identidad local, no sólo a través de su morfología, sino también mediante el uso de materiales propios y de las nominaciones de las mismas.



*Collar, Aretes y Anillo de
Línea Membrillo (plata con
concha spondylus)
Diadema de Línea Membrillo
(plata con vidrio)
Tupo, colgante, argollas y
mancuernas de Línea
membrillo (plata con
cerámica)*

Las dos líneas más sobrias fueron llamadas “Membrillo” y “Colibrí”; mientras que los nombres escogidos para las líneas restantes fueron “Geranio” y “Buganvilla”.

Una vez que cada una de las líneas fue definida, se procedió a analizar las tecnologías que serían utilizadas. Del mismo modo, se seleccionaron las piezas de las cuales se realizarían prototipos y se hicieron maquetas de las mismas. La concreción de las maquetas ayudó a definir ciertas proporciones y algunos detalles constructivos.

6. Concreción

En el diseño de las piezas se consideró los aspectos morfológicos, funcionales y tecnológicos que debían constar en cada pieza. El lenguaje empleado constó de líneas, placas y volúmenes. Las líneas utilizadas fueron de trayectoria ondular y espiral, así como también arcos y sucesiones de los mismos. Se introdujeron en los perfiles de placas y espacios virtuales, figuras de forma ojival, cónica, palmeada, de abanico y de gota. Se realizó una interpretación tridimensional de las figuras que sugerían volúmenes.

Mediante el uso de texturas, colores y materiales, se reforzó la expresión de las joyas. Para tratar de mantener la cromática de las cenefas, se utilizó colores pardos y materiales que sugerían la textura de las paredes del monasterio. En las piezas que fueron tinturadas o esmaltadas, se empleó técnicas como el difuminado, colores planos con texturas dibujadas y la sobreposición de colores.





Las distintas texturas que se trabajaron en cada pieza, fueron tomadas de las texturas estudiadas, considerando el origen de las mismas, es decir, haciendo una diferenciación entre texturas de flores, plumas, objetos, etc.

Para dar la sensación de profundidad y distancia, se combinó motivos de distintas proporciones. En los diseños se utilizó la perspectiva distorsionada presente en algunas figuras de las cenefas.

Las joyas hacen alusión a la naturaleza local y expresan movimiento, dirección e ingenuidad, manteniendo el carácter libre y espontáneo de los dibujos. La expresividad de las piezas fue dada mediante el manejo del lenguaje morfológico y de la concreción de cada una de las joyas. Existe un predominio de lo orgánico sobre lo geométrico, sin olvidar que la postura de algunos elementos antropomorfos, es rígida.

Cada uno de los elementos de las joyas tiene su propia expresión y puede ser analizado individualmente, sin embargo, dichos elementos son armónicos entre sí, de tal modo que en conjunto, pueden ser percibidos como una totalidad.



Las joyas son simétricas y mantienen equilibrio en la mayoría de sus elementos; mas la lectura total de las piezas, solamente sugiere simetría, ya que ésta es rota por uno o más elementos.

Se realizaron cuatro propuestas de líneas, dos de las cuales fueron más sobrias y elegantes. Las líneas sobrias, tienen una lectura más compleja de sus componentes y los materiales utilizados son más elegantes; mientras que para el segundo grupo de líneas, se buscó un estilo simple, usando para ello materiales menos formales. La frecuencia de uso de las piezas junto con la resistencia de los materiales complementarios a la plata, ayudó a

determinar si las joyas serían formales o casuales. En las líneas más sobrias se utilizó spondylus, cerámica y vidrio; en las líneas de menor formalidad los materiales usados fueron tagua y piedras semipreciosas pulidas. Las líneas formales, no son piezas de uso diario, razón por la que son más voluminosas y llamativas que las joyas de las líneas casuales.

Las joyas fueron diseñadas para un público adulto femenino, por lo que antropométrica y ergonómicamente se adaptan al mismo. Para que cada objeto sea ergonómico, se consideró su peso, flexibilidad (en especial en manillas, gargantillas, collares y diademas), medida relativa de la pieza con relación al usuario, facilidad de abrir el seguro y efectividad del mismo, vulnerabilidad, volumen y que no tenga terminaciones en punta que lastimen al usuario, o piezas que se puedan enganchar en la ropa de éste. Las medidas que se utilizaron en las joyas, fueron de tipo estándar.

En el diseño de los collares, se consideró su adaptación al cuello, por lo que los distintos componentes tienen movilidad para poder acoplarse al hueso de la clavícula, evitando de este modo que la mitad anterior del collar quede levantada.

En la concreción de los aretes de sistema omega o de mariposa, la longitud del palito que se introduce en el lóbulo de la oreja, no sobrepasa los 9 milímetros, ya que al tener una mayor dimensión es muy común que se presione contra el hueso temporal, causando dolor al usuario.

La longitud y el diámetro del alfiler del tupo, varía según la dimensión del cuerpo del mismo, en el caso de los alfileres que no sobrepasan los 12 cm., se ha utilizado un tope en su punta, para impedir que el objeto se caiga o lastime al usuario.

En el diseño de la diadema se tuvo cuidado con sus dos extremos, con el fin de que no raspasen la piel del cuero cabelludo; en los que terminaron en línea, se utilizó una pequeña esfera en su punta. La longitud de dichos extremos también fue considerada, ya que si eran muy largos se presionarían contra el hueso temporal, y si por el contrario, eran muy cortos, no

cumplirían con su función de sostener el cabello. Debido a que la diadema es un objeto que puede ser utilizado por mujeres de cabello largo, sus componentes no tienen ningún tipo de uniones o espacios en los que se pueda enredar el cabello.

Por lo general las dimensiones de las mancuernas están condicionadas por el largo del ojal de la blusa, motivo por el que las medidas máximas que se utilizaron fueron de longitud 1,5 cm. y 0,6 cm. de altura.

Las joyas fueron concretadas con plata de 925 milésimas, combinada con distintos materiales del medio. La unión entre la plata y dichos materiales, se la hizo mediante sistemas de engaste, caja o penetración de piezas y a través de perforaciones.

Las uniones fijas entre los distintos componentes de las joyas, se realizaron con suelda. También fueron utilizados diversos sistemas de unión, como argollas y bisagras en el caso de las piezas que requerían de movimiento.

Los elementos de cierre de las joyas tienen diversos tipos de seguros, como son los móviles de ganchos y argollas, y los que constan de piezas que al ser introducidas dentro de otras se mantienen fijas. El diseño de dichos seguros dependió de la forma, función y uso de cada pieza. Los elementos de cerramiento utilizados, constituyen una continuación de la estructura de los objetos.

La estructura de las joyas está compuesta por líneas, placas y volúmenes, que varía de dimensiones, trayectorias y espesores, dependiendo de su función dentro de la pieza.

La relación entre los elementos estructurales y los elementos expresivos concretados en plata, tienen una correspondencia total, es decir, que estos elementos expresivos son los que conforman la estructura de la pieza. En el caso de los materiales del medio, tienen con los elementos estructurales

una correspondencia parcial, ya que éstos, con algunas excepciones, no forman parte de la estructura, sino que su función sirve para resaltar ciertos elementos del diseño.

Mediante el uso de elementos de lenguaje de diseño como son líneas, placas y volúmenes se logra una diferenciación de los diversos componentes formales y funcionales de las joyas, sin embargo, éstos representan una totalidad.

Conclusiones

- A través del uso de materiales originarios del medio y del rescate de los rasgos locales representados en las cenefas del Monasterio del Carmen de la Asunción, se obtuvieron cuatro líneas de joyas que rescatan parte de la identidad local.
- Los productos propuestos, conservando el carácter artesanal de la joyería cuencana, son una nueva concepción expresiva que rompe con los estereotipos existentes.
- Las joyas diseñadas se adaptan a las necesidades actuales del mercado y se encuentran dentro de las tendencias vanguardistas de la moda, sin perder su objetivo inicial de evocar y rescatar una parte de la historia cuencana.

Como complemento a las conclusiones descritas, se han adicionado algunas de las experiencias obtenidas a lo largo de la investigación:

La visita al Monasterio del Carmen de la Asunción, llevó a comprender la importancia y el significado espiritual que tiene la sala del refectorio en la vida diaria de las religiosas de claustro, imaginando las costumbres de las religiosas y de la época, sensaciones que se trataron de expresar en las

joyas diseñadas. Gracias a la visita al Monasterio se pudo tener una visión completa de la sala mencionada, admirando la totalidad conformada por las diversas escenas de las cenefas, la cual no podía ser apreciada en la documentación fotográfica.

La investigación histórica, fue la base principal en el diseño de las joyas. Gracias a ella se pudo tener un entendimiento y una concepción global sobre la ideología, la situación económica, los estratos sociales, la influencia religiosa y la vida cotidiana de la época. n

Bibliografía

AGUILAR de Tamariz, María Leonor. 1988. Joyería del Azuay. CIDAP. Cuenca.

GIORDANO, Dora; JARAMILLO, Diego.

1986. La Organización Tridimensional. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca. Cuenca..

Arquididentidad. Revista de Arquitectura. Universidad de Cuenca. Cuenca

GIORDANO, Dora.

1989. Modernidad y Pos-modernidad. Ponencia preparada para Seminario. U.D.A.

1991. Diseño, Artesanía y Dependencia en: Artesanos y Diseñadores, Memorias de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía. 37-46 PP.

Arquitectura y Diseño en el Siglo XX. Ponencia preparada para Seminario. U.D.A

La Post-modernidad, una Interpretación Posible para el Diseño. Revista Solotextos.

actividades tradicionales

DIEGO ARTEAGA

LA PELEA DE GALLOS EN AZOGUES DURANTE EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX (Los Reglamentos)

Resumen

El origen de la pelea de gallos se pierde en la noche de los tiempos, no así en América cuya presencia se la tiene con el arribo de los europeos en 1492.

En este continente, durante la colonia y una parte de la época nacional se las realizaba en los sectores urbanos y rurales; sin embargo, en torno a la última década del siglo XIX, época de la revolución liberal en varios de sus países latinos, quedó prácticamente relegada a los sectores rurales, tal como ocurrió en Azogues.

Como parte de sus funciones, el municipio azogueño normó las distracciones populares, entre las cuales están las peleas de gallos, razón por la cual se dictaron reglamentos que, muchas veces, fueron redactados según los intereses de las personas aficionadas a estos espectáculos.

Durante el tránsito del siglo XIX al XX, estas ordenanzas, en verdad extensas, estaban destinadas para que las lidias tuvieran su correcta realización, señalándose en ellas el papel del juez, de los dueños de las aves o de quienes se hacían cargo de ellas durante la pelea, de las personas que acudían a estos espectáculos, de las apuestas que se realizaban, así como de las características que debían tener los locales en donde se las llevaban a cabo, cuidando con ello de las buenas costumbres e incluso la integridad física de las personas que acudían a espectar estas contiendas.

A través de las peleas de gallos, a más del aspecto recreativo, se puede conocer una parte de lo que es la cultura popular, fruto del mestizaje biológico y, sobre todo, cultural que ocurre en América, y su relación con los diferentes aspectos sociales, económicos, religiosos, idiosincrásicos, entre muchos otros, de la población.

Aún hoy tiene validez, por lo menos en nuestra región, y a pesar de haber transcurrido prácticamente tres décadas, lo que Mörner señalaba respecto a la historia de Latinoamérica, en el sentido de que la trayectoria escrita de su periodo Colonial está más y mejor tratada que la que corresponde al Nacional (1974; 3), contexto en donde la de Azogues parece ser la excepción. A pesar de ello, se observa que la mayor parte de obras que se ha realizado sobre esta ciudad han estado orientadas a señalar su camino político, siendo muy poco, aún, lo que se ha escrito sobre otros temas, entre los cuales está la cultura popular, motivo del presente trabajo.

La villa de Azogues: tránsito del siglo XIX al XX

La historia de Azogues, en cuanto erección colonial, data de la década de los 70 del siglos XVI, con la constitución de un *pueblo de indios* con fines mineros (Arteaga; 2003a; 24). En él convergía un amplio abanico



social y étnico regional debido su riqueza en azogue, y a la plata de la cercana Malal; su economía por estas épocas también dependía de la agricultura y, en menor intensidad, de las artesanías.

En lo urbano, el pueblo fue diseñado como otros de aquellos tiempos: en cuadrulado. En su centro se agrupaban los núcleos de poder político aborigen y religioso blanco (Arteaga; 2002; 18); su Plaza Central servía para diversas actividades: religiosas, civiles, de comercialización de diferentes artículos, y de lugar en donde se realizaban varios pasatiempos para su gente.

A lo largo de la colonia, Azogues perteneció a la jurisdicción de Cuenca: primero a su corregimiento (1557-1777) y luego a su gobernación (1777-1820). Durante el periodo de la Gran Colombia, a partir de 1825 pasará a constituirse en un cantón de la provincia del Azuay, además de elevarse a la categoría de villa.

Las personas que hacían la vida colonial en América, tanto en la ciudad como en el campo, tenían diferentes tipos de distracciones. Entre las que congregaban a pequeños grupos ya sea al interior del hogar o al de las “casas de trucos” y bochas se cuentan: juego de naipes, billar, argollas, bolas, entre otras; también existían aquellas que involucraban a grupos más numerosos y que se realizaban en espacios públicos: peleas de gallos, juego de cañas, carreras de caballos, corridas de toros y escaramuzas. Algunas de estas distracciones se realizaban según deseo de los participantes, otras, por el contrario, se llevaban a cabo en ocasiones especiales (Arteaga; 2003b; 151).

Una buena parte de las distracciones existentes en la colonia, se continuaron, con sus variaciones, durante la época republicana, y en la villa de Azogues, que se había constituido en la capital de la provincia del Cañar, creada en 1880, no fue la excepción.

Su vida cotidiana, durante el tránsito de los siglos en estudio, la hacían “solamente” dos “razas” (conforme era el término en esas épocas): “indios” y “blancos”, existencia que se veía alegrada con la realización de espectáculos públicos como “maromas”, “mascaradas”, representaciones dramáticas, “juegos de equitación”, y las religiosas del septenario; además, estaban presentes recreaciones como las de billares, quinas, ruletas, guadañas, galleras. En ocasiones especiales su Plaza Central era testigo de las paradas de las autoridades civiles con motivo de alguna celebración religiosa; sus habitantes también se veían alegros por los juegos “no permitidos” tales como las danzas, las escaramuzas y las contradanzas ya que, según el grupo dominante, eran “contrarios a la civilización”. Muchas de estas distracciones populares se han mantenido en buena medida hasta la actualidad, algunas de las cuales incluso han sido reportadas en trabajos de diversa índole, otras, como la pelea de gallos, no, a pesar de la importancia que representa para su población.

Al igual que en la colonia, en la época republicana, la Plaza Central también servía para la venta de efectos nacionales y extranjeros, a más de las artesanías: bayetas y pellones, la paja toquilla o sus productos (sombreros); la venta de alimentos crudos y cocidos y bebidas como el *chinguero* (jugo de caña de azúcar, de baja calidad), y la chicha, entre otros artículos. En este verdadero mercado las actividades diferían si eran días ordinarios o de *ferias*.

Pelea de gallos: sus reglamentos

Las lidias de gallos tienen un comienzo bastante remoto apuntando, sobre todo, a las islas del Océano Índico (Indonesia). También hay noticias que se las realizaban en Persia, India y China, desde siglos antes de la era cristiana; mientras que en España están presentes a partir la Edad Media; sin embargo sólo desde el inicio del siglo XVI se empezaría la exportación de gallos de combate a América, especialmente desde el sur de este país,

remesa que más tarde se amplió a las que procedían de Extremadura, Cataluña, Valencia, Islas Canarias.

En un principio en América fueron los blancos quienes la practicaron, luego se sumarían indios, negros y todas las categorías de mestizaje que se estaban conformando en estas tierras.

Hasta hace algún tiempo, con muy contadas excepciones, poco llamaba la atención las actividades recreativas que realizaban los campesinos o la gente que conformaba el “pueblo” y que por lo mismo tenían el carácter de popular, como la pelea de gallos, pues no eran dignas de estudiarse, ya que se presentaba como un contrasentido de lo que era la cultura, entendida ésta según los criterios de los grupos que eran dueños del poder; sin embargo, hoy se ve a la *cultura popular* más bien como el producto “formado a lo largo del tiempo en virtud de un proceso de mestizaje” (Malo González; 1996;43); así, y ante la rápida pérdida de estas tradiciones debido a diferentes causas, que en Azogues se acentúa debido al fuerte proceso de migración de su población hacia otros países, especialmente hacia los Estados Unidos, se torna más necesario su estudio.

El ambiente de los conceptos sociales tanto civiles como religiosos que se tenían durante la colonia respecto del juego de gallos así como sus códigos, pasaron en gran medida a la república; sin embargo, no se trata, en esta ocasión, de referirnos de una manera detallada a estos conceptos, a la realización de las peleas y a los cambios que se han operado en ellas de acuerdo a sus regulaciones que se han ido dando a lo largo de la historia de América, y de la región de la sierra sur ecuatoriana en particular, sino más bien a dar a conocer los reglamentos que las regían en Azogues durante el tránsito de las centurias en tratamiento, para lo cual nos valdremos de dos cuerpos de estatutos emitidos por el concejo de esta villa, documentos que son presentados en Anexo.

Es bastante conocido el hecho de que el cabildo municipal regía prácticamente todas las actividades de una localidad, entre ellas, lógicamente, las relacionadas con las distracciones populares, tipo pelea de gallos. En este sentido, emitía reglamentos que a veces eran presentados por las personas que lo conformaban, otras, por instancia de la corporación, se pedía que se los elaboren, para luego de ser sometidos a tres discusiones, eventualmente ser aprobados; así, por ejemplo, por 1909 la corporación señalaba: “El señor López presentó el reglamento de juego de gallos que, después de leído, fué aprobado en segunda discusión, ordenándose pase á tercera”¹

El documento extenso más temprano que hemos encontrado sobre este asunto data de 1896 (Anexo 1), papel que en realidad se complementa con el fechado en 1910 (Anexo 2), instrumentos en donde se abordan diferentes puntos.



Tratan cuestiones que tiene que ver con la existencia de los sitios en donde se lleven a cabo las peleas que, dicho sea de paso, se realizaban los sábados, domingos y días festivos, en condiciones normales y, durante la semana, cuando se trataban de desafíos. A pesar de que no se conocen muchos detalles sobre los de Azogues, suponemos no serían muy diferentes

¹⁾ Archivo Histórico del Municipio de Azogues, en adelante AHMA, “Actas de las sesiones del Ilustre Concejo Municipi[al]de Asogues, desde el 20 de Agosto de 1.909, bajo la presidencia del señor Agustín Garzón”, f.3v.

a los que presentaba -con las distancias del caso al tratarse de ciudades sumamente populosas- la capital mexicana o Lima, los mismos que debían mostrar las comodidades para el público; en todo caso, debió haber aposentaduras para el espectador por lo menos de dos categorías, tal como las había en Lima, allá por el siglo XIX: los “asientos” y las galerías, para gente más selecta. A propósito, hay que pensar que en la gallera de Azogues estarían presentes miembros de todos los grupos sociales, aunque habría algunos mecanismos que permitieran dejar en claro su *status* social a su interior; destacando, quizá, el del juez ya que, según Hasseurek, éste posee (poseía) “un asiento alto desde el cual puede observar todo lo que ocurre y al cual sube con gran dignidad cuando los dueños de los gallos y los apostadores están listos para la pelea” ([1868] 207-208). Años más tarde se indicará que el establecimiento debe ser un local “aparente (sic) y cómodo constando de un circo completamente cerrado, debiendo tener además asientos para los concurrentes”. Dependiendo de los países y épocas, en términos generales, el local era construido especialmente para el efecto, aunque había excepciones, por ejemplo en Quito, ciudad en la cual por 1868, el coliseo estaba ubicado “en una cancha espaciosa de una vieja construcción”, según Hasseurek, testigo ocular de la vida quiteña ([1868]1997; 206-207).

Tampoco se sabe mucho respecto de la ubicación física de la gallera de Azogues ya que apenas se menciona por 1891 un “circo para lidia de gallos”², en tanto que por el año 1896 se señala para el efecto la “parte de la fábrica Municipal que dá a la plaza, esto es, -se decía- toda la extensión que ha estado destinada para tiendas”³, es decir en la Plaza Central; pero sólo a partir de 1910 “se prohíbe la lidia de gallos fuera del establecimiento asignado por el asentista, rentador (sic) ó tesorero municipal”; añadiéndose, que las personas “que infringieren este reglamento pagarán diez sures

²) Ibíd. “Actas municipales del I. Concejo Municipal”, f. 67v.

³) Ibíd. “Actas municipales del I. Concejo Municipal”, f. 141.

⁴) Ibíd. “Libro de Actas del I. Concejo Municipal de Azogues. Desde el 1º de Noviembre de 1.941 Hasta el 12 de Agosto de 1.942”, f. 29.

de multa, sin perjuicio de ser comisado los gallos”; tres décadas más tarde se señalará que “queda prohibido el juego de gallos en otros lugares que no fueren designados [por el concejo]”⁴; mientras que en otras regiones habían sitios determinados para estos menesteres.

En este cuerpo de reglamentos también se anotan los deberes de los asentistas o arrendadores, es decir aquellas personas que se hacían cargo de las peleas, previo acuerdo a través de un contrato con el municipio en cuanto dinero que debía entregarlo, así por 1928 se señalaba:

*“por la reformativa del N° 4 (de la letra i) del Decreto Supremo expedido el treinta de Enero último, por el que se señala fondos de gallos no está comprendida entre los juegos de azar o suerte, terminantemente prohibidos por aquella, i, por lo mismo, todo establecimiento de gallera, pagará el impuesto mensual de veinte sucres. El dueño del establecimiento, previamente, obtendrá permiso del Comisario Municipal presentando a éste el Certificado de haber pagado al Tesorero la pensión fijada ”*⁵

tributación que por 1916⁶ era de de 15 sucres mensuales, y por 1927⁷ de 20. El gravamen sobre la pelea de gallos era rematado junto con el que se imponía a las mesas de billar, cuya base también era fijada por la corporación; quedando como prerrogativa de ésta el poder dar por terminado el trato.

En ciudades grandes como México el asentista nos da una idea de la complejidad de su trabajo: debía cancelar los “salarios de cobradores de puerta y asiento, cuidadores y despejadores (sic) de la plaza, gritones encargados de anunciar las peleas indicando nombre, peso y características de ambos gallos, su propietario o rancho de origen y el modo en que iban

⁵) Ibíd. “Sesión extraordinaria del 29 de Noviembre de 1928”, f. 199.

⁶) Ibíd. “Continuación de las actas de las Sesiones del año de...1916...”, f. 30.

⁷) Ibíd. “Actas de las sesiones municipales”, f. 21v.

a pelear. Igualmente debía pagar a corredores y depositarios de apuestas, juez y administrador”, según Sarabia (1992; 476), en el caso del asentista azogueño únicamente debía proveer para la pelea navajas con vainas, zapatillas, cordeles, excepto si la recaudación es directa, es decir por parte del tesorero o del colector de la Corporación, agua y vasija.

La seguridad del local azogueño estaba garantizada ya que se hacía la siguiente consideración: “en la puerta del establecimiento habrá un guardia de policía compuesta de un belador y dos rondas armados, bajo la inspección del tesorero, Colector, asentista ú otra persona nombrada para la recaudación del impuesto”, además se prohibía el ingreso de las personas con armas o con perros so pena de decomisarse los primeros y ser muertos los segundos.

Las personas que acudían a estos locales, siempre mayores de dieciocho años, debían cancelar ciertas cifras: diez centavos, exceptuándose de este gravamen el juez, dos veladores, cuatro rondas y los muchachos o pajes conductores de gallos, pudiendo quedar dentro del local solo las personas que sean necesarias para el cuidado de los gallos. Dos décadas más tarde esta cantidad aún se mantenía ya que se indicaba que “todas las personas que concurran á gallos, pagarán diez centavos de sucre, excepto el juez y los agentes de Policía”⁸; desde luego había excepciones, así se decía: “Toda persona que concurra al juego de gallos, pagará diez centavos de sucre; a excepción de los agentes de Policía destinados para el cuidado del orden. El pago será de veinte centavos cuando se trate de desafíos”.

El reglamento de Azogues prohibía la venta de bebidas alcohólicas dentro del local, así como la presencia de ebrios, quienes no podían apostar, so pena de ser conducidos a la cárcel; pero estaban permitidas las ventas de por lo menos dos grupos de artículos: empanadas y “otros comestibles”, por un lado y, por otro, vinos, cervezas, refrescos, cuyos

⁸) Ibíd. “Actas de las Sesiones del Ilustre Concejo Municipal de Azogues desde el 29 de Junio del presente año, bajo la Presidencia del Señor don Julio Aguilar. Azogues, junio 29 de 1.910” f. 189v.

proveedores debían pagar de impuesto veinte y cincuenta centavos, respectivamente.

El estatuto también consideraba los eventuales reclamos que podrían surgir durante la pelea, pero únicamente aquellos de los contendores o de las personas que les tomaban la posta, previo acuerdo entre las dos partes, moderadamente, o multa de 4 sucres o prisión de siete días que los puede imponer el juez.

Obviamente, a pesar de la emisión de ordenanzas, no por eso se garantizaba las correctas decisiones del juez, tampoco todos los asistentes estarían de acuerdo con las que tomaba; así, por 1928 se conocía a través del Concejo la inconformidad de los asistentes a los gallos ante sus fallos, en los siguientes términos:

*“Luego el señor Vicepresidente, manifestó que muchas personas se quejan del actual juez de gallos, por la parcialidad en sus resoluciones, y que está el Concejo en el caso de cambiar a este empleado con otra persona de carácter, ya que el actual es muy débil y no sabe hacerse respetar; a lo cual se resolvió que para la próxima sesión se le haga venir para personalmente comminarle (sic) el cumplimiento extricto (sic) de su obligación”*⁹⁾

Acerca del ambiente que reinaba durante las peleas de gallos en la villa de Azogues en verdad es poco lo que se puede decir. En efecto, se sabe apenas que por 1897 debido al hecho de que al estar la gallera situada en el edificio del Concejo había que tomar en consideración que:

“observando que por la magestad y decoro mismo del Municipio no debía pensarse en tál caso, con tanta mayor razón, cuanto que no son pocas las palabras inmorales é indecentes que en el calor del juego

⁹⁾ Ibid. “1.927”, f. 176.

¹⁰⁾ Ibid. “Actas municipales del I. Concejo Municipal”, f. 141.

se dejan decir los apostadores y concurrentes, sin que valga arguir que las Corporaciones no estén permanentemente reunidas; pues no es presencia material sino su presencia moral la que ha de ser tomada en Cuenta”¹⁰

No podía faltar aquellas advertencias que precautelaban el respeto hacia el árbitro ya que el reglamento señalaba:”El que faltare al juez de palabra u obra será multado por éste en cinco sures en caso de reincidencia diez y prisión de tres días”.

En cambio, por 1839 en México Madame Calderón de la Barca señalaba, con un criterio clasista, que en las peleas de gallos a las que ella acudía “no se notaban escándalos” pero en otras galleras de la ciudad, aquellas de los sectores populares, decía, se “juntan rateros, tramposos y caballeros de industria” (Sarabia; 1992; 67).

Con mucho detenimiento se aborda en los reglamentos de 1910 los detalles que tienen que ver con la pelea misma en cuanto a la situación de los gallos, así como con las apuestas que se realicen, situación en donde también consta que no se puede hacer ninguna por menos de un sure y que al juez no le está permitido realizar posturas. En este ambiente se puede ver fácilmente que el buen conocimiento que se tenga de estas disputas por parte del juez (quien llevaba un porcentaje del dinero en disputa), llevará a su cabal realización; contexto de ordenanzas en donde se da mucha importancia a lo que tiene que ver con el “sentir” del pueblo en cuanto a las decisiones que puedan tomarse al respecto.

Conclusiones

Antes que emitir Conclusiones sobre este corto trabajo, queremos más bien anotar que la historia de la vida cotidiana de América, y de nuestra

región en particular, aún está poco estudiada; siendo varias las razones para esta situación, y que no han sido motivo de este trabajo.

La pelea de gallos, una distracción que llegó a América con los españoles, caló muy rápidamente durante la colonia entre las diferentes capas sociales, tanto en la ciudad como en el campo, pero solo a partir de la Revolución Liberal, un hecho bastante amplio que abarcó no sólo al Ecuador sino a varios países de Latinoamérica, se fue consolidando en las zonas rurales, tal como parecer haber sido el caso de la villa de Azogues, lugar de gran agitación durante las luchas liberales, y que ya en fechas tempranas como 1858 se interesaba en estas luchas tal como lo demuestra el siguiente documento:

*“Al Señor Gobernador de la Provincia [del Azuay]
Señor tengo la honra de adjuntar a la presente comunicación el original del proyecto de acuerdo celebrado en fecha 30 del próccimo pasado por el Y[lustre] Cuerpo que precido, relativo al establecimiento de Galleras en el cantón; para que después de dar cumplimiento a las disposiciones del art. 14 de la ley de 11 de Abril del 1825, se sirba Ud. desvolverla, ordenando su ejecución.”*¹¹

Al acercarnos al tratamiento de los documentos que regían las lidias de gallos en el Azogues de tránsito del siglo XIX al siguiente, hemos podido ir penetrándonos respecto de un amplio abanico de posibilidades que se desprenden de su estudio y que tienen que ver con las buenas costumbres de la población, la economía, la sociedad, entre otros temas. De hecho, futuros trabajos más amplios, tanto histórica como geográficamente, sobre las distracciones populares, van a ayudar de mejor manera para conocer una parte de nuestro pasado más inmediato.

¹¹⁾ Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay, Cuenca, Fondo Gobierno Administración, Carpeta N° 23.692, folio 1.

ANEXO 1¹²

f. 83 El Concejo Municipal del cantón de Azogues =

Considerando

=1°. Que está consentido por ley el juego de gallos, y aceptadas las lidias de éstos en la República, y 2°. Que hay necesidad, por tanto, de reglamentar el orden, que debe observarse en tales juegos y las leyes particulares a que deben sujetarse, para evitar abusos, grandes infracciones, &. =

Acuerda

=Artículo 1°. El establecimiento tendrá un local aparente y cómodo para el objeto, constando de su circo y asientos para la concurrencia = Artículo 2°. Ninguna persona dejará su asiento ó lugar que se halle ocupado, durante la pelea, sin incurrir en multa de cinco centavos que el juez hará efectiva = Artículo 3°. El rematista, si lo hay, tendrá el número de navajas suficientes, las que proporcionará para cada gallo cobrando cinco centavos de flete por cada una = Artículo 4°. Las navajas tendrán sus respectivas vainas, sapatillas y cordeles.- no corre esta disposición si la recaudación es directa = Artículo 4°. Tendrá así mismo una basija y un vaso para el servicio del agua; y en ningún caso se consentirá vevidas alcohólicas = Artículo 5°. No se permitirá que ebrio alguno se concerve en el Establecimiento, ni menos que contraiga apuesta so pena de anularse, pudiendo el juez remitir á éstos á la cárcel. Artículo 6°. Ninguna persona

¹²⁾ AHMA, “Actas municipales del I. Concejo Municipal”, f. 83.
Los documentos has sido trascritos textualmente. Se ha respetado su ortografía original. Únicamente se han añadido entre corchetes letras para que ayuden a su lectura.

podrá abogar ó reclamar su derecho sino los dos que casen la pelea y los careadores, con la moderación debida, y en caso contrario incurrirán en una multa de cuatro sures ó prisión de siete días, que puede imponerse, de filano (sic), el juez = Artículo 7º. No se podrá presindir de una pelea pactada con anuencia f. 83v. // del juez, á no ser que ambos contratantes convengan en ello, so pena de uno á veinte sures de multa que satisfara, de contado, el que se retracte.

Gallos armados

Artículo 8º. Toda pelea que se lo que por el juez sin convenio particular anterior, se resolverá con última prueba

Artículo 9º. Si durante la pelea resultare que uno de los gallos quede sin arma, y en estado de seguir peleando, podrá el careador tomar su gallo, dando por perdida la apuesta, y en este caso el pueblo correrá la misma suerte.

Artículo 10. Cuando dos gallos, mal heridos están separados más de medio metro, el juez mandará dar careo, poniéndolos pico con pico.

Artículo 11. Pactada una pelea el juez tocará la campanilla para que aten las navajas, y cuando más tarde á los cinco minutos dará un segundo toque; e inmediatamente un tercero, para que los careen y suelten en el circo; y si asi no lo hicieren el remiso pagará la multa de uno á diez sures.

Artículo 12. El careador que rehuse ó retarde más de un minuto el careo durante la lucha, perderá la apuesta de caja y el juez hará carear con otro para resolver sobre el triunfo, con relación al pueblo.

Artículo 13. Cuando dos careadores se convengan en que resuelvan los gallos (según el término vulgar de ellos dan) y durante la pelea se separaren más de medio metro, se tocará careo y también se hará lo propio si alguno da muestras de cobardía.

Artículo 14. Si dos gallos, uno sobre otro, estuvieren heridos mortalmente ó el que está debajo ha muerto encontrándose vivo sino se muestra

cobarde; para lo cual se careará haciéndole golilla falsa al muerto, y si el vivo no pisase dando señales de corrido, se resolverá dando empate.

Artículo 15. Si dos gallos están engasados ó clavados el juez personalmente los separará poniéndolos á veinte centímetros de distancia para resolver sobre la pelea y si volviesen á separarse hasta por tres veces se resolverá el empate.

Artículo 16. Si sueltos dos gallos, apenas á los primeros encuentros corre uno de ellos, sin haber recibido herida alguna, no habrá apuesta, y el dueño del gallo cobarde perderá ésta, pagando además una multa de diez suces.

Artículo 17. Cuando dos gallos heridos de muerte están separados, al espirar, perderá el que primero clave pico o el que de señales de cobardía.

Artículo 18. El careador ni otra persona podrá tomar un gallo estando peleando sin consentimiento del juez y el que lo hiciere perderá la apuesta de caja y se obligara á soltar el gallo para resolver la pelea, multando en cinco suces al contraventor.

Gallos de pico

Artículo 19. Una vez sueltos los gallos de pico, ellos desiden el triunfo, y en caso de duda resuelven el juez, en la forma siguiente.

Artículo 20. Si los gallos rendidos ó maltratados se separan más de veinte centímetros, se tocará careo uniéndolos pico con pico: si uno está ciego ó ambos, se dará careo demorando dos minutos y después serán consecutivos.

Artículo 21. Si uno de ellos no pica y da señales de cobardía, se tocará perdida por éste; más si ninguno está en acción de picar sin manifestar cobardes, se resolverá el empate.

Artículo 22. Si durante la pelea un gallo eleva el pico, sin estar muerto y solo aplastado por el otro ó haciendo esfuerzos para levantarse, se tocará careo.// folio 84 Artículo 23. Si un gallo de picos ha muerto al otro y da

muestras de cobardía se tocará careo y si al careo resulto que el vivo no pica perderá éste la pelea.

Artículo 24. El juez de gallos tendrá un celador y dos o más rondas de Policía a su disposición, para hacer guardar el orden del Establecimiento, el que deberá ser estricto bajo la Directa responsabilidad del juez.

Artículo 25. Cuando se pida colega para un gallo y se le presente, el juez desidirá si lo es y vasta su resolución para que se lleve adelante la pelea.

Artículo 26. Ninguna pelea podrá rebajar de un sucre en la apuesta de caja, teniendo en estas el juez cinco centavos de derechos hasta la apuesta de diez sures; así como tendrá en cada diez sures más cinco centavos de aumento.

Artículo 27. No podrá el juez arr[i]esgar apuesta de ninguna clase privada ni pública, ni menos atar navajas ni tomar parte alguna en favor de uno ú otro contendiente.

Artículo 28. Toda apuesta de caja se depositará en poder del juez.

Artículo 29. De lo resuelto por el juez no habrá apelación alguna.

Disposiciones varias

Artículo 30. Siempre que este ramo no se rematare correrá á cargo del tesorero ó colector.

Artículo 31. En la parte del Establecimiento habrá un guardia de policía compuesta de un belador y dos rondas armados, bajo la inspección del Tesorero, Colector, asentista ú otra persona nombrada para la recaudación del impuesto.

Artículo 32. Todas las personas que quisieren concurrir á la gallera pagarán en las puertas, antes de entrar, diez centavos, eceptuándose de este impuesto, el juez, dos // f. 84v. beladores, cuatro rondas y los muchachos ó pajes conductores de gallos, quedando dentro solo los que sean necesarios para su cuidado.

Artículo 33. En los días que tengan lugar los desafíos pagaran los conductores los días centavos indicados ya en el artículo anterior y en los demás sólo cinco centavos.

Artículo 34. Habrá gallos los días sábados, domingos y demás feriados, salvo en los desafíos que pueden tener lugar en los de toda la semana.

Artículo 35. Se prohíbe la lidia de gallos fuera del establecimiento designado por el municipio y los contraventores pagarán una multa de uno á dies sures sin perjuicio de que puedan ser comisados los gallos.

Artículo 36. Es prohibido asistan á la gallera personas que tengan menor de diez y ocho años.

Artículo 37. Las personas que quisieren vender empanadas y otros comestibles pagarán veinte centavos; y las que vendiesen vinos, cerveza, refrescos, &, cincuenta centavos.

Artículo 38. Se prohíbe entrar á la gallera con ninguna arma ni con perros, so pena de ser comisadas las armas y muertos los segundos.

Artículo 39. El que faltase al juez de palabra ú obra será multado por éste con uno a dies sures.

Artículo 40. En caso de enfermedad u ausencia del Juez los careadores de común acuerdo nombrarán un Juez ad hoc quien tendrá las mismas atribuciones y prerrogativas del principal.

Artículo 41. Las multas de que habla este Acuerdo los recaudará el Tesorero ó Colectores Municipales.

Comuníquese á la Jefatura Política para su ejecución, &.

Con lo cual se levantan // f. 85 tó la Sesión = Testado = a = pelea = No corre.

.....

¹³⁾ Ibid. "Actas de las Sesiones del Ilustre Concejo Municipal de Azogues desde el 29 de Junio del presente año, bajo la Presidencia del Señor don Julio Aguilar. Azogues, junio 29 de 1.910" f. 3.

El Presidente

.....
El Secretario Municipal sustituto
Ángel María Sacoto

(Hay una rúbrica en c/u)

ANEXO 2¹³

El Concejo Municipal del Cantón de Azogues

Considerando

Que está consentido por la ley el juego de gallos/y permitido la lidia de éstos en la República; y/que hay necesidad, por tanto de reglamentar/el orden que debe observarse en tales juegos; y las/leyes particulares que deben aplicarse, para evi/tar abusos grandes é infracciones, &.

Acuerda

Artículo 1º El juez de gallos será de libre nombramiento y re/moción del Concejo,/

Artículo 2º El establecimiento tendrá un local aparente (sic)/y cómodo, constando de un circo completamente ce/rrado, debiendo tener además asientos para los/concurrentes/

Artículo 3º El asentista proporcionará al juez una cam/panilla, un paño limpio y agua;/

Artículo 4º No se permitirá que ebrio alguno se conser/ve en el establecimiento, ni menos contraiga apuesta so pena de anularse/

Artículo 5º No se podrá presindir de una pelea pactada/con anuencia del juez; a no ser que ambos contra[ta]ntes convengan con ellos so pena

de cinco a diez su/cres de multa que será en beneficio del Mu/nicipio, sin perjuicio de que el juez le obligue/llevar adelante la pelea/

Artículo 6º Las peleas no durarán más que una hora/y de pasar de ello se resolverá el empate, salvo pacto en contrario por los careadores/

Gallos de pico

Artículo 7º Una vez sueltos los gallos, ellos deciden, en caso de/duda resuelve el juez en la forma siguiente/

Artículo 8º Si los gallos se separan más de medio metro el juez tocará careo el que se dará durante diez segundos, guardando el espacio de veinte centímetros y si el uno o ambos se hallasen ciegos cada minuto uniéndolos pico con pico; si uno de los dos careadores tardase mayor tiempo del indicado, el juez tocará perdida la pelea por aquél y para resolver respecto del pueblo mandará saltar con otro careador, mas si ninguno de los gallos pican estando imposibilitados, en tres careos que los hará dar el juez, y sin manifestar cobardía resolverá el empate/

Artículo 9º A petición de cualquiera de los careadores que no taren estar con canillera su gallo el juez ordenará se lo levante, para que durante dos minutos se lo coloque una venda después de lo cual mandará que continúe la pelea/

Artículo 10º Cuando alguna persona jugare o hiciere fletar un gallo, que sin recibir herida, y, antes de tres picadas corra, no habrá pelea; y respecto del pueblo se resolverá el empate/

Artículo 11º Si un gallo de picos ha muerto al otro y dá señales de cobardía se dará careo, y si éste no pica se resolverá el empate; hallándose imposibilitado uno de los gallos se dará tres careos consecutivos, y si no pica se resolverá la pérdida por éste.

Artículo 12º ninguna persona podrá tomar los gallos durante la pelea sino con consentimiento del juez y el que lo hiciere pagará la apuesta de caja, y el juez obligará saltar los gallos para resolver respecto del pueblo, multando al infractor en diez sucres./

Artículo 13° Pactada una pelea el juez tocará la campanilla y mandará á dar careo después de cinco minutos y si así no lo hiciere, el omiso pagará la apuesta de caja, solo podrá reclamar su derecho los que pactaron la pelea ó los careadores/

Artículo 14° Cuando se pida coteja para un gallo y se lo presente el juez resolverá si lo es; y basta ello para que se lleve adelante o no la pelea/

Artículo 15° No podrá el juez arriesgar apuesta de/ ninguna clase, ni atar navajas so pena// de pagar la apuesta de Caja, los que hagan la pelea depositarán el dinero de la apuesta en poder del juez, en las que tendrá el cuatro por ciento, y en las que se resuelva el empate el dos por ciento, que pagarán los que pacten la pelea/

Disposiciones comunes

Artículo 16° El juez de gallos será el que resuelva toda controversia en las apuestas ordenando el pago y al que rehusa podrá el juez remitirlo á la cárcel, pero en caso de un fallo injusto el perjudicado podrá recurrir contra él ante un juez civil,

Artículo 17° El juez de gallos que no llevare adelante las disposiciones de este reglamento ó no castigara á sus infractores, será multado por el Señor Presidente del Concejo en cinco sures a petición de los perjudicados: el juez en los días de gallos tendrá dos agentes de Policía para hacer guardar el orden y sus disposiciones; debiendo conservarse en el Cirquito de la Cancha los careadores y el juez; y cualquiera persona que penetre pagará un sucre de multa./

Artículo 18° Todas las personas que concurran a gallos pagarán diez centavos, ecepto el juez, los ajentes de policía y los muchachos conductores/de gallos; y en los desafíos veinte centavos./

Artículo 19° Habrá gallos en los días sábados, domingos y feriados, salvo en los desafíos que puede tener lugar en cualquiera día. Siempre que este ramo no se rematare correrá a cargo del Tesorero ó Colector Municipal/

Artículo 20° Se prohíbe la lidia de gallos fuera del establecimiento asignado por el asentista, rentador ó Tesorero Municipal; y los que infringieren pagarán diez sucres de multa, sin perjuicio de ser comisado los gallos. Se prohíbe asistir á la gallera los menores de diez y ocho años y si permitiere al asentista incurrirá en cinco sucres de multa//

Artículo 21° El que faltare al juez de palabra u obra será multado por éste en cinco sucres en caso de renidencia (sic) diez y prisión de tres días que le impondrá de plano. El juez mandará guardar orden y silencio á los concurrentes en el momento de la pelea./

Artículo 22° En caso de enfermedad ó ausencia del juez hará sus veces el asentista ó el que designe los careadores de común acuerdo, el que tendrá las mismas atribuciones del juez. Las multas de que se habla este reglamento las recaudará el tesorero Municipal ó el Colector./

Comuníquese a la Jefatura Política para su ejecución y cumplimiento.

Dada en la Sala de Sesiones del I[lustre] C[oncejo] Municipal del Cantón de Azogues, á diez y seis de julio de mil novecientos diez.

f. 83 El Concejo Municipal del cantón de Azogues = Considerando = 1°. Que está consentido por ley el juego de gallos, y aceptadas las lidias de éstos en la República, y 2°. Que hay necesidad, por tanto, de reglamentar el orden, que debe observarse en tales juegos y las leyes particulares a que deben sujetarse, para evitar abusos, grandes infracciones, &. = Acuerda = Artículo 1°. El establecimiento tendrá un local aparente y cómodo para el objeto, constando de su circo y asientos para la concurrencia = Artículo 2°. Ninguna persona dejará su asiento ó lugar que se halle ocupado, durante la pelea, sin incurrir en multa de cinco centavos que el juez hará efectiva = Artículo 3°. El rematista, si lo hay, tendrá el número de navajas suficientes, las que proporcionará para cada gallo cobrando cinco centavos de flete por cada una = Artículo 4°. Las navajas tendrán sus respectivas vainas, sapatillas y cordeles.- no corre esta disposición si la recaudación es directa = Artículo 4°. Tendrá así mismo una basija y un vaso para el servicio del agua; y en ningún caso se consentirá vevidas alcohólicas = Artículo 5°. No se permitirá que ebrio alguno se concerve en el Establecimiento, ni

menos que contraiga apuesta so pena de anularse, pudiendo el juez remitir á éstos á la cárcel. Artículo 6°. Ninguna persona podrá abogar ó reclamar su derecho sino los dos que casen la pelea y los careadores, con la moderación debida, y en caso contrario incurrirán en una multa de cuatro sucres ó prisión de siete días, que puede imponerse, de filano (sic), el juez = Artículo 7°. No se podrá presindir de una pelea pactada con anuencia f. 83v. // del juez, á no ser que ambos contratantes convengan en ello, so pena de uno á veinte sucres de multa que satisfara, de contado, el que se retracte.

Gallos armados

Artículo 8°. Toda pelea que se lo que por el juez sin convenio particular anterior, se resolverá con última prueba

Artículo 9°. Si durante la pelea resultare que uno de los gallos quede sin arma, y en estado de seguir peleando, podrá el careador tomar su gallo, dando por perdida la apuesta, y en este caso el pueblo correrá la misma suerte.

Artículo 10. Cuando dos gallos, mal heridos están separados más de medio metro, el juez mandará dar careo, poniéndolos pico con pico.

Artículo 11. Pactada una pelea el juez tocará la campanilla para que aten las navajas, y cuando más tarde á los cinco minutos dará un segundo toque; e inmediatamente un tercero, para que los careen y suelten en el circo; y si asi no lo hicieren el remiso pagará la multa de uno á diez sucres.

Artículo 12. El careador que rehuse ó retarde más de un minuto el careo durante la lucha, perderá la apuesta de caja y el juez hará carear con otro para resolver sobre el triunfo, con relación al pueblo.

Artículo 13. Cuando dos careadores se convengan en que resuelvan los gallos (según el término vulgar de ellos dan) y durante la pelea se separaren más de medio metro, se tocará careo y también se hará lo propio si alguno da muestras de cobardía.

Artículo 14. Si dos gallos, uno sobre otro, estuvieren heridos mortalmente ó el que está debajo ha muerto encontrándose vivo sino se muestra cobarde; para lo cual se careará haciéndole golilla falsa al muerto, y si el vivo no pisase dando señales de corrido, se resolverá dando empate.

Artículo 15. Si dos gallos están engasados ó clavados el juez personalmente los separará poniéndolos á veinte centímetros de distancia para resolver sobre la pelea y si volviesen á separarse hasta por tres veces se resolverá el empate.

Artículo 16. Si sueltos dos gallos, apenas á los primeros encuentros corre uno de ellos, sin haber recibido herida alguna, no habrá apuesta, y el dueño del gallo cobarde perderá ésta, pagando además una multa de diez sures.

Artículo 17. Cuando dos gallos heridos de muerte están separados, al espirar, perderá el que primero clave pico o el que de señales de cobardía.

Artículo 18. El careador ni otra persona podrá tomar un gallo estando peleando sin consentimiento del juez y el que lo hiciere perderá la apuesta de caja y se obligara á soltar el gallo para resolver la pelea, multando en cinco sures al contraventor.

Gallos de pico

Artículo 19. Una vez sueltos los gallos de pico, ellos desiden el triunfo, y en caso de duda resuelven el juez, en la forma siguiente.

Artículo 20. Si los gallos rendidos ó maltratados se separan más de veinte centímetros, se tocará careo uniéndolos pico con pico: si uno está ciego ó ambos, se dará careo demorando dos minutos y después serán consecutivos.

Artículo 21. Si uno de ellos no pica y da señales de cobardía, se tocará perdida por éste; más si ninguno está en acción de picar sin manifestar cobardes, se resolverá el empate.

Artículo 22. Si durante la pelea un gallo eleva el pico, sin estar muerto y solo aplastado por el otro ó haciendo esfuerzos para levantarse, se tocará careo.// folio 84 Artículo 23. Si un gallo de picos ha muerto al otro y da muestras de cobardía se tocará careo y si al careo resulto que el vivo no pica perderá éste la pelea.

Artículo 24. El juez de gallos tendrá un celador y dos o más rondas de Policía a su disposición, para hacer guardar el orden del Establecimiento, el que deberá ser estricto bajo la Directa responsabilidad del juez.

Artículo 25. Cuando se pida colega para un gallo y se le presente, el juez desidirá si lo es y vasta su resolución para que se lleve adelante la pelea.

Artículo 26. Ninguna pelea podrá rebajar de un sucre en la apuesta de caja, teniendo en estas el juez cinco centavos de derechos hasta la apuesta de diez sures; así como tendrá en cada diez sures más cinco centavos de aumento.

Artículo 27. No podrá el juez arr[i]esgar apuesta de ninguna clase privada ni pública, ni menos atar navajas ni tomar parte alguna en favor de uno ú otro contendiente.

Artículo 28. Toda apuesta de caja se depositará en poder del juez.

Artículo 29. De lo resuelto por el juez no habrá apelación alguna.

Disposiciones varias

Artículo 30. Siempre que este ramo no se rematare correrá á cargo del tesorero ó colector.

Artículo 31. En la parte del Establecimiento habrá un guardia de policía compuesta de un belador y dos rondas armados, bajo la inspección del Tesorero, Colector, asentista ú otra persona nombrada para la recaudación del impuesto.

Artículo 32. Todas las personas que quisieren concurrir á la gallera pagarán en las puertas, antes de entrar, diez centavos, eceptuándose de este impuesto, el juez, dos // f. 84v. beladores, cuatro rondas y los muchachos ó pajes conductores de gallos, quedando dentro solo los que sean necesarios para su cuidado.

Artículo 33. En los días que tengan lugar los desafíos pagaran los conductores los dies centavos indicados ya en el artículo anterior y en los demás sólo cinco centavos.

Artículo 34. Habrá gallos los días sábados, domingos y demás feriados, salvo en los desafíos que pueden tener lugar en los de toda la semana.

Artículo 35. Se prohíbe la lidia de gallos fuera del establecimiento designado por el municipio y los contraventores pagarán una multa de uno á dies sures sin perjuicio de que puedan ser comisados los gallos.

Artículo 36. Es prohibido asistan á la gallera personas que tengan menor de diez y ocho años.

Artículo 37. Las personas que quisieren vender empanadas y otros comestibles pagarán veinte centavos; y las que vendiesen vinos, cerveza, refrescos, &, cincuenta centavos.

Artículo 38. Se prohíbe entrar á la gallera con ninguna arma ni con perros, so pena de ser comisadas las armas y muertos los segundos.

Artículo 39. El que faltase al juez de palabra ú obra será multado por éste con uno a dies sures.

Artículo 40. En caso de enfermedad u ausencia del Juez los careadores de común acuerdo nombrarán un Juez ad hoc quien tendrá las mismas atribuciones y prerrogativas del principal.

Artículo 41. Las multas de que habla este Acuerdo los recaudará el Tesorero ó Colectores Municipales.

Comuníquese á la Jefatura Política para su ejecución, &.

Con lo cual se levanta // f. 85 tó la Sesión = Testado = a = pelea = No corre.

El Presidente, El Secretario Municipal sustituto Ángel María Sacoto
(Hay una rúbrica) (Hay una rúbrica)

El Concejo Municipal del Cantón de Azogues

Considerando

Que está consentido por la ley el juego de gallos/y permitido la lidia de éstos en la República; y/que hay necesidad, por tanto de reglamentar/el orden que debe observarse en tales juegos; y las/leyes particulares que deben aplicarse, para evi/tar abusos grandes é infracciones, &.

Acuerda

Artículo 1º El juez de gallos será de libre nombramiento y re/moción del Concejo,/

Artículo 2º El establecimiento tendrá un local aparente (sic)/y cómodo, constando de un circo completamente ce/rrado, debiendo tener además asientos para los/concurrentes/

Artículo 3º El asentista proporcionará al juez una cam/panilla, un paño limpio y agua;/

Artículo 4º No se permitirá que ebrio alguno se conser/ve en el establecimiento, ni menos contraiga apuesta so pena de anularse/

Artículo 5º No se podrá presindir de una pelea pactada/con anuencia del juez; a no ser que ambos contra[ta]ntes convengan con ellos so pena de cinco a diez su/cres de multa que será en beneficio del Mu/nicipio, sin perjuicio de que el juez le obligue/llevar adelante la pelea/

Artículo 6º Las peleas no durarán más que una hora/y de pasar de ello se resolverá el empate, salvo pacto en contrario por los careadores/

Gallos de pico

Artículo 7º Una vez sueltos los gallos, ellos deciden, en caso de/duda resuelve el juez en la forma siguiente/

Artículo 8º Si los gallos se separan más de medio metro el juez tocará careo el que se dará durante diez segundos, guardando el espacio de veinte centímetros y si el uno o ambos se hallasen ciegos cada minuto uniéndolos pico con pico; si uno de los dos careadores tardase mayor tiempo del indicado, el juez tocará perdida la pelea por aquél y para resolver respecto del pueblo mandará saltar con otro careador, mas si ninguno de los gallos

pican estando imposibilitados, en tres careos que los hará dar el juez, y sin manifestar cobardía resolverá el empate/

Artículo 9º A petición de cualquiera de los careadores que no taren estar con canillera su gallo el juez ordenará se lo levante, para que durante dos minutos se lo coloque una venda después de lo cual mandará que continúe la pelea/

Artículo 10º Cuando alguna persona jugare o hiciere fletar un gallo, que sin recibir herida, y, antes de tres picadas corra, no habrá pelea; y respecto del pueblo se resolverá el empate/

Artículo 11º Si un gallo de picos ha muerto al otro y dá señales de cobardía se dará careo, y si éste no pica se resolverá el empate; hallándose imposibilitado uno de los gallos se dará tres careos consecutivos, y si no pica se resolverá la pérdida por éste.

Artículo 12º ninguna persona podrá tomar los gallos durante la pelea sino con consentimiento del juez y el que lo hiciere pagará la apuesta de caja, y el juez obligará saltar los gallos para resolver respecto del pueblo, multando al infractor en diez sures./

Artículo 13º Pactada una pelea el juez tocará la campanilla y mandará á dar careo después de cinco minutos y si así no lo hiciere, el omiso pagará la apuesta de caja, solo podrá reclamar su derecho los que pactaron la pelea ó los careadores/

Artículo 14º Cuando se pida coteja para un gallo y se lo presente el juez resolverá si lo es; y basta ello para que se lleve adelante o no la pelea/

Artículo 15º No podrá el juez arriesgar apuesta de/ ninguna clase, ni atar navajas so pena// de pagar la apuesta de Caja, los que hagan la pelea depositarán el dinero de la apuesta en poder del juez, en las que tendrá el cuatro por ciento, y en las que se resuelva el empate el dos por ciento, que pagarán los que pacten la pelea/

Disposiciones comunes

Artículo 16° El juez de gallos será el que resuelva toda controversia en las apuestas ordenando el pago y al que rehusa podrá el juez remitirlo á la cárcel, pero en caso de un fallo injusto el perjudicado podrá recurrir contra él ante un juez civil,

Artículo 17° El juez de gallos que no llevare adelante las disposiciones de este reglamento ó no castigara á sus infractores, será multado por el Señor Presidente del Concejo en cinco sures a petición de los perjudicados: el juez en los días de gallos tendrá dos agentes de Policía para hacer guardar el orden y sus disposiciones; debiendo conservarse en el Cirquito de la Cancha los careadores y el juez; y cualquiera persona que penetre pagará un sucre de multa./

Artículo 18° Todas las personas que concurran a gallos pagarán diez centavos, ecepto el juez, los ajentes de policía y los muchachos conductores/de gallos; y en los desafíos veinte centavos./

Artículo 19° Habrá gallos en los días sábados, domingos y feriados, salvo en los desafíos que puede tener lugar en cualquiera día. Siempre que este ramo no se rematare correrá a cargo del Tesorero ó Colector Municipal/

Artículo 20° Se prohíbe la lidia de gallos fuera del establecimiento asignado por el asentista, rentador ó Tesorero Municipal; y los que infringieren pagarán diez sures de multa, sin perjuicio de ser comisado los gallos. Se prohíbe asistir á la gallera los menores de diez y ocho años y si permitiere al asentista incurrirá en cinco sures de multa//

Artículo 21° El que faltare al juez de palabra u obra será multado por éste en cinco sures en caso de reincidencia (sic) diez y prisión de tres días que le impondrá de plano. El juez mandará guardar orden y silencio á los concurrentes en el momento de la pelea./

Artículo 22° En caso de enfermedad ó ausencia del juez hará sus veces el asentista ó el que designe los careadores de común acuerdo, el que tendrá las mismas atribuciones del juez. Las multas de que se habla este reglamento las recaudará el tesorero Municipal ó el Colector./

Comuníquese a la Jefatura Política para su ejecución y cumplimiento.

Dada en la Sala de Sesiones del I[lustre] C[oncejo] Municipal del Cantón de Azogues, á diez y seis de julio de mil novecientos diez.” n

Bibliografía:

Arteaga D., 2002, “Madre y mujer azogueña. Doña Margarita Supacela: una india del siglo XVI”, *Revista Institucional*, N° 15, Casa de la Cultura “Benjamín Carrión”, Núcleo del Cañar, pp.12-30.

Arteaga D., 2003a, “Francisco de Cárdenas. Fundador de Azogues”, *Revista Institucional*, N° 16, Casa de la Cultura “Benjamín Carrión”, Núcleo del Cañar, pp. 24-25.

Arteaga D., 2003b, “De toros y escaramuzas en Cuenca: Un documento del s. XVIII”, *Revista de Antropología*, 17, Sección de Antropología y Arqueología del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, pp. 151-155.

Einzmann H. & N., Almeida, 1991, *La Cultura Popular en el Ecuador, Tomo VI, Cañar*, Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular, (Cidap).

Hassaurek F., (1868) 1997, *Cuatro Años entre los Ecuatorianos*, Abya Yala, Colección Tierra Incógnita, 5.

Malo González C., 1996, *Arte y Cultura Popular*, Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular, (Cidap)/Universidad del Azuay.

Mörner M., 1974, “Problemas que presenta el estudio histórico de la sociedad hispanoamericana del siglo XIX”, *Cahiers des Amériques Latines*, 9-10, pp. 1-10.

Sarabia M. J., 1992, “Las peleas de gallos en América”, *Buenavista de Indias*, Volumen I, N° 6, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 464-480.

Vázquez M. A., 1988, “Familia, Costumbres y Vida Cotidiana a principios del siglo XX”, *Nueva Historia del Ecuador*, Vol. 9, Época Republicana, pp. 206-233.

actividades tradicionales

PATRICIO REINOSO G.

EL CUY: DE LO GASTRONÓMICO A LO TERAPÉUTICO.

Resumen:

Los alimentos son parte importante de la cultura. Los seres humanos nos alimentamos como mecanismo de sobrevivencia, pero además creamos toda una serie de comportamientos, ideas y creencias en torno a los alimentos. A diferencia de los animales, los hombres no consumimos los productos tal cual se encuentran en la naturaleza, sino que en torno a ellos se teje toda una red simbólica, convirtiéndose así en parte de la cultura.

En la tradición culinaria de la Región Sur del Ecuador, el cuy constituye uno de los más apetecidos platos. Su preparación incluye toda una serie de procesos que han sido transmitidos de generación en generación. Es un platillo infaltable de fiestas indígenas y mestizas, al tiempo que es un elemento altamente simbólico dentro de la lógica de la reciprocidad. Sumándose a sus características gastronómicas tiene grandes propiedades terapéuticas, como cura a males de oído, ovarios, derrames cerebrales, infertilidad entre otros.

1. Del uso gastronómico al mágico-religioso

La valoración de la carne

Una de las principales preocupaciones de los cuyicultores es la calidad de la carne y el tamaño del animal. Esto es el resultado del trato que se le da. Al final de todo, el cuy es y será, antes que nada, comida.

La valoración de la carne es uno de los elementos que prima en cuanto al gusto y sabor dentro de la cultura campesina ecuatoriana, debido a su calidad energética y a la lógica de lo frío y lo caliente. Posee una carne pura y nutritiva en relación con los animales domésticos comestibles como chancho, res, borrego, chivo, etc., que le ha permitido ser tomado en cuenta como elemento sociabilizador, con fines terapéuticos y como ofrenda ceremonial.

La preparación del cuy

Dentro de los festejos y labores comunitarias, el plato infaltable es el cuy con sus complementos: papas, ají, mote, chicha y el “tradicional” traguito como abridor, intermediario y cerrador de mesa y boca. Es muy común escuchar:

**...sírvese unito compadrito para que abra el apetito,
tome otrito para que asiente el caldito;
a ver compadrito, el ultimito para que no patee el cuycito...**

Sin embargo, la preferencia del cuy como plato criollo, denota algo más que eso, ya que como regalo predilecto, permite afianzar las relaciones entre los diferentes actores sociales, el solicitante y el comprometido. El primero selecciona el mejor o los mejores ejemplares de su camada o, a su vez, los compra. La preparación corre a cargo de la jefa de familia o la que

sepa hacerlo mejor. El segundo, como receptor, queda comprometido como nuevo compadre o a realizar algún favor.

La elección de los alimentos que se consumirán en los días festivos o de labores comunitarias es la antesala de lo que será el festín, en el cual el cuy asado tiene la primacía. Los cuyes son sacrificados con uno o dos días de anticipación, para que adquieran un mayor “gusto” al momento de servirlos. La mujer, en la mayoría de los casos, la de mayor edad, es quien se encarga de la preparación. Cumplen funciones complementarias, las hijas o parientes de menor edad.

Los tipos o prácticas de matanza más usados suelen ser dos: por asfixia y por la rotura de los huesos a nivel de las vértebras cervicales.

a) Muerte por asfixia: Una vez escogido el animal, se lo toma por el cuello y, apoyado sobre el brazo de quien lo va a matar, con la otra mano se le aprieta el hocico, impidiendo la respiración. Esto debe hacerse de un modo rápido y efectivo, caso contrario el animal padecerá.

b) Muerte por rotura de los huesos: Se produce al presionar la cabeza contra una superficie dura o al torcerla o aplastarla de un solo golpe. El animal expira instantáneamente; el sonido de las cervicales es el aviso de la muerte del roedor. Luego, se sujetan las patas anteriores y posteriores y se lo estira, escuchándose nuevamente el “crack” de los huesos del resto de la columna, siendo este un modo eficaz para asegurar el fallecimiento del cuy.

La salida de los ojos (exoftalmia) si no se produce por la fuerza el momento de aplastarlo, deberá ser practicada inmediatamente. Por las cuencas vacías de sus ojos emanará la sangre. Esto impide la insipidez o mal sabor al momento de servirse el cuy.

La sangre recogida puede ser utilizada en refritos para consumo humano o animal y según algunos informantes por creencias míticas

propias o ajenas a sus lugares de residencia, puede ser considerada como maligna para el ser humano al ser la causante de enfermedades. tener varios usos o no usos; en los usos, en versión de algunos de nuestros

Otra forma poco usual y llena de violencia de provocar la muerte al cuy, es la de golpear o aplastar su cabeza contra una piedra o rebanarle el cuello, práctica calificada como “inhumana” y que además demuestra inexperiencia en el arte culinario del cuy.

En todo caso, la forma de matar al animal difiere por los platos a prepararse; así, si es por asfixia, será utilizado en la preparación de caldos, locros o gelatinas, no descartándose también que sea asado en el cangador, metido al horno o despresado y puesto en un sartén; mientras que, la muerte por ruptura de sus huesos cervicales y demás formas violentas, indica que será asado, frito u horneado.

El cuy muerto y desangrado previamente se lo introduce en el agua hirviendo, tomando al animal por las patas posteriores y se introduce la mitad del cuerpo, o sea cabeza y manos¹ en el recipiente que contiene agua hirviente. Se le da tres vueltas y se lo saca inmediatamente—esto antes que se sancoche. Previamente, se verifica que la lana pueda ser desprendida fácilmente. Esto según doña María “se comprueba jalando un mechoncito de lana, si la lana sale rapidito, se puede comenzar con la pelada”. Lo mismo se hace con el resto del cuerpo. Su pelaje, luego de ser extraído, se lo recolecta y se bota.

Como dice nuestra informante, la pelada debe hacerse de una forma rápida y eficaz, caso contrario, se corre el riesgo de que se quede un pelaje conocido como “segundas lanas”; en ese caso, el trabajo es más difícil. Cuando esto sucede, se denota la inexperiencia en este arte, siendo objeto de una fuerte regañada.

¹⁾ Patas anteriores.

**...haaay, pero ¿qué has hecho?
wambra bruta, karishina, pishko,
ni pelar bien un cuy sabes,
pero pensando en el wambra
sí has de estar.
Quita, quita de aquí.
Cooosa que no vale...**

Cuando los cuyes son muy tiernos, suelen quedar estas segundas lanas. Pero sea tierno o no, se tendrá que chaspar en la brasa encendida o en la hornilla de la cocina. Luego, a manera de una “rasurada”, se lo pasa con un cuchillo y se lo lava bien. En ocasiones, la forma de quitar el pelo corto, es revolcándolo en la ceniza del fogón y raspándolo con un cuchillo. Después, se le saca las vísceras y tripas, teniendo en cuenta dos aspectos: cuidado en destriparlo y forma de asarlo.

a) Con sumo cuidado se abre el estómago del cuy, ya sea en forma vertical u horizontal. Se tiene cautela en el momento del corte para no reventar la hiel, porque si no se tiene la precaución necesaria, su ruptura provocaría un sabor amargo. Es una norma considerada como primordial que explica la jefa de familia o la de mayor edad a las principiantes.

b) El corte del cuy depende del tipo de cocción: asado, horneado o frito. El corte vertical se lo realiza cuando va a ser asado en el cangador, sea este de uno, dos o tres funciones,² o en el asador industrial, pero presenta una desventaja, ya que hay que amarrar las patas posteriores del cuy al palo del asador para que se “ase parejito”. El horizontal se efectúa a lo largo del cuy; va desde las patas posteriores hasta el “pescuezo”. se lo lleva a cabo cuando el cuy va a ser horneado o frito. En este último caso, luego de lavarlo, se lo despresa antes de echarlo al sartén. La ventaja que

²⁾ Cuando pasa de dos funciones se lo llama payca. En muy raras ocasiones se puede ver asar en cangadores de hasta cinco funciones.

presenta la abertura total del cuerpo, radica en una mejor cocción; aunque, a criterio de los entrevistados, el más sabroso es el asado en el cangador a carbón o a leña.

A estos cortes se le suma un tercero que va desde la quijada hasta la boca, con el objeto de sacar los restos de la última comida del animal, consumida momentos antes de ser sacrificado.

Tras los cortes viene la extracción de sus vísceras, tarea que correrá a cargo de una persona con experiencia en la materia. Lo que se debe sacar son las tripas y la vía rectal. Queda solo el conjunto de **shungos**, que está compuesto por hígado, riñones y corazón.

Finalmente, viene el lavado, que se realiza con agua tibia o fría y por varias veces. Se debe tener cuidado en limpiar suavemente el ano. Es muy común dejarlo secar y airear al animal; se lo deja reposar en un recipiente o, a veces, se lo cuelga.

Su condimentación



Previo a la cocción, lo que da sabor son los condimentos usados, pues, el cuy es un animal que, al momento de prepararlo, se lo debe aderezar o adobar. Primero, se cerciorará de que esté completamente seco y aireado para pasar inmediatamente al “alineado” variando la sazón de acuerdo con el lugar, el plato y con los gustos y necesidades del consumidor. Los componentes principales son: ajo, cebolla, comino, culantro o perejil, orégano, pimienta, sal. Esta lista de ingredientes puede aumentar o variar el momento de la preparación.

2. De lo gastronómico a lo terapéutico

De lo gastronómico

Anteriormente, había dicho que el destino final del cuy es convertirse en comida. Ahora, su uso varía de acuerdo con las necesidades del individuo y adquiere el carácter terapéutico.

El cuy al transformarse en comida dice Eduardo Archetti se presenta como “ofrenda, agradecimiento o pago siendo de este modo, un medio social eficaz para categorizar situaciones y reproducir, sancionar o cambiar sistemas de relaciones sociales”.³ La cultura campesina ecuatoriana en sus dos vertientes, la mestiza y la indígena, han incluido al cuy en un campo de prácticas culturales en donde es posible ver la articulación de la lógica de lo frío y lo caliente con los mundos de la cocina y la salud.

³⁾ Eduardo P. Archetti. El Mundo Social y Simbólico del Cuy (Quito: CEPLAES, 1992) p.21

⁴⁾ Con frecuencia se escucha decir como sinónimo de “buen comer” o comer con gusto los platos “tradicionales”. Apuntes de campo tomados de los romeriantes de la Virgen del Rocío en Biblián, el 8 de septiembre del 2002.

En lo gastronómico, el sabroso roedor de los Andes está categorizado como un tipo de comida no estructurada; así, por ejemplo, mientras en una cena formal, obligadamente hay que seguir un conjunto de reglas y normativas de modales en cuanto al comer, en el deleite de “platos típicos” prima la informalidad; no hay reglas a seguir pues cubiertos, servilletas y vajillas finas dan paso a las manos, manteles y vajillas ordinarias: ...”es que se saborea mejor comiendo con las manos. Bien lavaditas, nada pasa. ¡Qué rico es chuparse los dedos!”...⁴

Esto, en más de una ocasión, causa incomodidades a quienes “no conocen” de las tradiciones de la sierra. De aquí que sea frecuente el escuchar la extrañeza de una tildada “mala costumbre,” que tienen los serranos “de meter la mano a todo”.

El uso de la mano en reemplazo de los cubiertos se debe a razones obvias, incluidas lógicamente las del orden cultural. El cuy presenta caracteres adaptables a este uso, ya que en relación a otros animales, no presenta una mayor carnosidad, a pesar de que el cobayo sea considerado



gordo; esto se debe a que su anatomía -en expresión del vulgo- es solo “hueso y pellejo”. Su tamaño se reduce al pelarlo y al retirar sus vísceras. Existe contracción muscular ante el agua y el frío; presenta expansión ante el calor y el cangador. De ahí que, en este último paso, sea necesaria la experiencia de la persona encargada “de meter con cuidado al cuy en el palo” para que este se vea “provocativo” a vista de los demás. A veces, causa decepción ante quienes se aprestan a disfrutarlo, sobre todo, cuando se compra ya preparado en los mercados o en las picanterías: ...“paaa solo inflado ha sido esto oiga”...

Dentro de la zona de estudio, el plato fuerte es el cuy asado acompañado de papas, salsas picantes o no picantes (esto al gusto), mote, huevos duros, hojas de lechuga y, en ciertas ocasiones, habas, encebollado (cebolla y tomate) y arroz. Lógicamente, sin dejar a un lado las infaltables bebidas: la chichita, el traguito, las cervecitas o las colitas. Además del asado, hay otras alternativas: el frito y el horneado; esto, principalmente, en el casco urbano.

No existe un momento preciso para prepararlo, servirlo o comerlo. Por lo tanto, no es una comida cotidiana, hecho que marca las situaciones sociales que van en relación con los ritos de pasaje, trabajos comunitarios, paseos, etc., etc. Sin embargo, este plato ha sufrido una transformación debido al atractivo comercial y turístico. Es así que se puede degustar de este “plato criollo” en el mercado, picanterías, restaurantes de comida típica, durante cualquier día de la semana.

A lo terapéutico

El cuy como comida no estructurada, aparte de saciar los gustos del paladar, tiende a ser un tipo de comida con propiedades terapéuticas. No se debe olvidar la articulación de la lógica de lo frío y lo caliente, que puede convertirse de comida sana en comida irritante.

Durante la menstruación, la mujer no debe comer cuy ya que puede producir irritaciones y mayor pérdida de sangre. Es un periodo muy cálido y energético, por lo que el consumo del cuy no es recomendable debido a su calidez y alto contenido energético. En cambio, es recomendable durante el embarazo. Se lo debe administrar en forma de caldo. Posee un alto contenido de vitaminas y proporciona gran energía. El caldo de cuy debe acompañarse con alimentos que compensen y complementen la falta energética en la mujer y el feto. Luego del parto, también es recomendable el caldo del cuy para compensar el desgaste de energía de la parturienta. La dieta debe completarse con carnes suaves y otros alimentos nutritivos. Las carnes juegan un papel primordial en la dieta después del alumbramiento. La más aconsejable es la de gallina y, si es “runita,” es mejor ya que es un excelente fortificante y, sobre todo, muy saludable. Luego, poco a poco, se da paso a las carnes de res, conejo, borrego, chanco. Por su carácter irritante, no es recomendable comerlas inmediatamente después del parto. Al final del ciclo reproductivo de la mujer, también, se sugiere tomar el caldo de cuy.

Dentro de la terapia tradicional, el caldo de cuy hace alusión a las enfermedades de campo provocadas por excesos y desmanes del hombre frente a los fenómenos naturales. Los descuidos llevan a errar al hombre ante los inclementes fríos de la sierra. Los fuertes resfríos, fiebre, decaimiento del cuerpo, trancazos, en los que el enfermo pierde mucho líquido, encuentran en el caldo de cuy, un excelente rehidratante. Es parte de un tratamiento global en el que se incluyen, también, hierbas de todo tipo: medicinas modernas, reposo y, en ocasiones, hasta aislamiento del paciente. He aquí algunas recetas:

a) Para las que no pueden embarazarse: Disecado de cuy.

Ingredientes

- Un cuy hembra con igual número de paridas que la interesada.
- Jugos o batidos de la fruta que desee.

Preparación:

Se mata al cuy hembra y se la deja reposar al ambiente, durante cuarenta días; si se lo deja por más tiempo, es mucho mejor. Es preferible colocarlo cerca de un fogón, ya que el humo a más de espantar moscas y gusanos, es uno de los secretos -nos dice el maestro Lucho- para el éxito en el tratamiento. Una vez que el cuy está bien “disecado”, se lo lava y se lo muele. Se toma ya sea en jugos o batidos de cualquier fruta.

Nota:

El disecado de cuy se lo hace al natural, sin sal y sin aliños. La persona interesada deberá someterse a una estricta dieta. Solo probará productos vegetales como ensaladas de ortiga, de frutas y hortalizas diversas, zumo de alfalfa, etc. Además, no deberá tener relaciones sexuales de 30 a 45 días, que dura el tratamiento. Si se prolonga, es mejor; se recomienda tener relaciones justo 3 días después de la regla.

b) Derrame cerebral: El cuy negro es la solución.

Ingredientes

- Un cuy negro fino.

Preparación:

Agarre un cuy negro fino y con un objeto cortopunzante ábralo. Saque las extremidades y coloque al cuy en la nuca, de manera que el animalito expire en el cuello del enfermo. Amárrelo con una venda o una franela roja, o una tela o bayeta de color negro.

Nota:

Se lo tiene que abrir vivo, de modo que muera en la nuca del enfermo, debiendo permanecer por una hora o hasta que esté completamente frío; si es en la noche, el tratamiento es mejor. Es recomendable dejarlo toda la noche, eso sí, se tiene que sacar todos los intestinos. No se lo pela. Este tratamiento, también es aplicable, según los curanderos de Taday, en la “chupa” de mal aires fuertes.c) Malestares del oído: Lo más recomendable es el pelo de cuy.

Ingredientes

- Pelos de cuy a su gusto.
- Manteca de cuy o infundia de gallina.

Preparación:

Unte las lanas del cuy con la manteca del mismo animal o con la infundia de gallina (si es runita, qué mejor); haga una bolita y, luego, introdúzcala en el oído. Esto se hace en horas de la tarde y es recomendable que el tratamiento se prolongue hasta el día siguiente.

Nota:

Es ideal para personas que sufren fuertes dolores de oído y para las que están con inicios de sordera.

d) Problemas de ovario: El emplasto de cuy es lo mejor.

Ingredientes

- 1 cuy negro.
- 1 huevo amarillo de gallina runa.
- Manteca de res y borrego.
- Cebolla.

Preparación:

Una vez muerto el cuy, se mezcla con bastante cebolla picada; luego, se agrega manteca de res y de borrego. Se añade la yema del huevo de gallina runa, se bate bien y se pone como emplasto.

Nota:

Es recomendado para las mujeres que están mal del útero o como aseguran los informantes cuando “están con la madre baja”. n

c) Malestares del oído: Lo más recomendable es el pelo de cuy.

Ingredientes

- Pelos de cuy a su gusto.
- Manteca de cuy o infundia de gallina.

Preparación:

Unte las lanas del cuy con la manteca del mismo animal o con la infundia de gallina (si es runita, qué mejor); haga una bolita y, luego, introdúzcala en el oído. Esto se hace en horas de la tarde y es recomendable que el tratamiento se prolongue hasta el día siguiente.

Nota:

Es ideal para personas que sufren fuertes dolores de oído y para las que están con inicios de sordera.

d) Problemas de ovario: El emplasto de cuy es lo mejor.

Ingredientes

- 1 cuy negro.
- 1 huevo amarillo de gallina runa.
- Manteca de res y borrego.
- Cebolla.

Preparación:

Una vez muerto el cuy, se mezcla con bastante cebolla picada; luego, se agrega manteca de res y de borrego. Se añade la yema del huevo de gallina runa, se bate bien y se pone como emplasto.

Nota:

Es recomendado para las mujeres que están mal del útero o como aseguran los informantes cuando “están con la madre baja”. n

Bibliografía

El presente artículo es tomado de mi tesis de Licenciatura:

REINOSO G., Patricio y RODRÍGUEZ E., John. El Yahack Tayta, las Hierberas y los Sobadores de Cuy: Tres terapeutas andinos. U. de Cuenca, Cuenca, Ecuador, 2003, pp. 261-175.

ALLEN, Catherine J. **The hold life has: coca and** cultural identity in an Andean community. Ed. Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1988.

ARNOLD, D. y YAPITA, J. D. **Hacia un orden andino de las cosas.** Ed. HISBOL-ILCA, La Paz, Bolivia, 1992.

ARCHETTI, Eduardo. El mundo social y simbólico del cuy. Ed. C.E.P.A.L.E.S., Quito, Ecuador, 1992.

BALLADELLI, Piere Paolo. “Entre lo mágico y lo natural: la medicina indígena”. **Testimonio de Pesillo, 2da. Edición.** Ed. Abya Yala, Quito, Ecuador, 1990.

BARRIGA, Franklin. **Los mitos de la Región Andina, Ecuador.** Ed. Instituto Andino de Artes Populares, Quito, Ecuador, 1984.

BARAHONA, Claudio. “La soba de cuy”. **Política de Salud y Comunidad Andina.** Ed. Centro Andino de Acción Popular, Quito, Ecuador, 1982.

BIBLIOTECA AGROPECUARIA. **Cuy Alimento Popular.** Ed. Mercurio, Lima, Perú, 1978.

BOLTON, Ralph. Guinea Pig, protein, and ritual. **Ethnology**, N° 18, 1979.

BOLTON, Ralph y CALVIN, Linda. “El cuy en la cultura peruana contemporánea”. **La Tecnología en el Mundo Andino.** Ed. Universidad

Nacional Autónoma de México, México, 1981.

BORRERO V., Ana L. “Las curanderas de Cuenca”. **Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra**. Tomo II. Ed. Universidad de Cuenca-Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, Ecuador, 1999.

BURBANO, Segundo. **La cultura popular del cuy**. M. A. Tesis. Universidad de Nariño, Pasto, Colombia, 1994.

CHARBONNEAU, Robert. **Fiesta for six: One Guinea Pig...and we'll all be full**. Ed. The International Development Research Center. Reports, N° 3, Vol. 17, Ottawa, Canadá, 1988.

ESCOBAR, Gabriel y ESCOBAR, Gloria. “Observaciones etnográficas sobre la crianza y los usos del cuy en la región de Cuzco”. **Antropología Andina** 1 y 2, Cuzco, Perú, 1972.

FERBER, Joseph. **Das Guinea Schwein (Los Cuyes)**. Conferencia en la Exhibición en Berengen-Enkheim a Cadena, Alemania, 2001.

FREIRE, Martha. “El cuy en la cultura indígena: Algunos aspectos de su importancia”. **Hombre y Ambiente** 1(5), 1988.

GADE, Daniel W. “The Guinea pig in Andean folk culture”. **The Geographical Review**, N°. 57 (2), 1967.

GRAUR, Dan., WINSTON A., Hide y WEN-HSING, LI. “Is the guinea pig a rodent”. **Nature Magazine**, N° 351, 1991.

MILLONES, Luis y ONUKI, Yoshiho. **El Mundo Ceremonial Andino**. Ed. Horizonte, Lima, Perú, 1994.

MORALES, Edmundo. **The Guinea Pig: Healing, Food, and Ritual in the Andes**. **University of Arizona Press**, Tucson, 1995.

MORALES, Edmundo. **The Guinea Pig in Andean Economy: From household animal to market commodity**. **Latin American Research**

EXPOSICIONES VENTA EN EL CIDAP**Tierra, Espíritu, Identidad
(Febrero-marzo de 2004)**

Cuando los conglomerados humanos tradicionales, incursionando en el pasado como respuesta a su curiosidad se preguntan a cerca del origen del ser humano, mitos de las más variadas índoles, responden a este interrogante vinculando nuestra presencia en el planeta a la intervención de divinidades. En el universo cristiano, el Génesis nos habla de que Dios, no del todo satisfecho con la creación del mundo, recurrió a la tierra y con este material hizo un muñeco de barro al que con un soplo le dio vida otorgándole la categoría de rey de la creación. Dotado de un siquismo superior se convirtió en continuador de la creación divina al enfrentar situaciones diversas y resolver sus problemas mediante caminos originales, previamente estructurados en su razón y afectividad. Partiendo del mito bíblico, el barro y el soplo creativo son inseparables en la esencia humana.

A diferencia de los demás integrantes del reino animal, en la organización de cuya conducta predomina el instinto, el ser humano recurre para este propósito a la cultura en el sentido antropológico del término que Amadou Mahtar M'Bow la define de esta manera: “Todo lo que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esta creación. Lo que ha producido en todos los dominios en donde ejerce esta creatividad y el conjunto de rasgos materiales y espirituales que, a lo largo de este proceso, ha llegado a modelar su identidad y distinguirla de otras”. *Más allá del ámbito biológico la conducta humana está sujeta a pautas creadas colectivamente que nos permiten proyectar nuestras aspiraciones y organizar nuestras aptitudes y cualidades dentro de un contexto común al grupo del que formamos parte, contando con espacios de libertad que posibilitan hacernos a lo largo del tiempo canalizando la creatividad de que disponemos.*

Esta capacidad creativa tiene múltiples caminos de los que se destacan dos: el de la tecnología y el del arte. Enfrentado a un mundo lleno de

recursos materiales y dotado de capacidad para elaborar herramientas, a lo largo de los siglos ha logrado descubrir las virtudes y defectos de los materiales en cuyo entorno transcurre la vida, desarrollar estrategias para obtener lo más útil según sus propósitos y progresar en la complejidad y eficiencia de herramientas y máquinas. Entre las rudimentarias lascas trabajadas por los seres humanos aurorales y el artefacto que desde Marte nos envía fotografías a color del planeta rojo, muchos siglos y leguas han transcurrido. De la tierra han surgido muchos satisfactores de necesidades comenzando por el mundo vegetal del que obtenemos alimentos básicos. Cuando aprendió a cultivarla y se tornó sedentario, liberado de las limitaciones y sinsabores de la caza, la pesca y recolección como únicas fuentes de sustento, surgió la cerámica.

Mezclada con agua, la tierra se vuelve pastosa y dócil al manejo de las manos que, guiadas por el cerebro, le transfieren formas tridimensionales que, secadas por el aire y cocidas por el fuego adquieren la dureza propia de una serie de artefactos que han introducido importantes cambios en la vida personal y familiar, comenzando por ladrillos y tejas que posibilitan la construcción de viviendas estables con consistencia suficiente para alojar a varias generaciones. Fue la cerámica madre de variados recipientes con cualidades adecuadas que facilitan y expanden el cocido de alimentos que de otra manera no serían idóneos para el consumo humano, ampliando además las posibilidades gastronómicas que añaden a la simple necesidad de nutrición el deleite del sabor que tantas satisfacciones proporciona. Las grandes tinajas que hoy ocupan sitios de honor en algunos museos, fueron extremadamente útiles para guardar con frescura el agua que había que traerla desde lugares distantes.

El arte es un camino de la creatividad que apunta a dimensiones diferentes. Además de homo sapiens y homo habilis somos homo esteticus en el sentido de poseer capacidad para encontrar belleza en la naturaleza y disfrutar de ella y también trasladar a elementos materiales componentes de belleza que se generan y bullen en nuestros espíritus. De nuestras almas

y manos salen obras cuya única razón de ser es el deleite del espíritu como un cuadro o una composición musical, pero es también posible y frecuente añadir a artefactos satisfactorios de necesidades materiales como vajillas, vestidos y muebles, elementos estéticos para aunar el cuerpo y el espíritu con deleites materiales confirmando que, más que dos realidades extrañas y aisladas: cuerpo y alma, somos ante todo los seres humanos una unidad.

Michael Ayala, en la obra que pone hoy a nuestra consideración consigue una síntesis muy bien lograda de las reflexiones anteriores. Demuestra amplio dominio de las técnicas que la cerámica ha generado y, valiéndose de este material elabora obras de arte escultóricas cuya finalidad es embellecer los entornos en los que reposarán. La inspiración de su creatividad parte de nuestra realidad al reproducir fiestas y celebraciones de nuestro medio rural, especialmente indígena, testimoniando con fuerza y colorido que nuestra identidad que tanto la buscamos y a la cual nos aferramos en tiempos de globalización, se encuentra de manera fundamental en la cultura popular que da el debido valor y respeto a la tradición, a diferencia de la elitista que privilegia el cambio. Somos los seres humanos entes temporalizados, vivimos presentes en buena medida estructurados por el pasado y que, en muchos casos, tienen sentido en función de lo que esperamos acaezca en el futuro.

El artista y el artesano dejan migajas de su espíritu en las obras que trabajan como testimonia la impronta que en cada pieza inscribe Michael Ayala con formas, fisonomías y colores. Hay además en este caso fuertes contenidos del espíritu colectivo de nuestro país que, ante los deslumbramientos de las nuevas tecnologías, requiere ser plenamente consciente de nuestras raíces profundas. n

Enjoyamiento del mar (Abril de 2004)

No nos resignamos a deleitarnos contemplando la belleza, queremos expresarla haciendo uso de nuestra creatividad. Así como de esa creatividad disciplinada por la razón han nacido las ciencias y las técnicas, la sensibilidad que arranca de la afectividad deviene en obras de arte de diversa índole. Estas obras suelen estar en templos, museos, plazas o espacios públicos y privados para satisfacción de quienes las miran, pero, insatisfechos ante nuestra vinculación a la belleza, buscamos acercarla a nuestros cuerpos para adornarlos engalanando los vestidos o portando adornos.

La joyería responde a esta apetencia propia de la condición humana y por tratarse de bienes suntuarios -es decir no vinculados a la satisfacción de necesidades básicas- se ha buscado en la naturaleza materiales que por sus condiciones intrínsecas y su rareza cumplen esta función de manera excepcional. Los metales preciosos, sobre todo el oro y la plata, se han ganado el apelativo de nobles por sus cualidades, al igual que las piedras preciosas, y en manos de joyeros se han transformado en objetos saturados de belleza porque a sus peculiaridades se ha añadido la inspiración y el oficio de sus ejecutores.

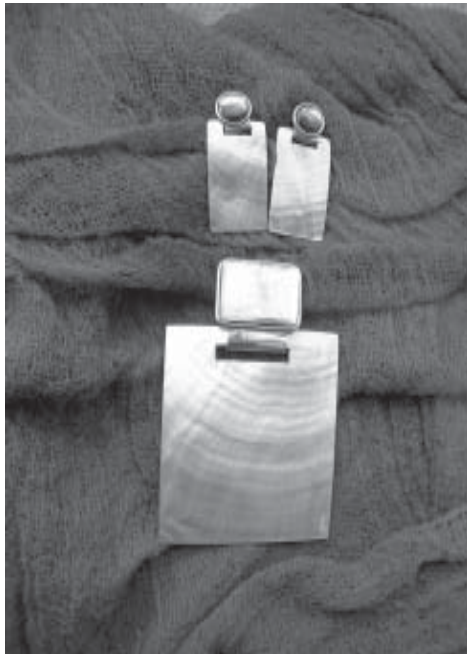
Hechos para sobrevivir en tierra, nuestra familiaridad con el mar -que ocupa la mayor parte del planeta- es menor y en relación con los objetos inertes y vivos que se encuentran en sus entrañas, hemos desarrollado una actitud mezcla de misterio, admiración y respeto. Mas la curiosidad y hambre de belleza han descubierto objetos y materiales con óptimas condiciones para el adorno, destacándose las perlas. Otros han sido desde hace algún tiempo alabados y vinculados a la joyería como reza la letra de un pasillo popular: "De conchas y corales, de nácar/ De nácar reluciente guirnalda, guirnalda en tu frente/ Mi bien, mi bien te ceñiré"

La concha espóndilus, muy propia de la costa ecuatoriana, tiene un sentido histórico precolombino. La hermosura, el pulimento natural y la

fascinación de sus colores hicieron que fuera considerada como tesoro y que muchas de ellas se usen como referente de cambios con las culturas del norte del Perú, encontrándose en excavaciones arqueológicas entre los bienes suntuarios pertenecientes a quienes detentaban poder en los más altos niveles, siendo consideradas símbolos de riqueza y autoridad.

A diferencia del oro y la plata que en estado natural poco nos informan de sus posibilidades estéticas, los elementos del mar men-

cionados, ya de por sí portan encantos, siendo una vieja tradición recogerlos en las playas y guardarlos en las casas. En los últimos años se ha acrecentado la tendencia a manejar estos materiales para convertirlos en joyas con las variaciones que la funcionalidad de estos adornos requiere, sin que su procesamiento tenga la complicación de los metales y las hermosas cualidades que portan justifiquen su condición de joyas, siendo necesario, en muchos casos, destacar la belleza que está a la vista.



Napoleón Cabrera ha hecho la mayor parte de su vida junto al mar sin que se haya dado en él "el destino mariner", pero las condiciones sobresalientes del artista que anida en su interior, le llevaron a descubrir las potencialidades de los materiales y a proyectar su creatividad y sus técnicas a objetos destinados al adorno, sobre todo a joyas, como lo demuestra en la exposición que presenta en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

Durante varios años se encariñó con la tagua que justicieramente se ganó el apelativo de marfil vegetal y que con generosidad fructifica en árboles de nuestra costa. La dureza de la semilla, su contextura y su brillo fueron retos para trasladar a ella formas que reproducen especies animales del entorno o adornos abstractos, En los últimos tiempos, las condiciones naturales de las conchas -sobre todo de la espóndilus- han atrapado su creatividad y su capacidad de embellecer los materiales con dimensiones diferentes, más refinadas y ricas.

Napoleón saca todo el provecho posible de los encantos que la naturaleza regaló a estos productos del mar. Su brillo y sus colores no requieren cambios ni modificaciones. Si la mano creativa del joyero interviene, es para exaltarlos. Cada una de las piezas de esta joyería busca formas y tamaños adecuados al uso según se trate de aretes, collares, colgantes o anillos, demostrando su autor que posee sabiduría suficiente para lograr un equilibrio entre la forma, el tamaño y el peso. La sensibilidad artística no necesariamente tiene que complicar lo que la naturaleza ofrece, en muchos casos los grandes maestros del arte han demostrado sus dotes excepcionales respetando esas formas y haciendo alarde de sencillez.

De los espacios del cuerpo en donde estas joyas reposarán, se propagarán a los demás efluvios de belleza en los que se multiplicarán con sencillez y paz las maravillas propias del cuerpo humano y las que, a lo largo de millones de años, ha configurado el mar, ajeno a las prisas y tensiones del mundo que hoy vivimos. n

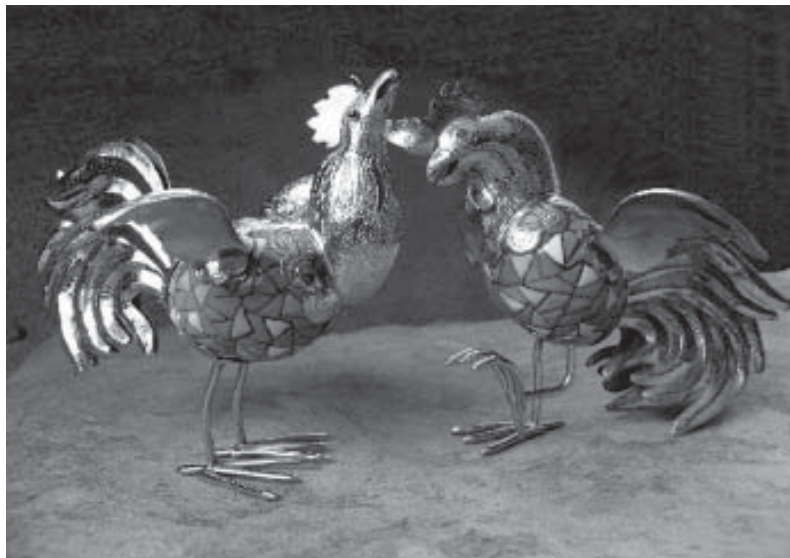
Presencia Andina (Mayo de 2004)

Los Andes invitan a la soledad. La rudeza de sus montañas y sus afanes de llegar al cielo despiertan en el habitante y en los visitantes una actitud mezcla de temor, reverencia y sentido de pequeñez ante la inmensidad de la naturaleza. Los vientos y las lluvias, con frecuencia acompañados de truenos y relámpagos sacuden al espíritu e invitan al recogimiento. El sol que se desliza en un cielo de intenso azul, brilla con agresividad y el dorado color de sus rayos resplandece. Los pajonales de sus páramos que siguen las ondulaciones de las montañas son adustos y las fibras que de la tierra brotan están en consonancia con esa adustez. En los valles, ablandados por la suavidad del clima, predomina el verde en una amplia variedad de tonos y matices como regalo a la vida en las plantas silvestres y sembradas por el ser humano. Sus ríos no tienen el volumen y el perezoso trajín de aquellos que lamen las selvas, sino el bullicio que va desde el susurro hasta el rugido de acuerdo con la pendiente por la que bajan y la cantidad de piedras y pedrones que reposan en sus lechos. Flores multicolores matizan los entornos, alegran y avivan las miradas e invitan a los labios a la sonrisa.

Esta diversidad austera del paisaje penetra por los poros en el espíritu de sus habitantes que tratan de responder a su incitación recurriendo a vivos colores para ornamentar sus vestimentas y a manifestaciones alegres y caprichosas en sus adornos. La sobriedad de la naturaleza invita a contrastar con una cromática intensa y variable la circunspección de las montañas. Los ponchos de los varones, las polleras y anacos de las mujeres campesinas e indígenas, rompen la monotonía del ambiente si es que se trata de los páramos o complementan las tonalidades del verde en los valles. La coloración de la indumentaria varía según el tipo de actividad que realizan, una es la de los quehaceres cotidianos y la fortaleza del trabajo agrícola, pero llega a niveles reverberantes en las fiestas. Para la pausa dominical, cuando se dejan las aisladas casas esparcidas por el campo y se recorre el camino hacia el centro poblado más cercano para asistir a oficios religiosos y participar en las multicromáticas ferias, se recurre a vestimentas

especiales que, manteniendo los mismos contenidos de identidad étnica, se caracterizan por su pulcritud y mayor grado de prolijidad en la elaboración de las prendas así como la abundancia de adornos.

Gonzalo Quizhpe es un hombre andino y su sentido de la belleza, así como su creatividad estética para expresarla, está profundamente inspirada en la grandiosidad de estas montañas y en la respuesta que dan a ellas sus habitantes. Puede el artesano proyectar sus habilidades y destrezas a objetos utilitarios con mayores o menores contenidos de elementos para tornarlos bellos o puede trasladar su imaginación y su trabajo a piezas cuya única función es intensificar la belleza de las personas que las usan o los entornos en donde habitan o trabajan. Somos, además de racionales, animales estéticos y así como no podemos prescindir del razonamiento para organizar nuestra conducta, tampoco podemos vivir de espaldas a la belleza que está en la naturaleza o en objetos que han sido elaborados en uso de la capacidad creativa que nos diferencia de los demás integrantes del reino animal. Las piezas que engalanan esta exposición testimonian con



armonía e intensidad la presencia mágica del mundo andino en microcosmos de objetos que nos impactan por la amable agresividad de su brillo y sus colores y nos invitan a acercarnos para apreciar sus detalles y con nuestros dedos enriquecer su expresividad.

El mundo de las artesanías no fue extraño para Gonzalo, desde su temprana edad estuvo en relación con él y de uno de sus primos aprendió el oficio mediante una participación directa en la elaboración de joyas. Ya a los trece años estuvo integrado a un taller y, siguiendo la secuencia tradicional: aprendiz, oficial, maestro, a los veintinueve años culminó su carrera como maestro joyero incorporándose a la paciente y detallada elaboración de joyas con metales preciosos que exige alta precisión en el trabajo por la pequeñez de los objetos finales y porque con metales nobles no es posible darse licencias. Pudo Gonzalo ser un reconocido y respetado joyero tradicional y ganarse la vida en esta placentera tarea, pero algo bullía en su interior y esa conmoción interna le llevó a experimentar recurriendo a otros materiales, unos metálicos como el bronce y el níquel y otros no metálicos como la cerámica. Una de las razones que motivaron estos cambios fue el menor costo de materiales que le permitía manejar mayores volúmenes y llegarse al público comprador en condiciones más ventajosas, pero lo importante es que las nuevas líneas de su creatividad posibilitan pasar del adorno del cuerpo al embellecimiento de los entornos de los que es parte muy importante el ser humano.

La variedad de este tipo de piezas decorativas nace de las posibilidades de los materiales que emplea, de la libertad para no limitarse a tamaños que condicionan las joyas y de poder jugar creativamente con volúmenes, formas, colores, grabados etc.. Con frecuencia recurre a modelos de la naturaleza como aves de largas patas y no menos largos cuellos que anuncian la intención de separarse del suelo con el movimiento de sus alas y que llevan su vida con arrogante independencia de los seres humanos. También salen de sus manos, amigables gallos que conviven con nosotros sin perder su dignidad y orgullo que florece en sus crestas y se anuncia en cantos y sonoros movimientos de alas, no faltan los que, respondiendo a

agresivas condiciones de sus dueños, se entrenan para pelear hasta la muerte. Llama la atención la estática movilidad de estas piezas gracias al juego que logra con la flexibilidad de los metales y la docilidad de la cerámica. Hay también objetos que entran en el ámbito de lo abstracto y lo simbólico con logrado equilibrio y armonía que no busca la ostentación ni la pedante novelería de tantos audaces e inconsistentes pseudo creadores. Disfrutemos de este festival de belleza, colorido deslumbrante, ágiles formas y muy bien lograda combinación de materiales. n